**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE FILOSOFIA**

Shaftesbury e a idéia de formação de um caráter moderno

Luís Fernandes dos Santos Nascimento

São Paulo

10/07/2006

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE FILOSOFIA**

Shaftesbury e a idéia de formação de um caráter moderno

Luís Fernandes dos Santos Nascimento

**Tese apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Filosofia, do
Departamento de Filosofia da
Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de
São Paulo, para obtenção do título de
doutor em Filosofia
(Prof. Márcio SUZUKI)**

**Thèse en co-tutelle pour le doctorat de
philosophie, présentée à l'université
Blaise Pascal-Clermont-Ferrand 2
(Prof. Laurent JAFFRO)**

São Paulo

10/07/2006

Este trabalho contou com o apoio das seguintes instituições de fomento:

CNPq (bolsa de doutorado: julho de 2005 – fevereiro de 2006)

CAPES (bolsa sanduíche: setembro de 2004 - junho de 2005)

CAPES (bolsa de doutorado: março de 2002 - agosto de 2004)

Para a Ana Carolina

AGRADECIMENTOS

À Edna M. F. S. Nascimento, ao Geraldo C. Nascimento, à Fátima Nascimento, à Dona Lili, à Dona Anita, ao Emmanuel Bonnet, ao André Carvalho.

Aos membros do grupo de estudos Luzes britânicas (da Universidade de São Paulo).

Aos membros do grupo de estudos do Idealismo alemão (da Universidade de São Paulo).

Aos membros do laboratório de pesquisa Philosophies et Rationalités – PHIER (da Universidade Blaise Pascal, Clermont-Ferrand).

Aos funcionários da Secretaria do Departamento de Filosofia – USP.

Aos professores Maria Lúcia Cacciola e Pedro Paulo Pimenta.

Ao professor Laurent Jaffro e à sua família (Emmanuèle, Alice e Eva)

Ao professor Márcio Suzuki.

RESUMO

O presente trabalho procura entender como Anthony Ashley Cooper (o Terceiro Conde de Shaftesbury) concebeu a noção de *caráter moderno* a partir da análise de alguns elementos de sua filosofia, a saber: a relação entre o gênero humano e a natureza, a formação da identidade individual e a de uma época, o vínculo entre a questão da escritura e a atividade filosófica. Cada um dos três capítulos de nosso estudo foi dedicado (respectivamente) a um desses assuntos.

Tendo como base *Os moralistas*, a *Investigação sobre a virtude* e a *Carta sobre o entusiasmo*, o primeiro capítulo busca examinar o vínculo que Shaftesbury estabelece entre o homem e o sistema da natureza, ou seja: como o gênero humano se relaciona com o universo e qual é o seu papel no interior do mundo natural. A partir da idéia shaftesburiana de solilóquio (exposta no texto que leva o mesmo nome: *Solilóquio ou conselho a um autor*), o segundo capítulo procura compreender como o filósofo inglês pensa o liame entre o que ele mesmo denomina processo de *personificação* e o surgimento das artes, da filosofia e da identidade de uma época. Por fim, o terceiro capítulo visa mostrar que a questão da polidez e do aprimoramento do gosto não apenas foi um dos principais temas da obra do filósofo inglês, como também está intimamente ligada à sua concepção de filosofia.

PALAVRAS-CHAVE: Shaftesbury – Caráter – Modernidade – Moral – Filosofia

RÉSUMÉ

Ce travail cherche à comprendre comment Anthony Ashley Cooper (le troisième Comte de Shaftesbury) a conçu la notion de *caractère moderne* à partir de l'analyse de quelques éléments de sa philosophie, à savoir le rapport entre le genre humain et la nature, entre la formation de l'identité individuelle et celle d'une époque, le lien entre la question de l'écriture et l'activité philosophique. Chacun des trois chapitres de notre étude a été (respectivement) consacré à l'un de ces sujets.

Fondé sur *Les Moralistes*, *l'Enquête sur la vertu* et la *Lettre sur l'enthousiasme*, le premier chapitre cherche à examiner le lien que Shaftesbury établit entre l'homme et le système de la nature, c'est-à-dire la manière dont le genre humain se met en rapport avec l'univers et le rôle qu'il joue à l'intérieur du monde naturel. Partant de l'idée shaftesburienne du soliloque (exposée dans le texte qui porte le même nom, *Soliloque ou conseil à un auteur*), le second chapitre s'efforce de comprendre comment le philosophe anglais réfléchit sur le lien qui existe entre ce que lui-même dénomme processus de *personnification* et le surgissement des arts, de la philosophie et de l'identité d'une époque. Enfin, le troisième chapitre vise à montrer que la question de la politesse et le perfectionnement du goût n'a pas seulement été l'un des principaux thèmes de l'oeuvre du philosophe anglais, mais, par ailleurs, est intimement lié à sa conception de la philosophie.

MOTS-CLÉS : Shaftesbury – Caractère – Modernité – Morale – Philosophie

ABSTRACT

The object of this thesis is the philosophy of Anthony Ashley Cooper, third earl of Shaftesbury, and more specifically the conception it presents of a *modern character*. Shaftesbury's understanding of modernity in philosophical terms is present in at least three of the main themes of his philosophy: the relation between mankind and nature, the formation of the individual character as a component of the character of the times, the bounds that tie philosophical reflection to the art of writing. The first chapter of the thesis examines Shaftesbury understanding of man's role in the natural world, or the relations between mankind as a species and nature as a system. The focus is on *The moralists, a philosophical rhapsody*, *An inquiry concerning virtue or merit* and *A letter of enthusiasm*. The second chapter deals with the text of *Soliloquy, or advice to an author*, in order to show how Shaftesbury conceives the process of personification as the precondition for the rising of the arts (including philosophy) which in turn are taken as the defining element of the character of the times. The third chapter shows that politeness and the refinement of taste, far from being mere motifs of fashion, are understood by Shaftesbury as philosophical topics of major importance. The focus here is on the texts of the *Miscellaneous reflections* and of *Plastics*.

KEY WORDS: Shaftesbury – Character – Modernity – Morals – Philosophy

ABREVIÇÕES PARA AS OBRAS DE SHAFTESBURY

Entusiasmo – A letter concerning enthusiasm

Sensus communis – Sensus communis: an essay on the freedom of wit and humor

Sol.- Soliloquy or advice to an author

Inq. - An Inquiry concerning virtue or merit

Mor. - *The moralists*

Misc. — *Miscellaneous reflections.*

Ex. — Askêmata (Exercícios)

Lulpr – *The life, unpublished letters and philosophical regimen of Anthony, Earl of Shaftesbury*

Plástica. - *Plasticks, or concerning the original, power and progress of the designatory art*

Hércules. — The judgement of Hercules

Desenho. — *A letter concerning design*

Socratick - Design of a Socratick History

Draft – *Draft* for a kind of modern portrait

Refúgio - Anthony Ashley Cooper, Earl of Shaftesbury (1671- 1712) and Le Refuge
français – Correspondence

Prefácio - *Preface to the sermons of Dr. Benjamin Whichcote*

SUMÁRIO

Introdução.....	5
I. A história do caráter humano.....	9
(o sistema da natureza – a mente e a racionalidade – o senso moral – o entusiasmo)	
II. O exercício da identidade.....	75
(o solilóquio – antigos e modernos – crítica e liberdade – o surgimento da filosofia)	
III. Rer e escrever.....	164
(a prática da escritura – crítica e imitação – a tablatura – vida e caráter)	
Conclusão: O caráter moderno.....	229
Figuras.....	236
Bibliografia.....	253

Introdução

Uma questão bastante pertinente e que costuma aparecer nas introduções daqueles que buscaram comentar ou analisar as obras de grandes filósofos é aquela de saber em que medida o estudo que apresentam pode acrescentar algo à compreensão dos textos que examinam, colaborando para que a sua leitura torne-se ainda mais instigante. Assim, por exemplo, pergunta Rubens Rodrigues Torres Filho nas primeiras linhas do seu *O espírito e a letra – crítica da imaginação pura em Fichte*:

“Mas, então, para que este trabalho? O que poderá trazer que não se encontre já – e melhor dito - nos próprios textos de Fichte? É, a meu ver, que uma simples análise dos textos de Fichte, simplesmente por sua relação de exterioridade com a obra, adquire uma falta de ancoramento que é particularmente reveladora. Há um deslocamento do centro de gravidade: aquilo que era para o autor a realidade residual do texto, destinada a desaparecer diante do pensamento vivo, passa para o primeiro plano.”¹

Rubens Rodrigues apresenta-nos nessa passagem algo como um roteiro a ser percorrido pelo comentador: a exterioridade da análise viabiliza a formação de um novo “centro de gravidade” a partir do qual se pode destacar o que na obra examinada era secundário, permitindo a reconstituição de tudo aquilo que Laurent Jaffro chama de “*échafaudages*”² (os “andaimes” nos quais um autor se apóia para construir o seu “edifício conceitual”, isto é: os manuscritos, os esboços, os projetos inacabados, as primeiras

¹ TORRES FILHO, R.R. *O espírito e a letra – crítica da imaginação pura em Fichte*, p.13.

² JAFFRO, L. *Les manuscrits de Shaftesbury: typologie et théorie*, p.172.

versões, as cartas etc.). Quando se trata de estudar Shaftesbury, todo esse complexo processo de análise acima descrito torna-se ainda mais premente. Como veremos ao longo desse trabalho, o filósofo inglês exige um leitor ativo: é preciso que o seu público perscrute os sentidos de seus textos e que encontre no exame e na crítica a possibilidade de apresentar uma nova chave de leitura para eles: um outro “centro de gravidade”. Em 1698, ao editar os sermões de Benjamin Whichcote³, Shaftesbury escreve um prefácio que nos mostra que a postura que ele cobra de seu leitor não é diferente daquela que ele mesmo adotava frente aos autores que lia:

“Portanto, pode parecer estranho que em uma tal época como essa alguém pudesse ser tão intrometido a ponto de buscar e publicar os sermões de um homem que já morreu há tanto tempo e que (ele mesmo) nunca pretendeu publicá-los ou considerou-se tão grandioso a ponto de achar que poderia beneficiar o mundo com uma tal publicação.”⁴

Apenas a análise ou a apresentação de *uma* maneira de ler um escritor justifica o que, conforme o trecho citado, poderia passar por uma intromissão: a publicação de textos que o próprio autor relegou a uma circulação ou a um uso privados. Ao escrever o prefácio para os sermões de Whichcote, Shaftesbury atesta o que havia sido dito por Rubens Rodrigues: a composição de uma leitura de um determinado filósofo tem de levar em conta a “realidade residual” de sua obra e isso pode significar o estudo do que nela permaneceu inédito. Quando decide ser um autor (*an author*), o filósofo inglês sabe que os seus textos estarão sujeitos a variadas análises e que seus possíveis interpretes poderão fazer uso de seus papéis privados para fundamentar o modo como entendem sua obra. “O que eu

³ Benjamin Whichcote (1609 - 1683), célebre platonista de Cambridge.

⁴ *Prefácio*, p.i. “It may seem strange therefore, that in such an age as this, any one should be so officious, as to search off, and publish the sermons of a man long since dead, who (himself) never meant to publish any; or thought so highly of himself, as that he could benefit the world by such a publication”.

escrevo não é digno de tornar-se um mistério”⁵, diz Shaftesbury. Seus livros estão abertos às críticas e o autor inglês está completamente ciente disso: “É um *tráfico* no qual eu não participo, embora forneça acidentalmente a matéria (*subject-matter* = o tema em questão)”⁶. Por certo, Shaftesbury não pode prever com exatidão que tipo de leitura seus textos irão suscitar e, nesse sentido, há aqui algo de acidental. Porém, a “matéria” que o escritor fornece ao seu leitor já é um elemento que norteará todas as prováveis críticas: não haveria sentido em mudar o “centro de gravidade” de uma obra se isso não ajudasse a esclarecer aquele que o autor havia estabelecido previamente.

Nosso trabalho procura analisar a noção shaftesburiana de *caráter moderno* por via do exame de alguns temas de sua filosofia, a saber: a relação entre o gênero humano e a natureza, a formação da identidade individual e a de uma época, o vínculo entre a questão da escritura e a atividade filosófica. Cada um dos três capítulos de nosso estudo foi dedicado (respectivamente) a um desses assuntos. O propósito foi o de mostrar que ao discorrer sobre certas questões de sua filosofia, Shaftesbury está ao mesmo tempo desenvolvendo o ponto de vista a partir do qual as observa: o olhar do filósofo moderno. Para tanto, trabalhamos com todo material ao qual tivemos acesso: a obra publicada, os manuscritos e as cartas. Buscamos ser o mais fiel possível às passagens analisadas, com o intuito de examinar não apenas o conteúdo, mas também a forma na qual o autor se expressa. A esse respeito, talvez a maior dificuldade encontrada foi a de verter os trechos analisados para o português. Com exceção da *Carta sobre o desenho*⁷, todas as traduções são de nossa responsabilidade. O cotejo com as versões francesas para diferentes textos de

⁵ *Sol.*, p. 158. “What I write is not worth being made a Mystery”.

⁶ *Sol.*, p.158. “ ‘Tis a *Traffick* I have no share in; tho I accidentally furnish the Subject-matter”.

⁷ A *Carta sobre o desenho* foi traduzida para o português por Pedro Paulo Pimenta (ver: Bibliografia).

Shaftesbury feitas por Laurent Jaffro, Claire Crignon-de Oliveira, Danielle Lories e Jean-Batiste-René Robinet⁸, bem como as sugestões de amigos (como Márcio Suzuki, Pedro Pimenta, Maria Lúcia Cacciola e Fernão Cruz) foram fundamentais para traduzir as passagens examinadas. Em notas, acrescentamos o original de cada um dos trechos citados. Por fim, gostaríamos de dizer que embora o assunto escolhido para esse trabalho (o caráter moderno) possa sugerir um estudo que vincule Shaftesbury aos seus contemporâneos ou a influência que seus escritos exerceram em outros autores da mesma época, nossa intenção foi a de limitar-nos ao sentido que a obra do filósofo inglês confere a esse tema. Por essa razão, são raros os casos nos quais nos referimos a autores que o próprio Shaftesbury não tivesse citado.

⁸ Ver: Bibliografia referente às obras de Shaftesbury.

I

A história do caráter humano

Cada indivíduo porta em si a identidade da natureza que ele modifica ativamente de modo particular, na qual se exprime a relação singular do homem com o seu gênero.

F. Schleiermacher⁹

No início de *Os Moralistas, uma rapsódia filosófica*, Shaftesbury apresenta-nos uma conversa entre dois amigos que passeiam por um parque¹⁰: Palemon e Filócles. Embora já estivessem conversando há algum tempo, é apenas quando a noite adentra a cena do diálogo que Filócles começa a compreender melhor a disposição e o humor nos quais se

⁹ SCHLEIERMACHER, F. *Friedrich Schleiermachers Ästhetik*. Rudolf Oderbrecht. Berlin/Leipzig, 1931, pp.88-89. No original: “Jeder Einzelne trägt die Identität der Natur, auf eine aktive Weise besonders modificirt, in sich, worin sich des eigenthümliche Verhältniss des Menschen zu seiner Gattung ausspricht”. A recente tradução francesa (feita a partir dos manuscritos de Schleiermacher) propõe a seguinte solução: “Chaque individu porte en lui l’identité de la nature qu’il modifie activement de façon particulière, exprimant ainsi le rapport particulier de l’homme à son genre” (*Esthétique*, p.80).

¹⁰ Em sua edição das *Characterísticas*, Philip Ayres sugere que esse parque pode ser o Hyde Park ou o St James’s Park, “cenas de brilhantes exibições sociais e, como aqui, de atrativos femininos, especialmente durante a temporada (no verão)”. O original em inglês diz: “(...) scenes of brilliant social display and, as here, of feminine allure, especially during the Season (in the summer).”, *Characteristics of men, manners, times*, p.295, vol. II.

encontrava o seu interlocutor. A lua, os planetas e as estrelas que agora podiam ser vistos davam um grande ânimo ao seu amigo. Com alegria, ele começou a exaltar a ordem celeste. Se o “verde do campo, as paisagens distantes, o horizonte dourado e o céu púrpuro formados por um sol poente”¹¹ já lhe causavam uma forte impressão, suficiente para admitir a sua beleza, a luz noturna tornava a natureza ainda mais bela. Nesse momento, Filócles entende que a noite era a fase do dia que melhor se adaptava ao temperamento de seu amigo:

“Pois agora começastes a falar com muita satisfação das coisas naturais e de todas as ordens de beleza, excetuando apenas o **homem** Jamais ouvi uma descrição mais fina do que a que fizestes da ordem das luminárias celestes, do ciclo dos planetas e dos *satélites* que os acompanham. Vós que nada consentistes àquelas formosas luminárias terrenas, precisamente aquelas em que agora nos movíamos; vós, **Palemon**, que parecia desconsiderar o orgulho daquele teatro, começastes, agora, a olhar com arrebatamento para este outro e com triunfo para a nova cena filosófica de mundos desconhecidos.”¹²

Palemon estava disposto a reconhecer a beleza de todas as criaturas e objetos presentes na natureza, menos a do seu próprio gênero: só essa “turbulenta raça de mortais”¹³ não lhe parecia bela. Até as tormentas e tempestades poderiam ter a sua beleza,

¹¹ *Mor.*, p.9. “The Verdure of the Field, the distant Prospects, the gilded Horizon, and purple Sky, form’d by a setting Sun”.

¹² *Mor.*, p.10. “For now you began to talk with much Satisfaction of natural Things, and of all Orders of Beauty, **Man** only excepted. Never did I hear a finer Description than you made of the Order of the Heavenly Luminarys, the Circles of the Planets, and their attendant *Satellites*. And you who wou’d allow nothing to those fair earthly Luminarys in the Circles which just now we mov’d in; you, **Palemon**, who seem’d to overlook the Pride of that Theatre, began now to look out with Ravishment on this other, and triumph in the new Philosophical Scene of Worlds unknown. ”.

¹³ *Mor.*, p.12. “turbulent race of Mortals”.

“excetuando apenas aquelas que surgiram do peito humano ”¹⁴. E quando Filócles o repreende e lhe diz o quão desnaturado é para um homem ter uma tal idéia de sua própria espécie, ele sugere ao amigo que imagine um estrangeiro ou habitante de um planeta próximo que aqui chega e tenta entender o funcionamento de nosso mundo: que belas e gentis vão lhe parecer as pessoas e a ordem pública. Mas, acrescenta Palemon, conceda a esse estranho um pouco mais de tempo para examinar melhor a nossa sociedade, então ele verá o lado vil e horrendo dos homens e não lhe faltarão exemplos de corrupção e maldade: o mesmo político que há pouco parecia tão amigável e que discursava em nome do bem e da felicidade de todos, pode ser visto alguns instantes depois “tramando de modo astucioso”¹⁵ e fomentando a desgraça de todo o seu país e conterrâneos. O estrangeiro também verá alguns homens sem ambição e que são mais dóceis, mas, acrescenta ele, “quem, no entanto (**Filócles**), consideraria isso?”¹⁶. Para Palemon, as demonstrações de egoísmo, ambição e malícia são tantas que os poucos casos de amabilidade nem podem ser notados.

Como observa Filócles, embora Palemon parecesse alguém “profundamente *esplenético*”¹⁷, na verdade seu problema advinha de um outro sentimento: ele estava enamorado. Era o excessivo amor pelo gênero humano que o fazia lastimar tanto tudo o que considerava vil e desonesto nos homens, por esse motivo ele não poupava os ataques aos costumes de seus contemporâneos e deles procurava se afastar. Mas embora a situação de Palemon pareça similar à daquele estrangeiro ou habitante de outro planeta que observa à distância o comportamento da humanidade, ele mesmo não deixará de constatar sua ligação

¹⁴ Mor., p.12. “those alone excepted which arose in Human Breast”.

¹⁵ Mor., p.11. “plotting craftily”.

¹⁶ Mor., p.11. “Yet (**Philocles**) who wou’d think it?”.

¹⁷ Mor., p.12. “deeply in the spleen”.

intima e afetiva com os homens - ele não era um estranho e continuava a ser um “amigo do gênero humano”¹⁸. Em nome dessa amizade, Palemon lastima a ambição, a malícia, a desordem e a corrupção que vê à sua volta. É o seu forte “elo”¹⁹ com a humanidade que o leva a considerar o “estado do gênero humano” como “deplorável”²⁰. Filócles o aconselha a ser “um amante mais indiferente”²¹, a considerar as coisas “um pouco mais moderadamente”²², mas Palemon era “um daqueles aventureiros a quem o perigo antes anima do que desencoraja”²³. Ele quer entender e analisar o homem, mas com um tal furor, que acaba por comprometer a sua investigação. Filócles reconhece no amigo um temperamento melancólico, fruto da maneira exacerbada com a qual Palemon tratava os assuntos que lhe concerniam: “Daí o triste mundo! Aqui estavam aquela corrupção e aquelas desordens que ele lamentava!”²⁴. Como nota o mesmo Filócles, não era de admirar que em um tal humor e com uma tal visão dos homens, Palemon estivesse tão afeiçoado ao mito de Prometeu:

“Era fácil responder a toda objeção por um **Prometeu**: ‘Por que o gênero humano teve *originalmente* tanta tolice e perversidade? Por que tanto orgulho (*pride* = vaidade), ambição, e estranhos apetites? Por que tantas pragas e maldições impostas (*entail* = transmitidas) a ele e à sua posteridade?’ - **Prometeu** foi a causa. O artista plástico que tudo dissolveu com sua mão desastrada. ‘Esse era o seu artil (eles diziam) e *ele* tinha de responder por ela.’ Eles o considerariam um jogo justo, se pudessem ganhar um *único*

¹⁸ Mor., p.11. “befriend *Mankind*”.

¹⁹ Mor., p.11. “Chain”.

²⁰ Mor., p.8. “O wretched State of *Mankind*!”.

²¹ Mor., p.4. “a more indifferent *Lover*”.

²² Mor., p.4. “a little more moderately”.

²³ Mor., p.4. “one of the Adventurous, whom Danger rather animates than discourages”.

²⁴ Mor., p.12. “Hence the *sad World*! Here was that *Corruption*, and those *Disorders* he lamented!”

movimento e afastar a *má causa*. Se as pessoas lhes pusessem uma questão, eles lhes contariam uma *historinha* (Tale), e os despachariam satisfeitos. Ninguém, senão poucos filósofos seriam tão intrometidos (eles pensavam) para olhar além e pôr uma segunda questão.’²⁵

A história de Prometeu ilustra bem o modo como Palemon via as coisas: o homem era a causa do mal, apenas nele residia a corrupção. Toda a natureza permanecia bela, todas as criaturas e o seu criador não tinham nenhuma relação com a desordem humana. Mas como um ‘*filósofo* digeriria’²⁶ esse mito? Essa explicação da origem do homem suportaria a intromissão daqueles que estão acostumados a “olhar além e pôr uma segunda questão”, como dizia o final do trecho acima citado? Disposto a dar continuidade ao exame, Filócles pergunta: os deuses poderiam ou não ter impedido o surgimento do gênero humano? Qualquer que seja a resposta a essa questão, ela porá em xeque a opinião segundo a qual a humanidade é a única responsável por sua própria desgraça. Pois se os deuses têm o poder para evitar o surgimento do homem, eles são a causa da infelicidade humana; se não, eles perdem sua “onipotência”²⁷ e deixam de ser deuses. Assim, o uso do mito de Prometeu como explicação para o suposto estado lamentável da humanidade não passa de um simples relato (*Account*) “para satisfazer o *vulgo* pagão”²⁸, uma *historinha* (Tale) para “encantar

²⁵ *Mor.*, pp.12-13. “‘Twas easy to answer every Objection by a **Prometheus**: as, ‘Why had Mankind *originally* so much Folly and Perverseness? Why so many Plagues, and Curses, entail’d on him and his Posterity?’ - **Prometheus** was the Cause. The Plastick Artist, with his unlucky hand, solv’d all. ‘Twas *His* Contrivance (they said) and *He* was to answer for it.’ They reckon’d it a fair Game, if they cou’d gain a *single Remove*, and put the *Evil Cause* farther off. If the People ask’d a Question, they told’em a *Tale*, and sent’em away satisfy’d. None besides a few Philosophers wou’d be such Busy-bodys (they thought) as to look beyond, or ask a second Question.”.

²⁶ *Mor.*, p.13. “But how, think you, wou’d a *Philosopher* digest this?”.

²⁷ *Mor.*, p.13. “omnipotence”.

²⁸ *Mor.*, p.13. “to satisfy the Heathen *Vulgar*”.

peessoas que não são meras crianças”²⁹, algo incapaz de resistir a uma investigação mais séria.

Segundo Filócles, não temos o direito de rir daqueles filósofos indianos que ao serem indagados a respeito da maneira como o mundo se sustentava, responderam que ele estava em cima de um imenso elefante. Mais tarde, quando lhes perguntaram se havia algo sobre o qual o elefante se apoiava, disseram que era sustentado por uma tartaruga suficientemente grande para uma tal tarefa. A história de Prometeu seria muito parecida a essa indiana, a grande diferença estaria no fato de os “mitologistas pagãos” terem sido “mais sábios a ponto de não irem além do *primeiro movimento*”³⁰. Os indianos, acrescenta Filócles, “deveriam se contentar com *o elefante* e não ir além”³¹, tal como os “pagãos” fizeram com Prometeu, mas permitiram o surgimento de uma segunda questão e tiveram de trazer à discussão uma *tartaruga* e, assim, “o problema fica pior do que antes”³².

Com todos esses argumentos, Filócles não quer senão fazer com que seu amigo reconheça a contradição presente em suas considerações sobre a natureza humana. Mas ao mesmo tempo em que começa a reconhecer as críticas de Filócles e a aceitar que a maneira exacerbada com a qual conduzia suas investigações as prejudicava, Palemon também não deixará de ver nos modos de seu interlocutor uma certa levandade: Filócles, como ele próprio admite, jamais se preocupava “com o êxito do argumento e ria sempre, não importando a via que ele (o argumento) tomasse”³³, e mesmo quando convencia os outros, parecia não estar ele mesmo convencido. Com esse seu ar zombeteiro e displicente, Filócles

²⁹ *Mor.*, p.13. “to amuse others besides mere”.

³⁰ *Mor.*, p.713 “the Heathen Mythologists were so wise as not to go beyond *the first Remove*.” (*Mor.*, p.13).

³¹ *Mor.*, p.13. “they shou’d be contented with *the Elephant*, and go no further”.

³² *Mor.*, p.13. “the matter stands worse than before”.

³³ *Mor.*, p.15. “(...) about the Success of the Argument, but laugh’d still, whatever way it went”.

busca se afastar do pretenso rigor dos “dogmáticos”³⁴, homens, ele diz, que com sua postura rígida procuram esconder o seu caráter covarde e preguiçoso. A preguiça e a covardia são aqui consideradas como as “razões para sermos tão superficiais e, conseqüentemente, tão dogmáticos em filosofia”³⁵. O dogmatismo que Filócles reconhece como estando em voga em sua época não suporta a investigação e o suspense com o qual ela trabalha. Como alguém que está prestes a se afogar na “correnteza da razão”³⁶, o dogmático prefere se pendurar no primeiro galho que aparece do que tentar nadar: “Aquele que se agarrou a uma *hipótese*, por mais frágil que ela seja, está satisfeito”³⁷. A análise e o exame o perturbam e diante desse tormento qualquer dogma, opinião ou hipótese pode lhe servir de consolo. Por trás dessa postura que chama de covarde e de preguiçosa, Filócles não vê outra coisa senão o “receio de *duvidar*”³⁸ - é o medo de “ousar a *dúvida*”³⁹ que torna os homens tão sérios e pouco propensos à zombaria que ele defende.

Porém, como Palemon sugere, o humor zombeteiro de seu amigo poderia ser visto como um exagero de ceticismo: a indiferença que demonstrava frente aos assuntos sobre os quais argüia era tão radical e intensa quanto o envolvimento e o amor que ele mesmo havia condenado em Palemon. Pior ainda: sua leviandade e completa falta de seriedade, seriam comparáveis ao caráter dogmático – se os “homens dogmáticos” se apressam em aderir à primeira hipótese que se apresenta e não ousam levar a investigação adiante, Filócles, por seu turno, não adere a nada e é capaz de defender num momento a mesma causa que atacou

³⁴ Mor., p.15. “Dogmatical Men”.

³⁵ Mor., p.7. “In short; there are good Reasons for our being thus superficial, and consequently thus dogmatical in Philosophy ” .

³⁶ Mor., p.7 . “Current of Reason”.

³⁷ Mor., p.7 “He who has got hold of a *Hypothesis*, how slight soever, is satisfy’d ” .

³⁸ Mor., p.8. “afraid of *Doubting*”.

³⁹ Mor., p.7. “to dare *doubt*”.

num instante anterior. Embora radicalmente oposta à dogmática, a postura de Filócles acaba por se revelar bastante similar a ela: ter uma só opinião e fixar-se a ela, evitando toda sorte de exame e análise, não é muito distinto de não assumir nenhuma hipótese. A investigação é prejudicada tanto pela rigidez dogmática, que obstrui o movimento próprio da análise e impede a formulação de uma “segunda questão”, quanto pela leviandade e indiferença cética, que torna o exame completamente desregrado e sem sentido. Mas será que Filócles era alguém assim tão distante dos temas sobre os quais pensava e discursava? Será que a sua leviandade e o seu “fino **ceticismo**”, questiona Palemon, poderiam ser aplicados indistintamente a todos os assuntos, mesmo aos morais: seria ele tão incapaz de distinguir “entre sinceridade e insinceridade *na ação*”, quanto havia sido indiferente diante da “verdade e falsidade, certo e errado, *nos argumentos*”⁴⁰? A essa pergunta, Filócles responde:

“Não ousou perguntar o que sua questão quis insinuar. Eu temia que já conhecesse plenamente a resposta e que por esse modo (*way*) informal de falar, que aprendi em algumas conversas em moda no mundo, vos dei ocasião de suspeitar que eu pertencesse à pior sorte de ceticismo, aquele que nada poupa e aniquila todos os princípios *morais* e *divinos*.”⁴¹

Embora tivesse um “modo informal de falar” e uma maneira zombeteira de tratar os assuntos, mesmo os considerados sérios, Filócles não queria ser confundido com alguém

⁴⁰ *Mor.*, pp.15-16. O trecho inteiro diz o seguinte: “Whether with that fine **Scepticism** of mine, I made no more distinction between Sincerity and Insincerity in Action, than I did between Truth and Falshood and Wrong, in Arguments?”.

⁴¹ *Mor.*, p.16. “I durst not ask what your Question drove at. I was afraid I saw it plainly; and that by this loose way of talking, which I had learnt in some fashionable Conversations of the World, I had given you occasion to suspect me of the worst sort of *Scepticism*, such as spar’d nothing; but overthrew all Priciples *Moral*, and *Divine*”.

sem princípios. Ele pede desculpas pelo seu “mau comportamento *cético*”⁴² e levado pela presença instigante de Palemon, começa a discursar sobre diversos temas. Ele fala dos animais, do gênero humano, da deidade, da ordem da natureza etc. Assim que o discurso termina, Palemon demonstra a sua admiração diante do belo tom que Filócles havia dado às suas palavras. Como entender a seriedade e a afeição que o amigo mostrou ao discursar, o que poderia explicar uma tal mudança de “caráter”⁴³? Filócles explica que a razão de sua transformação foi a lembrança de uma conversa que ele teve com um outro amigo seu, alguns dias antes de encontrar Palemon no parque. Essa conversa teria lhe causado uma impressão tão forte que ele pensava ter ocorrido um “milagre”⁴⁴. “De fato”, diz ele a Palemon, “pensaríeis que eu havia sido curado do meu *ceticismo* e leviandade, a ponto de nunca mais zombar de maneira selvagem de qualquer assunto, muito menos desses que são tão sérios”⁴⁵. Palemon se interessa por essa conversa e por esse amigo que teria operado uma tamanha transformação no caráter de alguém que até então se dizia cético, mas Filócles se mantém reticente e confessa ter algum receio em revelar maiores detalhes do referido encontro. Seu medo era o de agora se encontrar em uma disposição ainda mais perigosa do que a anterior: “Pois embora eu estivesse como que perfeitamente curado do *ceticismo*”, ele diz, “era por algo que pensava ser pior: um franco *entusiasmo*”⁴⁶. Esse terceiro amigo havia ensinado a Filócles a verdadeira “*paixão filosófica*”⁴⁷, ele era o mais

⁴² Mor., p.16. “my *Sceptical* Misbehavior”.

⁴³ Mor., p.20. “Character”.

⁴⁴ Mor., p.20. “Miracle”.

⁴⁵ Mor., p.20. “You wou’d have thought indeed that I had been cur’d of my *Scepticism* and Levity, so as never to have rally’d more, at that wild rate, on any Subject, much less on these which are so serious”.

⁴⁶ Mor., p.20. “For tho I was like to be perfectly cur’d of my *Scepticism*; ‘twas by what I thought worse, downright *Enthusiasm*”.

⁴⁷ Mor., p.21. “*Philosophical Passion*”.

agradável dos “*entusiastas*”⁴⁸. Palemon não aceita que se chame esse homem por um tal nome, antes de ouvir “mais daquela séria conversa pela qual o acusastes de *entusiasmado*”⁴⁹. Por fim, eles decidem que Filócles irá escrever para Palemon um relato da conversa que o havia influenciado em seu belo discurso.

Já era tarde quando Palemon deixa Filócles em sua pousada. No outro dia pela manhã, Filócles pensa no texto que havia prometido a Palemon. Sozinho em seu gabinete, ele busca na luz matinal a disposição ideal para iniciar sua obra. Lembra-se, então, do que havia sonhado naquela noite. O sonho se passava em uma “magnífica cena rural”⁵⁰: uma bela colina próxima ao mar. Filócles reconhece aí o local onde a conversa que o curou de seu ceticismo havia se dado. Lá, ele encontra Teócles, o amigo cujo entusiasmo causara tanta admiração nele e em Palemon. A lembrança desse sonho faz com que ele se sinta diante do amigo. Embora imaginária, a presença de Teócles é suficiente para inspirar Filócles. Entusiasmado pela figura do amigo, ele começa a escrever.

A cena moral

Como lembra Jean-Paul Larthomas, é através de Filócles que Shaftesbury nos revela que o seu projeto em *Os Moralistas* “poderia se chamar ‘*the natural history of Man*’”⁵¹. Contar essa “história do homem” seria, em um primeiro momento, o objetivo do texto que

⁴⁸ *Mor.*, p.20. “You never knew a more agreeable **Enthusiast!**”.

⁴⁹ *Mor.*, p.20. “till I hear further of that serious Conversation for which you tax him as *Enthusiastick*”.

⁵⁰ *Mor.*, p.22. “*rural Scene*”.

⁵¹ LARTHOMAS, J-P. *Shaftesbury ou le moraliste contre le puritain*. In: *Shaftesbury – philosophie et politesse*, p.37-38. O trecho original diz: “Il (Shaftesbury) explique au début des *Moralistes* que sa démarche pourrait s’appeler ‘*the natural history of Man*’”.

Filócles escreve para Palemon, mas ele acaba por se confundir ao plano maior de *Os Moralistas*. O que aqui se busca, acrescenta Larthomas, não é uma definição precisa e rigorosa para o gênero humano, mas a compreensão do processo pelo qual ele exerce e efetiva a sua humanidade⁵². De acordo com Shaftesbury, esse projeto de *Os Moralistas* não é distinto do da *Investigação sobre a virtude e o mérito*: os dois tratados que compõem o segundo volume das *Características* teriam nessa *natural history of man* o seu ponto em comum. A diferença entre as duas obras estaria na maneira com a qual elas expõem esse tema. O que a *Investigação* trata de um modo “*sistemático, didático e preceptivo*”⁵³, *Os Moralistas* apresentam em uma outra “roupagem”⁵⁴. Para o bem do desenvolvimento do estilo da *rapsódia filosófica*, diz Shaftesbury, era preciso que o argumento principal surgisse naturalmente a partir da discussão entre dois amigos. Do embate entre duas posturas distintas, a melancolia de Palemon e o ceticismo zombeteiro de Filócles, o leitor é levado à figura de Teócles, personagem que representa um ponto concordante na discussão e uma melhor maneira de considerar o problema em questão, a saber: como caracterizar a natureza humana? O modo como Teócles inicia a sua análise do caráter do gênero humano é o mesmo proposto pela *Investigação sobre a virtude e o mérito* – entender o homem, é compreender as relações que ele estabelece com o meio onde vive, ou seja: trata-se de buscar o conhecimento do lugar que a humanidade ocupa no mundo natural. Assim, a

⁵² Laurent Jaffro também reconhece nessa “história do homem” a idéia de uma investigação acerca do processo pelo qual o homem exerce o seu caráter humano e nos lembra que Shaftesbury teria sido um dos primeiros pensadores a utilizar a expressão *the natural history of man*. A mesma expressão aparece no título do primeiro item do primeiro capítulo do livro de Jaffro: *Le projet d’une histoire naturelle de l’homme* (Ver *Ethique de la communication et art d’écrire*, pp.53-60).

⁵³ Misc., p.265. “*Systematical, Didactick and Preceptive*”

⁵⁴ Misc., p.265. “Garb”

questão do homem terá de passar necessariamente por uma outra: o que é e como entender a natureza?

O universo ou “o todo das coisas”⁵⁵ é formado por pequenos sistemas que atuam diretamente em sua ordem e manutenção, como partes de um todo. Ao iniciar sua investigação acerca da natureza, Shaftesbury nos diz que é necessário empregar o seguinte método: uma vez que se constata a dificuldade em determinar as múltiplas relações que estabelecem os elementos que formam o universo em geral, é preciso partir pela análise de suas partes⁵⁶. Para ilustrar o que entende por essas partes ou pequenos sistemas, o filósofo inglês recorre a algumas espécies particulares de animais, tais como as formigas, as abelhas e os castores, exemplos do que ele denomina “*animais totalmente associados e confederados*”⁵⁷. A afabilidade ou a generosidade (*kindness*) que os membros dessas espécies demonstram para com os seus semelhantes, acaba por nos revelar a própria ordem que reina no mundo. Embora mais visível na relação entre indivíduos de uma mesma espécie, sobretudo naquelas que por *necessidade* e *conveniência* são obrigadas “a uma união estrita e a um tipo de estado confederado”⁵⁸, como é o caso das acima mencionadas, essa generosidade pode ser estendida para além dos limites de uma única e determinada espécie: existe entre os seres naturais dos mais diversos gêneros e espécies algo como um acordo ou colaboração. Assim é, exemplifica Shaftesbury, a relação entre uma aranha e uma mosca:

⁵⁵ *Inq.*, p.193 . “the Whole of things”.

⁵⁶ Tanto a *Investigação sobre o mérito e a virtude*, quanto *Os Moralistas* adotam esse método (ver: *Inq.*, p.196 e *Mor.*, p.53).

⁵⁷ *Misc.*, p.234. “thorowly-associating and confederate Animals”.

⁵⁸ *Misc.*, p.234. “(...) to a strict Union, and kind of Confederate State”.

“Por exemplo, para a existência da aranha, aquela da mosca é absolutamente necessária. O vôo desatento, a estrutura frágil e o corpo terno desse último inseto o adapta (*fit*) e o determina tanto como *uma presa*, quanto o feitio rude, a vigilância e a astúcia do último, para a rapina e armadilha. A teia e a asa são adequadas uma para a outra. E na estrutura desses animais há uma relação com o outro tão evidente e perfeita, quanto a relação que existe entre os membros e órgãos de nossos próprios corpos, ou como nos galhos ou folhagem de uma árvore, [onde] nós podemos ver uma relação de cada um com os outros e de todos em comum com *uma raiz e tronco*.”⁵⁹

Existe na natureza uma “mútua dependência das coisas”⁶⁰, nela tudo está vinculado e “co-depõe” (*hang together*⁶¹). Mesmo que um historiador ou viajante, supõe Shaftesbury, nos apresentasse um relato de uma criatura completamente solitária, sem nenhum companheiro (*fellow*) ou membro da mesma espécie, ainda assim teríamos de admitir que ela estabelece algum tipo de contato com outros seres. Pois se há nela qualquer coisa que indique a mínima relação com algo que vai além dela mesma, “então esse animal

⁵⁹ *Inq.*, p.198. “For instance; To the Existence of the Spider, that of the Fly is absolutely necessary. The heedless Flight, weak Frame and tender Body of this latter Insect, fits and determines him as much *a Prey*, as the rough Make, Watchfulness and cunning of the former, fits him for the Rapine, and the ensnaring part. The Web and the Wings are suted to each other. And in the Structure of each of these Animals, there is as apparent and perfect a relation to the other, as in our own Bodys there is a relation of Limbs and Organs; or, as in the branches or Leaves of a Tree, to *one* Root and Trunk”

⁶⁰ *Mor.*, p.52. “mutual Dependency of Things”. Essa mesma noção de mútua dependência aparece no seguinte trecho dos *Exercícios* (‘ASKHMATA’): “Os elementos são combinados, unidos e têm uma dependência mútua uns em relação aos outros. Todas as coisas nesse mundo são unidas. (...) Veja a dependência mútua, a relação de uma coisa com as outras; o sol com a terra; a terra e os planetas com o sol; a ordem, a simetria, a regularidade, a união e a coerência do todo” (*Ex.*, p.16). O texto original diz: “The elements are combined, united, and have a mutual dependence upon one another. All things in this world are united. (...) See the mutual dependence, the relation of one thing to another; the sun to the earth, the earth & planets to the sun; the order, symmetry, regularity, union & coherence of the whole.”

⁶¹ Ver: *Mor.*, p.80.

será considerado indubitavelmente como *uma parte* de algum outro sistema”⁶². Se, por exemplo, há nela indícios de que se trata de um macho, então houve ou pode haver uma fêmea e, nesse caso, existe uma espécie a qual essa criatura pertence. Mas mesmo que não se encontrasse nela nada que pudesse sugerir uma relação mais próxima com um membro do mesmo gênero, se ela se alimentava de algo ou poderia servir de alimento para um outro, isso já bastaria para indicar seu vínculo com a natureza. Por fim, a criatura não era tão solitária quanto parecia em princípio. Como os outros seres naturais, ela estabelece algum contato com o meio onde vive e participa de um sistema: “todas as coisas”, escreve Shaftesbury, “que têm *ordem*, têm *unidade de desígnio* e coincidem *em um*, [ou] são partes de **um todo** ou são nelas mesmas *sistemas completos*”⁶³.

Como nos lembra Rubens Rodrigues Torres Filho ao comentar Fichte, “*sistema* é a palavra grega para designar algo *zusammen-gesetzt*, uma simples *com-posição* de partes”⁶⁴. Um *sistema* ou *composição* sempre pressupõe um número de elementos ou ingredientes (SUSTATIKA) que não são simplesmente colocados lado a lado ou próximos uns dos outros, mas que são unificados e postos em uma tal relação capaz de formar uma totalidade: há na *composição* uma ordem ou desígnio que estabelece o vínculo entre as partes e as tornam uma só coisa. Por certo, essa acepção original do termo não foi ignorada pelo grande admirador da língua e da cultura gregas que foi Shaftesbury, mas ele vai além da idéia de uma simples composição ao afirmar que o universo é um grande sistema formado por outros menores: a totalidade é feita da relação e unidade de “pequenos todos”. Para explicar

⁶² *Inq.*, p.197. “then will this Animal undoubtely be esteem’d a *Part* of another System”.

⁶³ *Mor.*, p.52. “That whatever Things have *Order*, the same have *Unity of Design*, and concur in one, are Parts constituent of *one whole*, or are, in themselves, *intire System*.”

⁶⁴ TORRES FILHO, R.R. *O espírito e a letra – crítica da imaginação pura em Fichte*, p.164.

essa concepção de sistema ao seu amigo, Teócles pede que ele observe uma floresta de carvalhos próxima ao local onde conversavam – podemos considerar, diz ele para Filócles, a floresta como um todo e ignorar as inúmeras árvores que a compõem, mas se ao invés disso dirigimos o nosso olhar para um desses carvalhos, também teremos de admitir que se trata de uma totalidade: o carvalho observado também tem a “sua própria floresta de numerosos e extensos galhos (*que parecem tantas outras diferentes*) e é ainda, eu suponho, *uma única e mesma árvore*”⁶⁵.

Cada pedaço de um sistema é um outro sistema, a determinação do que é “parte” depende exclusivamente do olhar daquele que a observa e, como vimos, a mesma árvore que era parte de uma floresta, se torna um todo quando considerada em relação aos seus galhos. E da mesma maneira que a floresta participa de nosso planeta, “esse *globo* ou *terra* parece ter ele mesmo uma dependência em relação a alguma coisa ainda além, como, por exemplo, o seu sol ou seus satélites, então ele é, na realidade, apenas uma **parte** de algum outro sistema”⁶⁶. Shaftesbury nos apresenta aqui uma noção *dinâmica* de sistema, uma vez que não se trata de apresentar a natureza como algo estático ou paralisado, mas de realçar o próprio movimento de sistematização pelo qual ela se forma. Essa noção de sistema pode ser estendida ou reduzida, podemos nos limitar a um pequeno galho de uma árvore ou a um membro do nosso corpo, ou então, a partir daí, nos elevarmos (*to raise*) até os céus e vislumbrar o vínculo do nosso planeta com os outros. De acordo com o filósofo inglês, só

⁶⁵ *Mor.*, p.80. “(...) its own Wood of numerous spreading Branches (which seem *so many different trees*) ‘tis still, I suppose, *one* and *the self-same tree*.”

⁶⁶ *Inq.*, p.198. “(...) this *Globe* or *Earth* it-self appears to have a real Dependence on something still beyond; as, for example, either on its Sun, the Galaxy, or its Fellow-Planets; then is it in reality a **part** only of some other System”.

podemos reconhecer a relação entre as diversas partes de um sistema, pois existe entre elas o que ele chama de *simpatia*:

“O que é *simpatizar*? – Sentir junto ou ser unido em um sentido ou sentimento. – As fibras de uma planta simpatizam umas com as outras. Os membros do animal simpatizam uns com os outros. E os corpos celestes não simpatizam uns com os outros? Por que não?”⁶⁷

A simpatia descreve o movimento de interação das partes em um todo, ela é “uma franca concordância em *um fim comum*”⁶⁸. É em virtude dela que, segundo Teócles, “nossa árvore é uma *árvore* real; vive, floresce e ainda é *uma e a mesma*, mesmo quando pela vegetação e mudança de substância, uma partícula nela não permanece a mesma”⁶⁹. Assim também os animais, não obstante as freqüentes alterações e vicissitudes, permanecem os mesmos graças à simpatia de suas partes. E tal como os membros e órgãos de um animal se unem para a constituição de seu corpo, do mesmo modo os indivíduos de uma determinada espécie se aproximam naturalmente para formar e manter o seu gênero. A mesma relação que existe entre os membros de uma mesma espécie, também pode ser encontrada entre animais de diferentes gêneros⁷⁰, tais como a mosca e a aranha. Shaftesbury chama essa aliança (*alliance*) entre os seres de *generosidade mútua* (*mutual kindness*), e acrescenta que

⁶⁷ Ex., p.23. “To sympathise, what is it? – To feel together, to be united in one sense or feeling. –The fibers of the plant sympathise. The members of the animal sympathise. And do not the heavenly bodies sympathise? And why not?”.

⁶⁸ Mor., p.81. “a plain Concurrence in one common End”.

⁶⁹ Mor., p.81. “ (...) our Tree is a real *Tree* ; lives, flourishes, and is still *One and the same*; even when by the Vegetation and Change of Substance, not one Particle in it remains *the same*.”

⁷⁰ Shaftesbury utiliza os termos gênero (*kind*) e espécie (*specie*) de modo indistinto.

ela é conhecida “mais particularmente pelo nome de *afecção natural* (*natural affection*)”⁷¹. O termo *afecção* designa aqui uma relação de interação e participação: o que me *afeta*, é aquilo que me envolve, com o qual estou intimamente ligado e do qual dependo para ser o que sou. “Ter *afecção natural*”, escreve Shaftesbury nos seus *Exercícios*, “é *afetar* (to affect = se envolver, se relacionar) *de acordo com a natureza*, ou [de acordo] *com o desígnio e a vontade da natureza*”⁷². E é justamente essa *afecção* que nos mostrará que não há uma oposição entre natureza e sociedade, mas uma comunidade ou sociabilidade natural:

“As *afecções* sociais ou naturais que nosso autor considera tão essenciais à saúde, à *totalidade* ou à integridade da criatura particular, contribuem igualmente para o bem-estar e para a prosperidade do *todo* ou da *espécie* na qual ela foi naturalmente unida. Todas as *afecções* desse gênero nosso autor compreende pelo único nome de *naturais*.”⁷³

Não existe distinção entre *afecção natural* e social: o bem do indivíduo é o de sua espécie e gênero e, no limite, é também o de todo o mundo no qual ele se insere. A pior e mais desnaturada (*unnatural*) das *afecções* é aquela que separa a criatura (*creature*) de sua comunidade e, por oposição, a mais natural é a que “tende na direção do serviço *público* e ao interesse da **sociedade** *em geral*”⁷⁴. Nesse sentido, termos como *público*, *comunidade* e

⁷¹ Misc., p.235. “(...) more particularly by the name of *natural Affection*.”

⁷² Ex., p.13. “To have natural affection is *to affect according to nature*, or *the design and will of nature*”

⁷³ Misc., p.235. “The social or natural Affections which our Author considers as essential to the Health, Wholeness, or Integrity of the particular Creature, are such as contribute to the Welfare and Prosperity of that Whole or Species, to which he is by nature join’d. All the Affections of this kind our Author comprehends in that single name of *natural*”. Vale lembrar que as *Miscellaneous reflections*, último dos seis tratados reunidos sob o nome de *Characteristicks of men, manners, times*, analisam e comentam todos os cinco tratados precedentes. Nelas, Shaftesbury faz às vezes de crítico de si mesmo e se chama de “o autor” ou de “nosso autor”, como é o caso do trecho acima citado.

⁷⁴ Misc., p.235. “(...) tend towards *Publick Service*, and the Interest of *the Society at large*”.

sociedade não são exclusividades do gênero humano, eles dizem respeito à relação que cada ser estabelece com o seu próprio bem-estar, com o de sua espécie e com o da natureza em geral:

“Esse é o principal *problema* que nosso autor demonstra em termos mais *filosóficos* em seu tratado (Shaftesbury refere-se aqui à *Investigação sobre a virtude e o mérito*): ‘que para uma criatura cujo fim é a sociedade, *operar tal como a natureza a direcionou para o bem de sua sociedade ou todo*, é, na realidade, *buscar seu bem próprio e natural*.’”⁷⁵

Ao encontrar o seu próprio bem, o indivíduo se insere na ordem natural e colabora com ela. Para Shaftesbury, dizer que o bem de uma criatura é diferente ou contrário ao de sua espécie e ao da natureza, é o mesmo que afirmar que uma parte desse ser (um órgão interno, uma perna, um olho etc.) possui um interesse que é distinto ou oposto àquele do seu corpo. As noções de simpatia, generosidade mútua e afecção natural⁷⁶ não fazem outra coisa senão apresentar a idéia de um mundo natural como uma comunidade cósmica, um sistema universal em um permanente movimento de autocomposição.

Quando Teócles termina de expor essa concepção de universo, Filócles nota que o seu amigo não havia recorrido a nenhuma idéia de “primeira causa”, de “substância imaterial” ou de “primeiro ser” a partir dos quais a natureza teria surgido. Ao contrário das explicações correntes acerca da origem e funcionamento do mundo, Teócles havia lhe apresentado algo bastante diverso do que ele estava acostumado a ouvir: “não se tratava”,

⁷⁵ *Misc.*, p.235. “This is main *Problem* which our Author in more *philosophical* Terms demonstrates, in this Treatise, ‘That for a Creature whose natural end is Society, to operate as is by Nature appointed him towards the good of such his **society**, or **Whole**, is in reality to pursue his own natural and proper **Good**’.

⁷⁶ A relação entre *afecção natural* e *simpatia*, aparece na seguinte definição que a *Investigação sobre a virtude ou mérito* dá para as afecções naturais: “aquelas que são encontradas no amor, complacência, benevolência e na simpatia com o gênero ou espécie.” (*Inq.*, p.237). No original: “such as are founded in Love, Complacency, Good-will, and in a Sympathy with the Kind or Species”.

ele declara, “do que era primeiro ou *anterior a tudo*, mas do que é *instantâneo e atual*”⁷⁷. “Vossa **união**”, ele diz para o seu amigo, “é o vosso principal suporte”⁷⁸. Para entender o funcionamento da natureza não era preciso recorrer a nada estranho ou anterior a ela: a simples análise e observação do estado atual das coisas havia sido eficaz. “O presente”, acrescenta Filócles, “é suficiente”⁷⁹ para a compreensão e admissão de uma ordem e de um desígnio natural.

Mas e o homem? Qual seria o seu lugar nessa comunidade cósmica? Como notam os dois amigos (Teócles e Filócles), em princípio nenhum ser natural parece mais inábil do que o humano. Basta observamos um bebê para admitirmos o quão frágil e dependente é o homem. Seu corpo e habilidades físicas, quando comparados aos dos demais seres, são as provas de sua deficiência e fraqueza. As criaturas selvagens são “vestidas e armadas pela própria natureza”⁸⁰, eis a “dureza, a robustez e o vigor delas”⁸¹. “Por que [a natureza]”, pergunta Filócles, “não fez o mesmo pelo *homem*?”⁸². Em resposta a essa questão, Teócles pede ao seu amigo que repare na estrutura dos animais alados e veja como todo o seu corpo é moldado tendo em vista esse fim que lhe é tão próprio, de tal maneira que todas as suas outras partes servem a essa que é a mais importante: “De uma certa maneira, a anatomia da criatura se mostra *toda asa*, seu volume é composto principalmente de dois músculos exorbitantes que exaurem a força de todos os outros e absorvem (se assim posso dizer) toda

⁷⁷ Mor., p.57. “(...) ‘tis not about what was *First*, or *Foremost*; but what is *Instant*”.

⁷⁸ Mor., p.57. “Your **Union** is your main Support”

⁷⁹ Mor., p.76. “The present, reply’ d I, are sufficient”.

⁸⁰ Mor., p.59. “cloth’d and arm’d by Nature her-self”.

⁸¹ Mor., p.59. “Such is their Hardiness, Robustness, Vigour”.

⁸² Mor., p.59. “Why not the same for *Man*?”

a economia da estrutura (*frame*)”⁸³. Existe na natureza uma “admirável distribuição”⁸⁴, um ajuste perfeito pelo qual as partes menos importantes de um sistema são subservientes à principal: assim são as asas para os animais voadores e as nadadeiras para os que vivem na água⁸⁵. É de esperar, então, que haja algo de similar no homem.

Mas em que consistiria a excelência do homem, qual seria a sua parte mais importante? Tanto Filócles quanto Teócles estão de acordo em reconhecer o pensamento e a razão como sendo o “principal (*the principal*)”⁸⁶ do gênero humano. A própria debilidade física do homem não é senão um índice para o seu caráter: suas deficiências corporais o forçam “a admitir que se tornou racional e *sociável* propositalmente e não por acidente e que não pode crescer ou subsistir de outra maneira”⁸⁷. A mesma economia e desígnio naturais que fizeram das asas a parte principal dos voadores e das nadadeiras a dos nadadores, fez da razão a do homem. Diferentemente de todos os outros gêneros naturais, o humano é o único que não encontra sua excelência no âmbito corporal, mas em uma outra instância: a racional.

⁸³ *Mor.*, p.59. “The Anatomy of the Creature shews it, in a manner, to be *all Wing*: its chief Bulk being compos’d of two exorbitant Muscles, which exhaust the Strength of all the other, and engross (if I may say so) the whole Oeconomy of the Frame”.

⁸⁴ *Mor.*, p.61. “admirable Distribution”

⁸⁵ *Mor.*, p.61. A esse respeito, Teócles diz: “Tudo [na natureza] é administrado *para o melhor*, com perfeita parcimônia e justa *reserva*: pródiga para ninguém, mas generosa com todos, jamais empregando a uma coisa mais do que o suficiente, mas com exata economia diminui o supérfluo e adiciona força ao que é *principal* em cada coisa”. O original diz o seguinte: “All manag’d *for the best*, with perfect Frugality and just *Reserve*: profuse to none, but bountiful to all: never employing in one thing more than enough; but with exact Oeconomy retrenching the superfluous, and adding Force to what is *principal* in every thing.”

⁸⁶ *Mor.*, p.61. “And is not **Thought** and **Reason** *principal* in Man?”

⁸⁷ *Mor.*, p.62. “(...) to own that he is purposely, and not by Accident, made rational and sociable, and can no otherwise increase and subsist”.

“No animal”, escreve Laurent Jaffro, “o impulso não é controlado racionalmente; ele é motivado por representações passivas, por afetos”⁸⁸. A afecção nos seres irracionais é, ele acrescenta, “isso que conduz ao bem, isso pelo qual se é movido em direção ao bem”⁸⁹. Os animais simplesmente seguem e obedecem os ditames estabelecidos pela economia natural. As formigas e as abelhas, exemplifica Shaftesbury, “continuam o mesmo encadeamento (*train*) e harmonia da vida”⁹⁰. Tal como todas as outras criaturas desprovidas de razão, elas nunca são inexatas ou errôneas (*false*) para com as afecções “que as movem a operar tendo em vista o seu bem público”⁹¹, e a menos que ocorra alguma grande alteração na ordem natural, nenhum animal sairá do curso que lhe foi dado pela natureza e a formiga de amanhã continuará no mesmo *train* da de hoje. Como nos mostra Shaftesbury, a relação que o homem estabelece com a natureza não é a mesma que a dessas criaturas:

“Em uma criatura capaz de formar noções gerais das coisas, não apenas os seres externos que se oferecem para os sentidos são os objetos da afecção, mas as próprias ações nelas mesmas, e as afecções de piedade, generosidade, gratidão e os seus contrários, sendo trazidas para o interior da mente por reflexão, se tornam objeto. De modo que por meio desse sentido refletido (*reflected sense*) surge um outro gênero de afecção voltado para

⁸⁸ JAFFRO, L. *La question du sens moral et le lexique stoïcien*. In: *Shaftesbury – philosophie et politesse*. Honoré Champion Éditeur, Paris, 2000, p.63. O original diz: “Chez l’animal, l’impulsion n’est pas contrôlée rationnellement; elle est motivée par des représentations passives, des affects”.

⁸⁹ JAFFRO, L. *La question du sens moral et le lexique stoïcien*. In: *Shaftesbury – philosophie et politesse*. Honoré Champion Éditeur, Paris, 2000, p.63. O original diz: “(...) c’est ce qui pousse au bien, ce par quoi on est mû vers le bien”.

⁹⁰ *Inq.*, p.236. “(...) continue the same Train and harmony of Life”.

⁹¹ *Inq.*, p.236. “(...) which move them to operate towards their Publick Good”.

aquelas próprias afecções que já foram sentidas e se tornam agora o assunto (*subject*) de um novo prazer ou desprazer.”⁹²

O homem é um ser dotado de uma faculdade que Shaftesbury chama de *afecção reflexiva* (*reflex affection*), ou seja: ele não só possui afecções naturais (como a piedade, a generosidade e a gratidão que demonstra pelos membros de sua espécie e mesmo por de outras), mas também é capaz de ter a consciência dessa posse. Essa capacidade faz com que os homens possam fazer de suas próprias afecções os objetos de seu pensamento e, assim, nas palavras de Shaftesbury, “formar noções gerais das coisas”. Tais idéias ou noções e o próprio pensamento que as forma não deixam de ser afecções, embora de um outro nível ou grau: se as outras criaturas apenas sentem a influência da natureza sobre elas, o gênero humano pode *sentir que sente* e ser afetado (*affected*) de uma maneira ativa, isto é: sendo consciente daquilo que o afeta. Graças a essa *afecção reflexiva*, o homem pode ir além de uma fruição mais simples e imediata e encontrar um novo tipo de contentamento, mais adequado à sua natureza racional: o prazer mental.

Para mostrar que os contentamentos mentais são aqueles que melhor condizem com a felicidade e satisfação do gênero humano, Shaftesbury nos lembra que os homens estão sempre dispostos a suportar as maiores dores e penas (*pains*) para obter um prazer desse gênero. O mundo está repleto de exemplos que comprovam essa tese e, argumenta o filósofo inglês, até os bárbaros, os ladrões e “os mais execráveis *vilões*”⁹³ muitas vezes se

⁹² *Inq.*, P.202. “In a Creature capable of forming general Notions of Things, not only the outward Beings which offer themselves, and the Affections of Pity, Kindness, Gratitude, and their Contrarys, being brought into the Mind by Reflection, become Objects. So that, by means of this reflected Sense, there arises another kind of Affection towards those very Affections themselves, which have been already felt, and are now become the Subject of a new Liking or Dislike.”

⁹³ *Inq.*, p.238. “the most execrable *Villains*”.

apressam em desafiar os piores tormentos e mesmo a morte em nome de alguma idéia ou princípio que consideram digno ou honrado. “Foi o mesmo caso”, ele nos diz, “com aquele malfeitor que no lugar de cumprir o ofício de executor de seus companheiros, resolveu acompanhá-los em sua execução”⁹⁴. Os ditos prazeres sensuais ou corporais frequentemente se subordinam aos mentais, mas o contrário é impossível: quando temos algum contentamento sensual que é contrário a qualquer princípio mental, ele é rapidamente rejeitado e considerado como objeto de “desgosto”⁹⁵. Segundo o filósofo inglês, os prazeres mentais têm de ser considerados como sendo “as *próprias afecções naturais nelas mesmas, em sua operação imediata*”⁹⁶. Essas satisfações são a constatação do bom funcionamento do que Shaftesbury denomina *mente*:

“Uma **mente** é algo que age sobre um corpo; e não apenas em um corpo, mas em seus sentidos, suas visões, fantasias, imaginações, corrigindo-as, trabalhando-as, modelando-as e construindo a partir delas. Assim é uma **mente**.”⁹⁷

Não existe uma ruptura entre a mente e o corpo. A função da mente é *to mind* todas as afecções corporais, isto é: vigiar, guardar, cuidar e dispor tudo o que provém do âmbito sensual. Quando exercem esse controle do corpo, os homens percebem que a sua natureza se efetiva nessa atividade. Mais do que isso: eles se dão conta de que existe uma ligação íntima entre sua mente e seu corpo e que a sua frágil e débil estrutura física depende dos cuidados dessa sua capacidade de análise e reflexão. Assim, é a mente que se preocupará

⁹⁴ *Inq.*, p.208. “T’was the case with that Malefactor, who rather than do the Office of Executioner to his companions, chose to keep’em company in their Execution”.

⁹⁵ *Inq.*, p.238. “Distast”.

⁹⁶ *Inq.*, p.238. “(...) *the very natural Affections themselves in their immediate Operation*”.

⁹⁷ *Ex.*, p.285. “A **mind** is something that acts upon a body; and not on a body only, but on the senses of a body, the appearances, fancies and imaginations by correcting, working, modelling these, and building out of these. Such is a **mind**.”

com a saúde e o bom funcionamento corporal. Ao escrever para Michael Ainsworth, um jovem estudante de teologia com quem Shaftesbury se correspondia e a quem dava conselhos, o filósofo não deixa de lembrá-lo que é importante exercitar o corpo e conciliar as horas de estudos com caminhadas e práticas esportivas⁹⁸. Mas também é sempre preciso lembrar que por trás de um corpo humano, há uma mente: é ela quem o forma, o modela e o mantém.

Speculative pleasure, *contemplative delight* e *reflected joy and pleasure* são algumas das expressões que Shaftesbury emprega para designar a atividade mental. Mas esse contentamento será considerado como um deleite ainda maior ou mais grandioso (*highest delight*) quando levado à sociedade e compartilhado com os outros. É no ambiente social que a natureza humana encontra a sua “sólida felicidade”⁹⁹. O argumento de Shaftesbury visa mostrar que no limite todas as satisfações humanas tendem para a sociedade, se realizam na vida comum e sempre pressupõem “companheirismo e companhia”¹⁰⁰. Ele ataca veementemente aqueles que denomina *epicuristas vulgares*, homens que acreditam que o bem humano é apenas encontrado na satisfação de prazeres corporais e privados, e que, por isso, buscam a felicidade no exagero dos contentamentos sensuais. Para esses *epicuristas*, diz Filócles, “mesmo as doenças têm sido consideradas válidas e dignas de serem nutridas, meramente pelo prazer encontrado ao suavizar o ardor de uma sensação irritante”¹⁰¹. Eles não são diferentes dos que “por estudadas provocações

⁹⁸ Carta a Ainsworth de 28 de janeiro de 1709. In: *Oeuvres de Mylord Comte de Shaftesbury*, p.820.

⁹⁹ *Inq.*, p.238. “solid Happiness”.

¹⁰⁰ *Inq.*, p.241. “Fellowship and Company”.

¹⁰¹ *Mor.*, p. 25. “(...) even the Diseases have been thought valuable and worth the cherishing, merely for the Pleasure found in allaying the Ardor of an irritating Sensation”. A *Investigação sobre o mérito e a virtude* apresenta um trecho semelhante a esse quando diz que existem pessoas que longe de se perturbarem com a

fazem surgir uma sede e um apetite não naturais e para abrir caminho para uma nova saciedade, preparam *vomitivos* como sobremesa, para mais rapidamente renovar o banquete”¹⁰². O que esses homens consideram como comer e beber bem, não é para Shaftesbury senão a demonstração de um caráter de luxúria e *debauch*, isto é: de depravação e de devassidão. A procura pela satisfação dos meros prazeres sensoriais e privados, leva inevitavelmente a um excesso: a “opulência preguiçosa”¹⁰³ e a “abundância devassa”¹⁰⁴ da vida nos palácios e mesmo aquilo que ocorreu na “sede do império”¹⁰⁵ são exemplos do quão desregrada essa busca pode se tornar. Para o autor das *Características*, essa procura se mostrará completamente ineficaz: por mais que se coma ou beba nunca se estará satisfeito e os prazeres sensuais serão sempre insuficientes e insaciáveis diante da felicidade que se pretende encontrar neles. Mesmo os defensores e praticantes dessa postura acabam por admitir a incoerência e o desregramento de seus hábitos. É comum, nos diz Shaftesbury, ver pessoas acostumadas a uma vida suntuosa e a não carecer de nada, reconhecerem que desfrutaram das “satisfações e deleites mais elevados que uma mesa provavelmente pode oferecer”¹⁰⁶, quando por algum motivo (uma viagem ou um dia de esportes, sugere o filósofo inglês) foram tiradas de sua rotina e experimentam “a doçura de

sensação provocada por uma coceira ou sarna (*Itch*), a consideram “altamente aceitável e deleitante” (“highly acceptable and delightful”), *Inq.*, p.263.

¹⁰² *Mor.*, p. 25. “(...) by study’d Provocatives raise unnatural thirst and Appetite, and to make way for fresh Repletion, prepare *Emeticks*, as the last Desert; the sooner to renew the Feast.”

¹⁰³ *Inq.*, p.254. “lazy Opulence”.

¹⁰⁴ *Inq.*, p.254. “wanton Plenty”.

¹⁰⁵ *Inq.*, p.254. “Seat of Empire”. Trata-se de Roma, como deixa claro esse trecho da *Investigação sobre o mérito e a virtude*.

¹⁰⁶ *Inq.*, p.261. “the highest Satisfaction and Delight which a *Table* cou’d possibly afford”.

uma dieta comedida”¹⁰⁷. Por outro lado, aqueles que levam uma vida ativa, raramente se adaptam a uma eventual mudança que os conduz a uma mesa e a maneiras luxuriosas.

A própria estrutura corporal em nome da qual esse *epicurismo vulgar* faz a defesa dos prazeres sensuais não resistirá aos abusos e aos exageros nos quais ele a submete. Shaftesbury vê nessa postura um crescente ócio e letargia: o grande problema dessa concepção de luxúria como fonte de felicidade é que ela negligencia a parte ativa do homem. Quando privada de ação e de seus movimentos, a mente (tal como ocorre com o corpo) enlanguescce e se torna doentia. É então preciso exercitá-la:

“Se reconhecerá que uma criatura tal como o homem, que por vários graus de reflexão foi elevada àquela capacidade que chamamos de razão ou de entendimento, tem de ser forçada a receber outra vez em sua mente, pelo próprio uso de sua faculdade raciocinante (*reasoning*), as reflexões do que se passa nela mesma (na mente), tanto quanto nas afecções ou vontade; em resumo, [as reflexões] do que quer que se relacione ao seu caráter, conduta ou comportamento entre os seus companheiros e em sociedade. Ou se ele é incapaz [disso] por si mesmo, há sempre outros para lembra-lo e refrescar sua memória nesse modo (*way*) da crítica.”¹⁰⁸

O exercício mental é a própria atividade de raciocinar ou de refletir: analisando suas afecções, reconsiderando suas paixões e criticando o seu próprio funcionamento, a mente se constitui e se desenvolve. Esse desenvolvimento mental, como nos disse Shaftesbury no

¹⁰⁷ *Inq.*, p.261. “the Sweet of a plain Diet”.

¹⁰⁸ *Inq.*, p.246. “It will be acknowledged that a Creature, such as Man, who form several degrees of Reflection has risen to that Capacity which we call Reason and Understanding; must in the very use of this reasoning Faculty, be forc’d to receive Reflections back into his Mind of what passes in it-self, as well as in the Affections, or Will; in short, of whatsoever relates to his Character, Conduct, or Behaviour amidst his Fellow-Creatures, and in Society. Or shou’d he be of himself unapt; there are others ready to remind him, and refresh his Memory, in this way of Criticism.”

trecho acima, não se limita ao estreito âmbito interno ou privado, mas se faz no espaço público da sociedade. “A **mente**”, escreve o autor da *Investigação sobre a virtude e o mérito*, “que é espectadora ou auditora de *outras mentes*, não pode existir sem os seus olhos e ouvidos a fim de discernir proporções, sons distintos e perscrutar cada sentimento ou pensamento que surja diante dela”¹⁰⁹. Nada pode escapar ao exame atento da mente: uma idéia pode ser tão irregular e desagradável quanto a visão de um corpo disforme; analisá-las e tentar ajustá-las, buscando a melhor proporção, é a grande atividade e o maior dos prazeres para uma “criatura reflexionante ou raciocinante”¹¹⁰. Compartilhar esses contentamentos mentais com os demais homens não é senão uma exigência do próprio movimento de autoconstituição do ser racional: o aperfeiçoamento da reflexão depende do diálogo e da crítica dos outros. Assim, para Shaftesbury não se trata apenas de afirmar que o homem tende a satisfazer seus prazeres mentais na sociedade, mas que eles nascem e se efetivam nela. A comunidade humana é, desde sempre, racional, e o vínculo entre os homens é algo proveniente da reflexão. Tentemos entender melhor essa questão a partir de uma passagem que Shaftesbury nos apresenta em sua *Investigação sobre a virtude e o mérito*:

“As cortesãs e mesmo as mais comuns das mulheres que vivem da prostituição sabem muito bem o quanto é necessário que aquele a quem entretêm com sua beleza deva

¹⁰⁹ *Inq.*, 203. “The **Mind**, which is Spectator or Auditor of *others Minds*, cannot be without its Eye and Ear; so as to discern Proportion, distinguish Sound, and scan each Sentiment thought which comes before it.”

¹¹⁰ *Inq.*, p.247. “reasoning or reflecting Creature”.

acreditar que existem satisfações recíprocas e que os prazeres são menos *dados* que *recebidos*”¹¹¹

Em princípio nenhum exemplo pode ser mais apropriado para ilustrar a idéia de um prazer sensual do que o de alguém que procura os serviços de uma cortesã. Mas ao examinar atentamente o caso, veremos que o que esse homem realmente buscava era algo como um reconhecimento, uma aprovação de sua amiga: ele ansiava por compartilhar uma idéia. Da mesma maneira, amor, amizade, afeição, ódio, piedade e tantos outros sentimentos que podemos demonstrar para com os nossos próximos, não passam de noções, frutos de uma mente. Tudo o que no animal é vivenciado de maneira direta e imediata, no homem é refletido. Dizer que a natureza humana é racional, é afirmar que todas as relações que os homens estabelecem também o são, ou seja: bem ou mal o gênero humano sempre se orienta por alguma noção ou “idéia geral das coisas”. Todas as ações humanas, mesmo as mais execráveis, têm uma origem mental, e, por esse motivo, são passíveis de ser consideradas como virtuosas ou viciadas; como morais ou imorais:

“De modo que se uma criatura é generosa, cortês, constante (*constant* = fiel), compassiva, e, no entanto, não pode refletir sob o que ela faz ou vê outros fazendo, de modo a notar o que é *digno* ou *honesto* e formar essa noção (*notice* = observação) ou concepção do que é *digno* e *honesto* no objeto de sua afecção, ela não tem o caráter *virtuoso*. Pois assim, e não de outra maneira, ela é capaz de ter *um senso do certo ou*

¹¹¹ *Inq.*, p.251. “The Cortizans, and even the commonest of Women who live by Prostitution, know very well how necessary it is, that every-one whom they entertain with their Beauty, shou’d believe there are Satisfactions reciprocal; and that Pleasures are no less *given* than *receiv’d*”.

errado, um sentimento ou juízo do que é feito pela afecção justa, regular e boa, ou pelo contrário.”¹¹²

A virtude é aqui definida como um “senso do certo ou do errado”: ela já pressupõe a atividade mental e alguma noção ou consciência do que é agir corretamente. De acordo com Shaftesbury, a grande dificuldade para aqueles que visam empreender uma investigação acerca da virtude é entender que ela não se limita à prescrição e ao cumprimento das normas de conduta. Apenas seguir “as regras de virtude já conhecidas”¹¹³ não nos torna virtuosos: é ainda preciso que compreendamos como e a partir do que uma ação é dita boa e outra má.

A boa investigação sobre a virtude passa necessariamente pela consciência de que não podemos encontrar para ela uma definição absoluta ou definitiva. Virtude e vício, escreve o filósofo inglês, “se encontram misturados de maneiras variadas e alternadamente prevalentes em vários caracteres humanos”¹¹⁴. Ninguém é completamente bom ou mau: até um mau-feitor, como vimos, pode demonstrar uma faceta virtuosa e preferir morrer ao lado dos seus companheiros de bando do que aceitar fazer o papel de executor de seus amigos; mesmo aqueles homens tidos como os mais afáveis e dóceis também estão sujeitos a cometer alguma maldade.

¹¹² *Inq.*, p.204. “So that if a Creature be genereous, kind, constant, compassionate; yet if he cannot reflect on what he himself does, or see others do, so as to take notice of what is *worthy* and *honest*; and make that Notice or Conception of *Worth* and *Honesty* to be an Object of his Affection, he has not the Character of being *virtuous*: For thus, and no otherwise, he is capable of having a *Sense of Right or Wrong*; a Sentiment or Judgment of what is done, thro just, equal, and good Affection, or the contrary.”

¹¹³ *Inq.*, p.207. “the known Rules of Virute”.

¹¹⁴ *Inq.*, p.207. “(...) are found variously mix’d, and alternately prevalent in the several Characters of Mankind”.

O gênero humano, diz-nos Shaftesbury, pode ser comparado aos instrumentos musicais que freqüentemente necessitam de uma afinação (*tuning*). Ao contrário dos outros seres, que têm “uma exata proporcionalidade, constância e regularidade em suas paixões e afecções”¹¹⁵, os homens são caracterizados por um “sentido mais vivo”¹¹⁶, que os torna “mais facilmente afetados (*affected*) pela dor ou prazer”¹¹⁷. Elevadas (*raise*) à condição de *reflex affections* (esse “sentido mais vivo”), as paixões humanas podem gerar um distúrbio ou um destempero (*distemper*) distinto de tudo o que ocorre no restante do mundo natural. Graças à ausência de reflexão, os animais têm um desenvolvimento de suas paixões que é equivalente ao seu temperamento¹¹⁸. Seus apetites são satisfeitos e o seu humor jamais é perturbado a ponto de causar uma mudança em seu comportamento padrão. Por essa razão, o animal é *bom*: ele está sempre de acordo com a sua natureza. Se no animal a bondade é dada natural e simplesmente, no homem ela terá de ser buscada e aprimorada. “O que é o mérito fora da privação? O que é a *virtude* sem um combate e o embate de tais inimigos que surgem tanto do interior quanto do exterior?”¹¹⁹, pergunta Teócles. Os melhores homens, diz Shaftesbury, não são aqueles que nunca experimentaram as alternâncias de humor e temperamento, mas justamente os que conseguiram administrá-las bem e que encontraram

¹¹⁵ *Inq.*, p.236. “(...) an exact Proportionableness, Constancy and Regularity in all their Passions and Affections”.

¹¹⁶ *Inq.*, p.235. “the liveliest Sense”.

¹¹⁷ *Inq.*, p. 235. “(...) the easiest affected with Pain and Pleasure”.

¹¹⁸ *Inq.*, p.253: “seu temperamento e paixões[dos animais]”, nos diz Shaftesbury, “têm o mesmo desenvolvimento” (“his Temper and Passions have the same Growth”).

¹¹⁹ *Mor.*, p.47. “What merit, except from Hardship? What Virtue without a Conflict, and the Encounter of such Enemys as arise both within, and from abroad?”.

um equilíbrio (*ballance*) para as suas afecções¹²⁰. A virtude pressupõe esforço e várias penas (*pains*), e “sua força é ainda superior”¹²¹ quando enfrenta grandes dificuldades.

Uma vez que o homem é sempre sujeito a destemperos e variações, não há como colocar um ponto final ao embate e à busca pelo equilíbrio que marcam a virtude. É o próprio exercício racional que se realiza nessa via ou caminho (*way*) virtuoso. Desse ponto de vista, a virtude não é senão o processo de autocorreção pela qual a mente se constitui e que tanto dá prazer aos homens. É inconcebível, nos diz o filósofo inglês, que aquele que tem as noções de justiça, generosidade, gratidão ou outra virtude não experimente “um *prazer* por elas e um *desprazer* pelos seus contrários”¹²². A virtude é o “ornamento das ocupações humanas”¹²³, é ela que “sustenta comunidades, mantém a união, amizade e a correspondência entre os homens”¹²⁴. O caráter virtuoso está então relacionado com a própria noção de acordo ou vínculo entre os homens, uma idéia que é expressa pelo termo *senso comum*. Como nos diz Shaftesbury, por *senso comum* ele entende “o *amor* pelo

¹²⁰ *Inq.*, pp.270-271: “Os homens das mais gentis disposições e melhores temperamentos têm sido suficientemente familiarizados, em um momento ou outro, com esses distúrbios que são aptos a se elevarem nas más horas ou mesmo nas pequenas ocasiões. A partir dessas magras experiências de aspereza e mau humor, eles reconhecem totalmente e confessarão o maus momentos pelos quais passaram quando o temperamento já está pouco ferido e agitado.” No original: “The Men of gentlest Dispositions, and the best of Tempers, have at some time or other been sufficiently acquainted with those Disturbances which, at ill Hours, even small occasions are apt to raise. From these slender Experiences of Harshness and ill Humour, they fully know and will confess the ill Moments which are pass’d, when the Temper is ever so little gall’d or fretted”.

¹²¹ *Mor.*, p.48. “her Force is yet superior”.

¹²² *Inq.*, p.210. “(...) no *Liking* of these, or *Disliking* of their Contrarys”.

¹²³ *Inq.*, p.273. “Ornament of human Affairs”.

¹²⁴ *Inq.*, p.274. “(...) upsholds communitys, maintains Unions, Friendship, and Correspondence amongst Men”.

gênero humano”¹²⁵: a idéia de um *bem público* ou *interesse comum* que une os homens. Não há, acrescenta o autor de *Sensus Communis*, “amor real pela virtude, sem o conhecimento do *bem público*”¹²⁶. Ser virtuoso é então desenvolver e tornar cada vez mais evidente algo que é natural e prazeroso aos homens: o amor e a amizade que temos pelos outros membros de nosso gênero. Embora intimamente relacionados, os termos *senso comum* e *virtude* parecem marcar dois momentos ou nuances de um mesmo processo: o primeiro mostra a incontestável presença de um vínculo originário entre os homens; o segundo pressupõe o conhecimento ou a consciência desse acordo e os questionamentos acerca de sua manutenção e aprimoramento.

Por mais que haja na sociedade diferentes opiniões acerca dos mais diversos temas, os homens continuam a se comunicar e a desenvolver o que Shaftesbury chama de *comércio*: a própria partilha que caracteriza a vida em comunidade. O desacordo só faz endossar e fomentar a idéia de que existe um vínculo natural e originário entre os membros do gênero humano¹²⁷. O livre debate acerca dos assuntos pertinentes à ordem e à administração da comunidade humana é o melhor meio de compreendê-la e desenvolvê-la. Em *Sensus Communis*, quando fala da política britânica, Shaftesbury faz a seguinte observação: “Nosso conhecimento em progresso nos mostra todos os dias, mais e mais, o que é o **senso comum** em política, e isso nos leva necessariamente a entender um

¹²⁵ *Sensus communis*, p.68: “the Love of Mankind”

¹²⁶ *Sensus communis*, p.60. “There is no real Love of Virtue, without the Knowledge of *Publick Good*.”

¹²⁷ A esse respeito, comenta Laurent Jaffro: “Se o senso comum exprime a presunção de um acordo, é na experiência do desacordo que ele se descobre, pois todo desacordo, na medida em que é expresso e comunicado, supõe um acordo mínimo.” O original diz: “Si le sens commun exprime la présomption d’un accord, c’est dans l’expérience du désaccord qu’il se découvre, parce que tout désaccord, dans la mesure où il est exprimé et communiqué, suppose un accord minimal” (JAFFRO, L. *Éthique de la communication et art d’écrire – Shaftesbury et les Lumières anglaise*, p.105).

semelhante *senso* em moral, que é o fundamento [da política]”¹²⁸. Assim, o desenvolvimento dos temas relacionados à vida comunitária conduz a algo ainda mais importante: a noção de um *senso* moral.

Como mostra Isabel Rivers, a expressão *senso moral*, “tomada e popularizada por Hutcheson”¹²⁹, é raramente empregada por Shaftesbury, tendo seis ocorrências nos títulos marginais do Livro I da *Investigação sobre a virtude* e apenas uma no corpo do texto. É também interessante notar, como o faz Rivers, que o termo (*senso moral*) não aparece na primeira versão da *Investigação*, de 1699. “Shaftesbury”, escreve Laurent Jaffro, “não vincula nenhuma importância particular à denominação ‘senso moral’ e a utiliza simplesmente para variar as fórmulas com as quais designa isso que ele chama mais constantemente de *sense of right or wrong*”¹³⁰. Ora, “senso do certo ou do errado” é, como vimos, o modo como o autor da *Investigação* define a virtude. Haveria então alguma diferença entre o que Shaftesbury chama de *virtude* e aquilo que designa a expressão *senso moral*? Para compreender a relação entre as noções de comunidade humana, moral e caráter virtuoso, é preciso entender o que Shaftesbury quer dizer com *senso* (*sense*), termo presente

¹²⁸ *Sensus communis*, p.61. “Our increasing Knowledge shews us every day, more and more, what **Common Sense** is in Politicks: And this must of necessity lead us to understand a like *Sense* in Morals; which is the Foundation”.

¹²⁹ RIVERS, I. *Reason, grace and sentiment*, p.124, vol.2. No original: “taken up and popularised by Hutcheson” .

¹³⁰ JAFFRO, L. *La formation de la doctrine du sens moral: Burnet, Shaftesbury, Hutcheson*. In : *Sens moral: une histoire de la philosophie morale de Locke à Kant*, pp.23-24. No original : “Shaftesbury n’attache pas une importance particulière à la dénomination ‘sens moral’ et l’utilise simplement pour varier les formules par lesquelles il désigne ce qu’il appelle plus constamment *sense of right or wrong*”.

em *senso moral* (cuja definição é similar a de virtude¹³¹) e em *senso comum* (que, como vimos, está vinculado à moral e à vida social).

A idéia contida na maneira com a qual o autor das *Características* emprega o inglês *sense*, é, segundo Jaffro, a mesma da do grego *prolepsis* (προλήψις), ou seja: uma antevisão, antecipação ou pré-noção. O *senso moral* e o *comum*, ele acrescenta, não são senão duas formas da mesma “pré-noção”¹³²: formulações ou facetas de uma única natureza humana. “Nós”, escreve Shaftesbury, “não podemos resistir à nossa *antecipação* natural”¹³³: a vida comum e o desenvolvimento moral da sociedade já estão presentes em nossa natureza como uma pré-noção. Para que possamos dizer que algo é correto (e, conseqüentemente, tomar o seu oposto como errado), é necessário que tenhamos anteriormente alguma idéia do que é o certo. Para o autor da *Investigação sobre a virtude*, é preciso admitir que por mais vaga que seja a nossa noção do que é correto, ela já existe em nós desde o momento em que somos capazes de nos perguntar por ela. E, assim, interrogar-se acerca do que é um bem ou um mal, pressupõe algum conhecimento sobre eles, ao menos o suficiente para colocá-los em questão. Eis a razão pela qual o estudo da virtude, da moral e da comunidade humanas tem de ir além da mera observação das regras vigentes e analisar aquilo que as possibilita e as

¹³¹ A definição de *senso moral* apresentada na *Investigação sobre a virtude*, é a seguinte: “De modo que se há algum outro significado nesse *senso* de certo e errado, se, na realidade, há algum *senso* desse gênero que uma criatura absolutamente perversa não tem, tem de consistir em uma real antipatia ou aversão em relação à *injustiça* ou ao *erro*, e uma afecção real ou amor pela *equidade* e pelo *correto*, pelo bem delas mesmas e por conta de sua *beleza* e *dignidade* naturais”. No original: “So that if there be any further meaning in this *Sense* of right and Wrong; if in reality there be any *Sense* of this kind which an absolute wicked Creature has not; it must consist in a real Antipathy or Aversion to *Injustice* or *Wrong*, and in a real Affection or love towards *Equity* and *Right*, for its own sake, and on the account of its own natural Beauty and Worth.”, *Inq.*, p.209.

¹³² Ver: JAFFRO, L. *La question du sens moral et le lexique stoïcien*. In: *Shaftesbury – philosophie et politesse*, pp.74-75.

¹³³ *Misc.*, p.231: “we cannot resist our natural *anticipation*”

gera, é preciso então perguntar: Como e onde nascem as noções de bem, de mérito, de correto, de digno etc? Se elas nos são naturais, como entender essa natureza?

Quando Filócles pergunta se é possível considerar o estado natural do gênero humano como diverso ou anterior à vida comum e à sociedade, Téocles lhe responde como uma questão: O que é um homem fora da sociedade?¹³⁴ O inseto que em seu casulo se prepara para nascer, diz ele, já é mais uma borboleta do que essa “criatura imaginária”¹³⁵ e distante de todo o convívio é um homem. Em uma clara alusão à filosofia de Thomas Hobbes, Teócles julga que dizer que o *homem é o lobo do homem*, “parece um tanto absurdo quando se considera que os *lobos* são para os *lobos* criaturas gentis e amáveis”¹³⁶. Mas se alguém, supõe ele, lhe dissesse que o verdadeiro sentido dessa célebre frase era o de mostrar que o homem é para o seu semelhante aquilo que o lobo é para uma criatura mais dócil (como uma ovelha), ainda assim essa sentença lhe pareceria contraditória, pois para aceitá-la seria necessário admitir que existe uma parte do gênero humano que é frágil e indefesa e uma outra que é vil e predadora, e, portanto, nem todos os homens são *lobos*: a sentença nos levaria ao justo oposto do que ela tentava afirmar. Por fim, conclui Teócles, essa frase e a idéia que ela busca ilustrar (segundo a qual o estado de guerra e contrário à sociedade seria o natural para os homens) se mostram ineficazes em sua pretensão de caracterizar a natureza humana.

De acordo com Shaftesbury, Hobbes foi um homem marcado pelo amargor e pelo medo que a situação política de sua época lhe causou. “O pavor que tomou”, escreve o

¹³⁴ Ver: *Mor.*, pp.64-65.

¹³⁵ *Mor.*, p.65. “imaginary Creature”.

¹³⁶ *Mor.*, p.67. “(...) appears somewhat absurd, when one considers that *Wolves* are to *Wolves* very kind and loving Creatures”.

autor de *Sensus Communis*, “diante da visão do então poder governante” provocou em Hobbes uma “aversão a todo governo popular e a toda noção de liberdade em si mesma”¹³⁷. Porém, não obstante o seu medo, o “bom e sociável homem”¹³⁸ ainda se mostra alguém que ama e se preocupa com a humanidade. Shaftesbury não deixará de lembrar que Hobbes se expôs por toda a sua vida e sofreu as maiores penas para criticar e denunciar aquilo que julgava errado no gênero humano. Se ele realmente acreditasse que os homens fossem seres cujos interesses naturais são opostos àqueles que reinam na sociedade, ele ainda se dirigiria a eles? Alguém que de fato crê que o gênero humano não passa de uma grande matilha ainda escreveria para ele? A própria possibilidade de Hobbes se endereçar a um público, de ser lido e compreendido, já é uma prova suficiente contra a sua tese: há sempre um senso comum entre os homens e de modo mais ou menos eficaz eles sempre estão exercendo a sociabilidade que lhes é natural.

Para Shaftesbury não se trata simplesmente de atacar a filosofia de Hobbes, mas antes entendê-la e usá-la como meio de fortalecer o seu próprio argumento. Ele chega mesmo a apresentar uma desculpa ou uma defesa (*apology*) de homens que como Hobbes supuseram que a natureza humana era selvagem e avessa à vida em comunidade. Esses homens não podem ser considerados como hipócritas, pois mesmo no momento em que sua desilusão e ressentimento em face de seu gênero os tomaram por completo, eles não deixaram de manifestar o seu grande amor pela humanidade:

“Se têm duros pensamentos sobre a natureza humana, ainda é uma prova de sua humanidade que dêem tal aviso ao mundo. Se representam os homens pela natureza

¹³⁷ *Sensus communis*, p. 51. “The Fright he took upon the Sight of the then governing Powers, who unjustly assum’d the Authority of the People, gave him such an Abhorrence of all popular Government, and of the very Notion of Liberty it-self.”

¹³⁸ *Sensus communis*, p.52. “the good and sociable Man”

selvagem e traiçoeira, é por preocupação com a humanidade, temendo que se fossem muito *inofensivos e confiantes* pudessem ser facilmente capturados.”¹³⁹

A maneira com que Shaftesbury vê Hobbes e os outros promotores de um estado de natureza oposto e anterior ao civil, não é distinta daquela com a qual ele nos apresenta Palemon no início de *Os Moralistas*. Como vimos, o amigo de Filócles era capaz de admirar e admitir a beleza de toda a natureza, menos a daquela parte do mundo natural ocupada pelo gênero humano. Essa postura que Filócles não tardou em definir como melancólica, escondia um amor e um verdadeiro interesse pelo homem: era o gênero humano o que mais inquietava Palemon, aí estava a questão e o tema que orientava todas as suas preocupações e pesquisas. Quanto mais Palemon se dizia avesso aos homens, mais ele demonstrava o seu encanto e o seu vínculo com eles: mesmo em seu lamento ainda era a sua humanidade (o seu caráter humano) que lamentava.

O exemplo de Palemon e a leitura que Shaftesbury faz de Hobbes, nos mostra que para o autor das *Características* não há como escaparmos de nossa natureza social e mesmo quando tentamos negá-la, ainda a corroboramos. Como nos diz Isabel Riverss, para explicar o que entende por essa natureza, Shaftesbury emprega várias expressões e conceitos: com termos como “idéias inatas, naturais ou co-naturais, instinto, senso comum, consciência moral, senso do certo e errado, senso moral, pré-conceito, antecipação, pré-sensação ou sensação, imaginação, sabor e gosto”¹⁴⁰, ele designa uma idéia geral de escolha moral e

¹³⁹ *Sensus communis*, pp.53-54. “If they have hard Thoughts of Human Nature; ’tis a Proof still of their Humanity, that they give such Warning to the World. If they represent Men by Nature *treacherous* and *wild*, ’tis out of Care for Mankind; lest by being *tootame* and *trusting*, they shou’d easily caught”

¹⁴⁰ No original: “innate, natural, or connatural ideas, instinct, common sense, moral conscience, sense of right and wrong, moral sense, preconception, anticipation, presensation or sensation, imagination, relish, and taste” (RIVERS, I. *Reason, grace and sentiment*, p.124, vol.2).

ordem para a vida comum. Por que tantas maneiras para dizer uma só coisa? Essa flexibilidade terminológica presente na obra do filósofo inglês seria explicada, supõe Rivers, em primeiro lugar, pela aversão que Shaftesbury nutria pela linguagem das escolas e sua maneira dogmática de escrever (que sempre busca definições bem precisas para os termos que emprega), e, por outro, pela própria dificuldade que ele teria encontrado para definir esse conceito. A partir dessas hipóteses que foram propostas por Rivers, seria plausível supor uma outra e ver nessas diversas formulações uma simples expressão das múltiplas facetas, níveis ou modulações com as quais a natureza humana se apresenta. Nesse sentido, recorrer a vários termos não seria signo de uma insuficiência ou índice de um problema teórico, mas a tentativa de exhibir no próprio nível da letra e do discurso a variabilidade do conteúdo em questão.

Mas o discurso shaftesburiano vai além da mera exposição do que é múltiplo e inconstante no homem, ele também é capaz de mostrar que existe nele uma união: não obstante a variedade com a qual natureza do gênero humano se mostra, por mais que haja muitos aspectos considerados e diversos termos empregados, ela sempre guarda a sua característica e o leitor é capaz de reconhecer que por de trás de tantas palavras e expressões está o mesmo sentido (*sense*). Em todas as atividades e manifestações humanas, em todas as artes e ciências, não vemos senão a derivação de um único e mesmo princípio: a proporção e as cifras que deleitam o matemático, como nos mostra o exemplo dado na *Investigação sobre a virtude*¹⁴¹, não é distinta da simetria que buscam o músico, o pintor, o arquiteto e o poeta. As “*espécies de justeza, de nobreza e de elegância*”, escreve o autor de

¹⁴¹ Ver: *Inq.*, p. 240.

Sensus communis, “se mostrarão em mil ocasiões e em mil temas”¹⁴². Também a política, como arte de manter e gerir a sociedade, deriva dessa mesma harmonia. O bom governante não anseia por outra coisa senão pela ordem e pela simetria, e a própria virtude pode ser definida como um “amor pela ordem e beleza em sociedade”¹⁴³: uma harmonia e proporção na conduta e nas ações.

Todas essas proporções têm a sua fonte na “mais feliz e elevada simetria e ordem de uma mente”¹⁴⁴: é no interior do domínio mental que encontramos o germe de tudo o que pode ser dito humano. Embora naturais, não obstante o fato de nos indicarem ou nos orientarem um caminho a seguir, nossas idéias ou pré-noções exigem que as aprimoremos. A virtude, o amor, a sociedade, a justiça e tantas outras noções que Shaftesbury mostra ser comuns aos homens, têm de ser aprimoradas. Em sua condição mais originária, uma noção não passa da possibilidade ou pré-condição de sua própria efetividade. Não existem *idéias inatas* se por essa expressão entendemos a aquisição de algo já pronto e que exclui todo exercício ou cultivo que a aprimora. Essa concepção de natureza humana que comporta o desenvolvimento e a prática do que é natural, não foi ignorada por James Harris¹⁴⁵. O sobrinho e discípulo de Shaftesbury expressa essa questão da seguinte maneira:

¹⁴² *Sensus communis*, p. 76: “The *Species* of *Fair, Noble, Handsom*, will discover it-self on a thousand Occasion, and in a thousand Subjects”.

¹⁴³ *Inq.*, p. 225. “the love of Order and Beauty in Society”. Nesse mesmo trecho, Shaftesbury diz que “a admiração e o amor pela ordem, harmonia e proporção de qualquer gênero são naturalmente proveitosos ao temperamento, vantajosos à afecção natural e altamente assistentes à *virtude*”. No original: “(...) the Admiration and love of Order, Harmony and Proportion, in whatever kind, is naturally improving to the Temper, advantageous to social Affection, and highly assistant to *Virtue*”.

¹⁴⁴ *Sensus communis*, p. 76: “that happier and higher Symmetry and Order of a Mind”.

¹⁴⁵ James Harris (1709 - 1780) escreveu e publicou tratados e poemas de caráter filosófico que mostram uma evidente influência do pensamento e do estilo de seu tio. Em 1744, Harris publica os seus *Três tratados* (*Three treatise*): 1) *Tratado sobre a arte* (*Treatise concernig art*); 2) *Tratado sobre a música, pintura e poesia*

“A natureza parece tratar o homem como o pintor faz com o seu discípulo, a quem ele confia os contornos de uma figura ligeiramente esboçada, a qual o estudante (*scholar*) por si mesmo deverá colorir e completar.”¹⁴⁶

Isso que é “ligeiramente esboçado”, é o que Harris, a exemplo de Shaftesbury, denomina pré-concepção ou pré-noção e acrescenta: “As *pré-concepções* aqui mencionadas foram chamadas pelos *latinos* de *praenotiones* ou de *anticipationes*; pelos *gregos* de

(*Treatise concerning music, painting and poetry*); 3) *Tratado sobre a felicidade* (*Treatise concerning happiness*). O primeiro desses tratados foi dedicado e endereçado ao seu primo (filho do autor das *Características* e então quarto conde de Shaftesbury). Como mostra Clive T. Probyn, Harris escreveu um poema chamado *Concord* que “foi tido como a melhor versão poética da teoria estética de Shaftesbury” (In: *The sociable humanist – the life and works of James Harris*, p.4. No original: “(...) has been claimed as the best poetic version of Shaftesbury’s aesthetic theories”). Harris também escreveu uma *Ode ao senso comum* (*Ode to Common Sense* - 1734), reproduzida nas páginas 338 e 339 do livro de Clive T. Probyn. Sua concepção de natureza e de sistema é muito similar à de Shaftesbury, como mostra o seguinte trecho de suas *Investigações filológicas* (*Philological inquiries*):

“Em cada *todo*, seja ele natural ou artificial, *as partes constituintes* merecem bem nossa consideração, e em nada mais do que na *facilidade de sua co-incidência*. Se vemos uma paisagem, que agradável a harmonia entre vales e florestas, entre rios e relvas? Se selecionamos desta paisagem uma árvore, quão bem corresponde o tronco aos seus galhos e o todo de sua forma à sua bela folhagem? Se tomamos um animal, por exemplo um belo cavalo, que *união* em sua cor, em sua figura e em seus movimentos? Se [tomamos] alguém da raça humana, o que é *mais agradavelmente conveniente* do que quando *virtude* e *gênio* parecem animar *uma graciosa figura*?” (*Philological inquiries*, Parte II, cap.IV, p.343. In: *The works of Jamis Harris*, Thoemmes Press, Bristol, 2003, Vol.2. O original diz o seguinte: “In every *whole*, whether natural or artificial, *the constituent Parts* well merit our regard and in nothing more, than in *the facility of their co-incidence*. If we view a *Landscape*, how pleasing the *Harmony* between *Hills* and *Woods*, between *Rivers* and *Lawns*? If we select from this *Landscape* a *Tree*, how well does the *Trunk* correspond with its *Branches*, and the whole of this form with its beautiful *Verdure*? If we take an *Animal*, for example, a fine *Horse*, what a *Union* in his *Colour*, his *Figure*, and *Motions*? If one of human race, what *more pleasingly congenial*, than when *Virtue* and *Genius* appear to animate a *graceful Figure*?”).

¹⁴⁶ HARRIS, J. *Treatise concerning happiness*. In: *The works of Jamis Harris*, Vol.1, p.63. No original: “Nature seems to treat Man, as a Painter would his disciple, to whom he commits the outlines of a Figure lightly sketched, which the Scholar for himself is to colour and complete”.

πρὸς τὰς ἐμπροστίας”¹⁴⁷. A idéia apresentada por Harris é a mesma da do autor das *Características*: cabe ao homem ser um *scholar*, um “estudante da natureza”¹⁴⁸. Ser racional é empreender esse estudo e buscar a compreensão do que nos é característico a partir do que a natureza mesma nos indica, ou seja: estar sempre atento a essas pré-noções ou orientações (*senses*) das quais somos naturalmente conscientes. É preciso, diz Teócles, seguir os passos e as pistas deixados pela natureza e procurar percorrer as vias disso que, a princípio, parecerá um labirinto, ou seja: é necessário empreender uma verdadeira investigação. O exemplo do pintor que nos foi dado por Harris é bastante ilustrativo, sobretudo quando percebemos que toda a questão pode ser pensada a partir da palavra *design*, que em Shaftesbury porta a dualidade que o termo em inglês permite: *to design* é ao mesmo tempo *desenhar* e *designar* – sempre pressupõe um projeto, uma intenção e a composição de um todo¹⁴⁹. É como um *design* que a natureza tem de ser estudada, é com admiração que o aluno contempla o belo quadro de sua mestra:

“Munificente e grandiosa, ela [a natureza] se comunica (*impart*) a mais [coisas] e torna infinitos os temas de seus limites. Nada pára a sua mão diligente. Nenhum tempo, nenhuma substância é perdida ou não é desenvolvida. Surgem novas formas e quando as velhas se dissolvem, a matéria da qual elas eram compostas não é deixada inútil, mas

¹⁴⁷ No original: “The Pre-conceptions here spoken of are called by the *Latins Praenotiones*, or *Anticipationes*, by the *Greeks*, πρὸς τὰς ἐμπροστίας” (HARRIS, J. *Treatise concerning happiness*, nota IV à página 67. In: *The works of Jamis Harris*, Vol.I).

¹⁴⁸ *Mor.*, p.101. “Students in nature”.

¹⁴⁹ A esse respeito ver: PIMENTA, P.P.G. *A linguagem das formas*.

trabalhada com igual arte e manejo, mesmo na *corrupção*, quando a natureza parece perdida e abominavelmente desprezível.”¹⁵⁰

Reconhecer que existe no universo um arranjo e uma mão que forma o seu *design*, é uma exclusividade do homem. A dignidade humana e aquilo que é próprio a esse gênero, diz Teócles se dirigindo à natureza com o informal *tu (thou)*, está em “te conhecer e te contemplar”¹⁵¹. A simpatia, as afecções, os sistemas e o movimento de sistematização, a dissolução das velhas formas e o surgimento das novas: o gênero humano desvenda a arte pela qual o mundo natural se efetiva:

“Desde que o **homem** foi assim constituído, por sua parte racional, para ser consciente de sua relação mais imediata com o sistema universal e com o princípio de ordem e inteligência, ele não é apenas sociável *por natureza*, no interior dos limites de sua própria espécie ou gênero, mas de uma maneira ainda mais generosa e extensiva. Ele não apenas *nasceu para* a **virtude**, *amizade*, *honestidade* e *fé*, mas para a **religião**, *piedade*, *adoração*, e a uma *generosa entrega* de sua mente ao que quer que provenha dessa **causa suprema** ou **ordem** das coisas, que ele reconhece como inteiramente justa e perfeita”¹⁵²

¹⁵⁰ *Mor.* p.89. “Munificent and Great, she imparts her-self to most; and makes the Subject of her Bounty infinite. Nought stays her hastning Hand. No Time nor Substance is lost or un-improv’d. New Forms arise: and when the old dissolve, the Matter whence they were compos’d is not left useless, but wrought with equal Management and Art, even in *Corruption*, Nature’s seeming Waste, and vile Abhorrence.”

¹⁵¹ *Mor.*, p.79. “(...) to know and contemplate Thee”.

¹⁵² *Misc.*, p.236. “That since **Man** has been so constituted, by means of his rational part, as to be conscious of this his more immediate Relation to the Universal System, and Principle of Order and Intelligence; he is not only *by Nature* sociable, within the Limits of his own Species, or Kind; but in a yet more generous and extensive manner. He is not only *born to Virtue, Friendship, Honesty and Faith*, but to **Religion, Piety, Adoration**, and a *generous Surrender* of his Mind to whatever happens from that *Supreme Cause*, or **Order** of Things, which he acknowledges intirely *just*, and *perfect*.”

O homem não é um ser como os outros, sua capacidade de refletir e raciocinar lhe dá a possibilidade de estender sua generosidade (*kindness*) para além dos limites do seu próprio gênero: sua natureza o torna capaz de compreender as relações que os membros dos outros gêneros estabelecem entre si. Só um homem tem a consciência do sistema que formam a aranha e a mosca, apenas ele compreende a harmonia e a proporção do movimento dos planetas: somente ao gênero humano é dada a capacidade de entender e contemplar a “comunidade cósmica”. A natureza humana é essencialmente contemplativa, mas isso não a torna passiva frente ao que ela observa. Contemplar é o mesmo que entender: reconhecer que há no mundo natural uma ordem e união (sem a qual ele seria um caos e jamais um universo), é a maneira humana e racional de participar da natureza. Como parte integrante do mundo, o gênero humano é o momento ou o lugar em que o próprio universo se vê como tal: o ponto no qual ele reflete sobre si mesmo e entende o seu próprio funcionamento: “E essa é”, escreve Shaftesbury nos seus *Exercícios*, “a **afecção natural** de uma criatura racional, capaz de conhecer a natureza e considerar o bem e o interesse do todo”¹⁵³. Nesse sentido, o gênero humano é a consciência do mundo e “seguir a natureza”, como Teócles nos dizia ser necessário ao homem, é refazer ou refletir sobre os traços que ela nos deixa e, a partir daí, projetar as futuras linhas desse *design* ou sistema universal. Um quadro mais amplo e alargado se apresenta aos olhos do homem: uma cena ou arquitetura moral pode ser agora vislumbrada. Existe no universo um *sense*, o sinal de um caminho (*way*) a percorrer. Seguindo e investigando a natureza, o gênero humano mantém um curso virtuoso.

¹⁵³ *Ex.*, p.14. O original diz: “And that is the **natural affection** of a rational creature, capable of knowing nature, and of considering the good & interest of the whole”.

Resta-nos agora saber em que sentido esse estudo do que é natural culmina em religião. Como entender o que nos disse Shaftesbury no trecho acima citado: o que significa dizer que a humanidade não nasceu apenas para a virtude, mas para a religião, para a piedade e para a adoração? Por fim, qual é o vínculo entre religião e natureza humana?

O amigo entusiasmado

Em 1708, quando publica pela primeira vez e anonimamente a *Carta sobre o entusiasmo*¹⁵⁴, Shaftesbury sabe muito bem que o tema de sua obra era polêmico. A chegada de alguns profetas franceses exilados à Londres de 1706 havia posto a questão do entusiasmo na ordem do dia¹⁵⁵. Como tratar esses fanáticos que se julgam portadores da palavra divina e espalham terror e admiração com suas declarações e profecias? A Inglaterra que mantinha uma postura liberal frente às práticas religiosas e que desde a assinatura do *ato de tolerância* (1689) “pensava ter resolvido o problema político do entusiasmo e do fanatismo”¹⁵⁶, é agora obrigada a rever suas posições. Será necessário proibir e perseguir esses entusiastas que ameaçam a ordem pública, ou isso representa um

¹⁵⁴ Três anos após a sua primeira publicação, *Carta sobre o entusiasmo* aparece como o *Primeiro tratado das Características* (1711).

¹⁵⁵ Jean Cavalier de Sauve, Elie Marion e Durand Fage são os profetas *camisards* que chegam a Londres em 1706. Como nos mostra Laurent Jaffro, eles foram primeiramente recebidos “como os heróis da luta contra os papistas e como vítimas de um despotismo que, para um inglês, é sempre francês antes de ser oriental”. O original diz: “(...) comme les héros de la lutte contre les papistes et les victimes d’un despotisme qui, pour un Anglais, est toujours français avant d’être oriental.” (*Ethique de la communication et art d’écrire*, p.42).

¹⁵⁶ CRIGNON-DE OLIVEIRA, C. *Introduction*. In: *Lettre sur l’enthousiasme*, p. 48. O original diz: “Depuis la signature de l’acte de Tolérance (1689), l’Angleterre pensait avoir résolu le problème politique de l’enthousiasme et du fanatisme (...).”

retrocesso, uma volta ao espírito persecutório do reinado de Maria Stuart, do qual os protestantes do início do século XVIII desejam se afastar? Como comenta Claire Crignon-de Oliveira, diante da possibilidade da interdição das atividades desses profetas, o povo inglês é levado ao seguinte problema: proibir e punir os ritos dos entusiastas significaria se igualar à postura daqueles que os baniram de seu país natal - os papistas, inimigos da Reforma e da Igreja Anglicana?¹⁵⁷ A questão se torna um assunto eminentemente político e, acrescenta Crignon-de Oliveira, tomar uma posição frente a ela não era muito diferente de escolher uma daquelas defendidas por um dos dois partidos da época: o *Whig* (defensor do livre pensamento) e o *Tory* (o partido conservador). O debate é aberto, vários textos e panfletos são escritos enquanto os entusiastas prevêem a destruição futura de Londres e a ressurreição de um morto recém falecido¹⁵⁸.

É em meio a essa discussão que Shaftesbury escreve a sua *Carta*. Não é apenas a escolha do tema do entusiasmo que a torna um texto político, mas também a do seu destinatário. Embora não revele o nome do amigo para quem ele se dirige, o autor deixa bem claro que se trata de um parlamentar, um “homem realmente importante”¹⁵⁹. Sabemos

¹⁵⁷“A presença dos entusiastas põe também um problema particular para o campo reformado. Com efeito, os ingleses têm na memória a lembrança das perseguições praticadas contra os protestantes durante o reinado de Maria Stuart: como recomendar a repressão contra esses camisards, eles mesmo vítimas da tirania papista, sem se arriscar a ser acusado da mesma intolerância dos católicos?” .O original diz : “La présence des enthousiastes pose aussi un problème particulier pour le champ réformé. Les Anglais ont en effet en mémoire le souvenir des persécutions pratiquées à l’encontre des protestants pendant le règne de Marie Stuart : comment recommander la répression à l’encontre de ces camisards, victimes eux-mêmes de la tyrannie papiste, sans risquer d’être accusé de la même intolérance que les catholiques ?” (CRIGNON-DE OLIVEIRA, C. *Introduction*. In: *Lettre sur l’enthousiasme*, p.50).

¹⁵⁸ Élie Marion teria previsto a destruição de Londres e John Lacy profetizado a ressurreição de Thomas Emes (um membro do grupo dos profetas que havia morrido há pouco).Ver: CRIGNON-DE OLIVEIRA, C. *Introduction*. In: *Lettre sur l’enthousiasme* , p.96, nota 3.

¹⁵⁹ *Misc.*, p.138. “a real great Man”.

que esse amigo é Lord Somers¹⁶⁰, ilustre membro do partido *Whig*, do qual Shaftesbury também era filiado. Quando envia uma cópia da primeira edição de sua *Carta* a Somers, o filósofo inglês anexa um pequeno bilhete onde explica a razão pela qual preferiu não somente omitir a identidade do seu companheiro de partido, mas também a sua. “A única questão”, escreve Shaftesbury, “é se algo que ele (o autor da *Carta sobre o entusiasmo*) é capaz de escrever pode ser julgado válido para ser oferecido à vossa senhoria. Estivesse convencido disso, ele poderia ir além e adicionaria o seu próprio nome e o de vossa senhoria”¹⁶¹. O tema e o modo como a obra o aborda parecem ser por demais comprometedores e mesmo perigosos para que o autor ouse revelar nomes. Porém, a continuação do trecho que citamos acima nos mostra que antes mesmo de ser publicada, a *Carta sobre o entusiasmo* já havia circulado pelas mãos de um grupo de amigos (*in a certain club*, diz Shaftesbury) e a partir daí ganhara o mundo (*elsewhere in the world*), sendo comunicada a outras pessoas que conheciam o seu autor e poderiam adivinhar a identidade daquele para quem ele escrevia. O anonimato da *Carta* é, assim, relativo e é de se pressupor que ao menos uma parte da cena política da época (sobretudo aquela que era mais próxima de Lord Somers) já tinha alguma idéia de quem era o seu autor, embora sempre restasse alguma dúvida acerca de seu verdadeiro nome.

Não obstante o fato de ser impossível desvincular a *Carta sobre o entusiasmo* do período no qual ela foi escrita, se muitas das questões por ela apresentadas podem encontrar

¹⁶⁰ John Somers, primeiro Barão Somers (1651-1716). Nomeado *Lord Chacellor* em 1697, sob o reinado de William III. Foi presidente da *Royal Society* (tendo como sucessor Isaac Newton) e em 1706 foi um dos articuladores da união com a Escócia.

¹⁶¹ *Lulpr*, pp. 386-387. “The only question is whether anything he is capable of writing can be judged of value to make a present of your lordship. Were he satisfied of this, he could go further and add both your lordship’s name and his own (...).”

uma possível resposta em sua época (por exemplo, podemos pensar que o anonimato de seu autor visa uma certa liberdade para comentar um assunto que era então polêmico), isso não significa dizer que ela é restrita à análise de um problema circunstancial. Shaftesbury não se limita a narrar ou a atacar um evento datado e momentâneo: o comportamento de alguns fanáticos religiosos recém chegados à cidade de Londres no início do século XVIII. Como lembram Claire Crignon-de Oliveira e Laurent Jaffro¹⁶², a grande originalidade da *Carta*, aquilo que a distingue de todos os panfletos e textos que foram escritos na época sobre o mesmo tema, é que ela se utiliza de um acontecimento específico para se perguntar por algo maior, a saber: existe alguma relação entre o fanatismo presente nesses homens que se dizem profetas e a natureza humana? Como é possível entender que um homem manifeste um tal comportamento? Admitido como uma questão importante para a compreensão do que é o gênero humano, o entusiasmo deixa de ser um mero assunto do dia e se torna uma noção filosófica – digna de uma investigação mais profunda e coerente.

Ao falar da noção de entusiasmo, Shaftesbury menciona a origem etimológica do termo: “a própria palavra significa *presença divina* e foi utilizada pelo filósofo a quem os primeiros padres cristãos chamavam de *divino* para expressar o que havia de sublime nas paixões humanas”¹⁶³. O “filósofo” em questão é Platão. De acordo com Shaftesbury, o pensador grego teria reconhecido no entusiasmo um traço distintivo dos heróis, dos homens de estado, dos poetas, dos músicos e mesmo dos filósofos. Tudo o que é honrado e elevado

¹⁶² CRIGNON-DE OLIVEIRA, C. *Introduction*. In: *Lettre sur l'enthousiasme*, p.53 e JAFFRO, L. *Ethique de la communication et art d'écrire*, p.53.

¹⁶³ *Entusiasmo*, p.32. “For the Word it-self signifies *Divine Presence*, and was made use of by the Philosopher whom the earliest Christian Fathers call'd *Divine*, to express whatever was sublime in human Passions”. A esse trecho Shaftesbury acrescenta uma nota que faz menção a quatro passagens da obra de Platão onde o filósofo grego comenta a questão do entusiasmo: *Fedro* 241e e 245b, *Mênon* 99d e *Apologia de Sócrates* 22c.

(*high*) no gênero humano, nos diz Shaftesbury, depende desse sentimento que o engrandece e sem o qual ele seria incapaz de realizar qualquer feito significativo:

“Ele (o entusiasmo) nos inspira com alguma coisa mais do que ordinária e nos eleva acima de nós mesmos. Sem essa imaginação ou extravagância (*conceit* = presunção), o *mundo* não seria senão uma circunstância tola, e a vida um lamentável passa-tempo. *Viver* poderia ser dito vazio. As funções animais poderiam seguir o seu curso, mas nada adiante poderia ser visto ou deslumbrado. Os sentimentos galantes, as fantasias elegantes, as *belas paixões*, que têm, todos eles, essa **beleza** em vista, seriam postos de lado e provavelmente não nos restaria nenhuma ocupação senão aquela de satisfazer os nossos mais grosseiros apetites no custo mais barato, a fim de obter um estado de supino, de indolência e de inatividade.”¹⁶⁴

O entusiasmo é um sentimento intimamente vinculado à atividade racional do homem. Como nos mostra o trecho acima, sua ausência significa o fim do exercício mental que caracteriza a humanidade, sem ele restaria apenas o animal e a busca pela satisfação de prazeres meramente sensoriais. Se, como nos diziam as *Miscelâneas*¹⁶⁵, para compreender que o sistema natural é uma comunidade cósmica, o homem tem de ultrapassar os limites de seu gênero (*kind*) e estender a sua generosidade (*kindness*) para todo o universo, isso só é possível graças ao entusiasmo. Apenas a visão de algo grandioso pode nos inspirar e nos

¹⁶⁴ *Misc*, p.143. “It inspires us with some thing more than ordinary, and raises us above our-selves. Without this Imagiantion or Conceit, *the World* wou’d be but a dull Cirkcinstance, and the *Life* a sorry Pass-Time. Scarce cou’d we be said *to live*. The Animal-functions might in their course be carry’d on; but nothing further sought for, or regarded. The gallant Sentiments, the elegant Fancys, the *Belle-Passions*, which have, all of them, this **Beauty** in view, wou’d be set aside, and leave us probably no other Employment than that of satisfying our coarsest Appetites at the cheapest rate; in order to the attainment of a supine State of Indolence and Inactivity”.

¹⁶⁵ Ver: *Misc.*, p.236.

fazer ir além. Essa capacidade de transporte ou elevação pode ser entendida como uma força vital e inerente à razão, aquilo que a anima e a aperfeiçoa. Para desenvolver a sua faculdade mental, o homem é naturalmente levado à “opinião ou concepção de alguma coisa *majestosa e divina*”¹⁶⁶. Assim, exemplifica Shaftesbury, quando queriam escrever, os poetas antigos invocavam as musas. Da mesma maneira, vimos Filócles recorrer à figura de Teócles para iniciar o texto que Palemon havia lhe solicitado. Por fim, o próprio autor da *Carta sobre o entusiasmo* reconhece que necessita da companhia imaginária de seu amigo (Lord Somers) para lhe servir de inspiração enquanto redige sua obra. As musas, Teócles e Lord Somers representam aqui diferentes personificações ou imagens de uma mesma coisa: a idéia ou noção de algo grande e majestoso que eleva e expande a mente. Se na Antigüidade o poeta podia identificar suas inspirações a deidades e a ritos comumente aceitos pela religião da época (chamando-as de *musas* e invocando-as como um devoto que as cultua), isso não lhe representava um problema. Ao contrário, diz-nos Shaftesbury, era proveitoso para poeta que a figura de sua atividade (a poesia) estivesse vinculada a uma imagem já tida como divina. Se o poeta moderno não pode recorrer às deidades de seu tempo, se em sua época a religião não favorece sua arte, isso não deixa de ser uma desvantagem em relação à poesia antiga.

Quanto mais suntuosa e venerável for a imagem que encontramos para nos elevar (*to raise*), melhor ela ilustra e incita-nos a noção de majestoso e divino: quanto mais instigantes forem os nossos interlocutores, maiores serão as possibilidades de eles nos entusiasmar. Os atores, acrescenta o filósofo inglês, confessam que ficam empolgados e arrebatados ao receberem a notícia de que a sua platéia é composta por pessoas que eles

¹⁶⁶ *Mics.*, p.143. “(...) Opinion or conceit of something *majestick and divine*”.

consideram como importantes e da melhor qualidade. Para eles essa presença é muito mais excitante do que o “costumeiro breu”¹⁶⁷ que vêm do tablado. É, então, natural que um ator em uma tal situação busque um desempenho melhor do que o ordinário, que tente encontrar para a sua atuação o mesmo nível e excelência que ele atribui aos seus distintos espectadores. “E vós, meu Senhor”, pergunta o autor da *Carta sobre o entusiasmo* ao seu destinatário, “que sois o mais nobre ator e com o mais nobre papel atribuído a qualquer mortal nesse palco terrestre, quando vós atuais pela *liberdade* e pelo *gênero humano*, a presença do público, de vossos amigos e dos simpatizantes de vossa causa, não acrescenta alguma coisa ao vosso pensamento e gênio?”¹⁶⁸. Tal como o ator, um político como Lord Somers sabe o quanto é estimulante estar diante de pessoas que, com ele, compartilham e discutem as mesmas opiniões e pensamentos.

Essa idéia de “presença”, seja ela de fato real (como é o público para o ator e para o político que discursa) ou imaginária (como era aquela de Teócles para Filócles, a das musas para o poeta antigo e a do amigo para o autor da *Carta*), é muito importante para entendermos o que é o entusiasmo em Shaftesbury. Se eu posso me entusiasmar com o que alguém fala ou escreve, é porque reconheço aí uma imagem de algo que já está naturalmente em mim: a idéia de majestoso e divino. Como vimos, essa noção ou idéia é uma força vital do espírito, ela descreve o próprio movimento de auto-formação da mente que sempre busca o seu aperfeiçoamento e, por isso, tem de ter em vista “algo maior”: é a essa “grandeza” que o homem se dirige. Nesse sentido, estar entusiasmado (ou sentir “a presença do divino em nós”) é constatar ou ser consciente de nossa própria atividade

¹⁶⁷ *Entusiasmo*, p. 9. “the common pitch”.

¹⁶⁸ *Entusiasmo*, p. 9. “And you, my Lord, who are the noblest Actor, and of the noblest Part assign'd to any Mortal on this earthly Stage, when you are acting for *Liberty* and *Mankind*, does not the publick Presence, that of your Friends, and the Well-wishers to your Cause, add something to your Thought and Genius?”

racional. O entusiasmo é a melhor expressão do contentamento que a mente vivencia ao se exercer. Ele é a manifestação mais original do prazer mental, um contentamento que nos inspira e nos faz entrar em contato com os outros. “É preciso entender”, escreve Laurent Jaffro, “que o entusiasmo, enquanto imaginação de uma alteridade admirável, é nele mesmo social; ele é a própria sociabilidade”¹⁶⁹. Trata-se de um sentimento contagiante e “naturalmente envolvente”¹⁷⁰: aquele que se entusiasma sempre buscará um meio de propagar o seu contentamento.

A relação entre os três principais personagens de *Os Moralistas* nos dá um bom exemplo desse poder de comunicação do entusiasmo: a postura e o pensamento de Teócles inspiram Filócles e é a partir da lembrança das palavras desse seu amigo que ele irá buscar os meios para contagiar Palemon e colocá-lo na mesma disposição de espírito. Segundo Shaftesbury, essa capacidade de empolgação é o grande problema que encontramos quando buscamos por uma definição precisa para o entusiasmo: é impossível falar desse assunto sem nos envolvermos com ele. É difícil definir o entusiasmo, pois esse sentimento é aquilo que nos incita e nos leva à investigação e, por isso, nunca se reduz à condição de objeto de estudo. O entusiasmo, lembra Jaffro, é um fundo ou fundamento (*fond*)¹⁷¹ que permanecerá sempre indiferenciado e indefinível. Uma vez que é um poder de autoconstituição da mente, ele é anterior a tudo o que ela define e forma. Tal como a linha do horizonte (que podemos ver, mas jamais alcançar), o entusiasmo é uma noção de uma grandeza que não pode ser apreendida por completo. Em cada etapa da constituição de nossa mente, temos de

¹⁶⁹ JAFFRO, L. *Ethique de la communication et art d’écrire*, p.66. O original diz : « Il faut entendre que l’enthousiasme, en tant qu’imagination d’une altérité admirable, est en lui-même social ; il est la sociabilité elle-même. »

¹⁷⁰ *Misc.*, p.142. “naturally engaging”.

¹⁷¹ Ver: JAFFRO, L. *Ethique de la communication et art d’écrire*, p.49.

encontrar uma figura para essa “idéia grandiosa e divina” que nos transporta para fora de nós mesmos, nos faz crescer e expande os limites de nossa natureza racional. Um amigo, um livro, um quadro ou uma paisagem pode nos servir como imagem para esse processo mental. Se não tivéssemos essa capacidade de “buscar o grandioso e sair de nós mesmos”, jamais poderíamos contemplar os vínculos entre os diversos sistemas que compõem a natureza. Caso fôssemos indiferentes à noção de “presença da divindade”, não haveria como atingir o ponto de vista a partir do qual podemos vislumbrar as relações entre os galhos de um carvalho, as ligações dessa árvore com as outras, as da floresta com a Terra e as desse planeta com o universo. Por fim, não haveria como constatar qualquer ordem, proporção ou harmonia e, aos nossos olhos, a natureza seria desprovida de *design*.

Ao tomar consciência do modo natural pela qual ela mesma procede, a mente entende o movimento de formação da natureza. Investigar o “todo das coisas”, não é distinto de analisar a maneira com a qual a razão atua e pensa os objetos à sua volta. Seguir a natureza e ser um estudante aplicado, como nos dizia *Os Moralistas*, é reconhecer na própria estrutura mental o mesmo princípio ou *design* que opera no universo. Isso equivale a dizer o seguinte: a condição para o estudo do mundo natural é a compreensão de que somos membros da natureza e que, como tudo que está nela, também estamos submetidos às suas regras e economia. Dessa maneira, só podemos entender o sistema universal, porque somos parte dele. Se nos entusiasmos com as proporções e harmonias do universo, é porque estamos envolvidos a elas – se elas nos dizem alguma coisa, então há uma comunicação entre as coisas do mundo e nós.

Assim, o entusiasmo é, ao mesmo tempo, o sentimento provocado pela visão do processo de formação de dois âmbitos que poderíamos chamar de interno (aquele da mente) e de externo (o do mundo). No entanto, quando nos elevamos a uma visão mais alargada

(algo que o próprio entusiasmo nos permite), percebemos que *interior* e *exterior* são a mesma coisa – do ponto de vista da ordem universal, a atividade da razão é tão natural quanto qualquer evento que se passa no universo. Ainda mais: se a contemplação do modo com o qual o mundo natural efetiva as suas formas nos entusiasma, é porque reconhecemos aí esse mesmo “algo grande e majestoso”, que, a exemplo do que acontece em nossa mente, estimula e incita o universo a prosseguir, a ir além. A razão percebe, então, que há uma força vital da natureza que está sempre em expansão:

“Isso também é certo: que a admiração e o amor pela ordem, pela harmonia e pela proporção em qualquer gênero são naturalmente proveitosos ao temperamento, vantajosos à afecção social e altamente assistentes à *virtude*, que não é nela mesma senão o amor pela ordem e beleza em sociedade. Nos assuntos mais medíocres do mundo, a aparência apodera-se da mente e extraí a afecção dela. Mas se é *a ordem do próprio mundo* que parece justa e bela, a admiração e estima pela *ordem* têm de ir além (*run higher* = ir mais alto) e a elegante paixão ou amor pela beleza, que é tão vantajosa à *virtude*, tem de ser mais desenvolvida por seu exercício em um objeto (*subject*) tão amplo e magnífico. Pois é impossível que uma tal *ordem divina* fosse contemplada sem êxtase e ruptura, já que nos assuntos comuns da ciência e das artes liberais o que quer que esteja de acordo com a harmonia e proporção justas é tão transportado para aqueles que têm algum conhecimento ou prática no gênero”¹⁷²

¹⁷² *Inq.*, p. 225. “This too is certain; that the Admiration and Love of Order, Harmony and Proportion, in whatever kind, is naturally improving to the Temper, advantageous to social Affection, and highly assistant to *Virtue*; which is it-self no other than the Love of Order and Beauty in Society. In the meanest Subjects of the World, the Appearance of *Order* gains upon the Mind, and draws the Affection towards it. But if *the Order of the World it-self* appears just and beautiful; the Admiration and Esteem of *Order* must run higher, and the elegant Passion or Love of Beauty, which is so advantageous to *Virtue*, must be the more improv’d by its

No título marginal desse trecho da *Investigação sobre a virtude*¹⁷³, Shaftesbury escreve: *contemplação (contemplation)* e *afecção religiosa (religious affection)*. Existe uma contemplação da ordem e da beleza que se limita ao domínio daquilo que é mais próximo dos homens: as regras e a organização da sociedade humana. No entanto, ao vislumbrar as coisas ordinárias de sua vida e o modo como sua comunidade se desenvolve, o homem é naturalmente levado a ir além (*run higher*) – ele percebe que a sua sociedade está inserida no universo, que é parte dele. O contentamento (ou nas palavras de Shaftesbury: “a elegante paixão”) que se experimenta nesse momento é ainda maior. Trata-se de uma *afecção religiosa*: a consciência de que há na natureza uma *mente universal (universal mind)*. É preciso notar que o uso dessa expressão (*mente universal*) não designa aqui uma simples analogia ou mera comparação entre o modo de proceder da mente humana e o da natureza. Se Shaftesbury pode vincular à idéia de uma atividade ordenadora (representada pela palavra *mind*) os adjetivos *humano* e *universal*, é porque reconhece nessas duas instâncias (a do homem e a do universo) a presença de um mesmo e único princípio de formação. Entre nós e o mundo do qual somos parte, existe uma relação direta: uma continuidade. Entender o modo como Shaftesbury pensa essa passagem ou trajeto do que é meramente humano ao universal, é compreender a sua noção de religião.

Quando explica para Palemon essa relação entre o homem e o universo, Filócles diz que “uma alma desejosa (*an aspiring Soul*)”, ou alguém que anseia e busca por

Exercise in so ample and magnificent a Subject. For ‘tis impossible that such a *Divine Order* shou’d be contemplated without Extasy and Rapture; since in the common subjects of Science, and the liberal Arts, whatever is according to just Harmony and Proportion, is so transporting to those who have any Knowledg or Practice in the kind.”

¹⁷³ Em seus textos, Shaftesbury comumente faz uso desses títulos marginais que mostram o assunto (*subject*) sobre o qual ele discorre em um determinado parágrafo.

conhecimento, “vê comunidades, amizades, relacionamentos, deveres e considera por quais harmonias de mentes particulares a harmonia geral é composta e o *bem comum* estabelecido”¹⁷⁴. Não satisfeita “com o bem público em *uma* comunidade de homens, ela concebe para si mesma um objeto mais nobre e com as afecções mais alargadas, busca o *bem do gênero humano*”¹⁷⁵. O estudo das artes e ciências, a análise de tudo o que aperfeiçoa e engrandece a humanidade, é aqui definido por Shaftesbury como *virtude*. Mas, o próprio desenvolvimento das atividades humanas e do caráter virtuoso levam a mente a algo ainda mais abrangente: “Ainda ardente nessa busca (tal é o seu amor pela ordem e pela beleza)”, acrescenta Filócles, “ela não pára aqui, tampouco se satisfaz com a beleza de uma parte, mas estendendo ainda mais sua comunicativa bondade (*Bounty*), busca o bem de tudo e afeta (*affect*) o interesse e a prosperidade *do todo*”¹⁷⁶. Chega-se, assim, a idéia de uma totalidade: há um sistema universal.

A contemplação e a consciência dessa regra natural que o próprio exercício virtuoso torna possível, é a *religião*. “E assim”, escreve Shaftesbury na *Investigação sobre a virtude e o mérito*, “a perfeição ou o ápice (*height* = elevação, cume) da **virtude** tem de ser reconhecido pela *crença em um Deus*”¹⁷⁷. Mas como entender esse Deus no qual o próprio exame filosófico acerca da virtude culmina? Shaftesbury nos responde:

¹⁷⁴ *Mor.*, p.17. “(...) views Communitys, Friendships, Relations, Dutys; and considers by what Harmony of particular Minds the general Harmony is compos’d, and *Common-Weal* establish’d ”

¹⁷⁵ *Mor.*, p.17. “(...) with Publick Good in *one* community of Men, it frames it-self a nobler Object, and with enlarg’d Affection seeks the *Good of Mankind*. ”

¹⁷⁶ *Mor.*, p.18. “Still ardent in this Pursuit (such is its Love of Order and Perfection) it rests not here; nor satisfys it-self with the Beauty of a Part; but extending further its communicative Bounty, seeks the Good of All, and affects the Interest and Prosperity of the *Whole*. ”

¹⁷⁷ *Inq.*, p.226. “And thus the Perfection and Height of **Virtue** must be owing to *the Belief of a God*. ”

“O que quer que seja superior em algum grau acima do mundo, ou que regula a natureza com discernimento e uma mente, é o que, por acordo universal, os homens chamam de **Deus**.”¹⁷⁸

Talvez uma das maiores dificuldades para o entendimento da noção shaftesburiana de divindade esteja no fato de não podermos pensá-la a partir da simples oposição entre os conceitos de *imanência* e *transcendência* sem que percamos algo de sua compreensão. Deus é o *design* da natureza: o *princípio designante* (*designing Principle*) do universo. Nesse sentido, ele se confunde com a natureza, e é uma regra imanente às coisas. No entanto, para a própria manutenção do mundo natural, é preciso que a divindade, como nos disse o trecho acima, esteja em um grau acima do mundo. Não se trata, então, de um Deus imanente (se por isso entendermos a divindade como uma regra fixa e determinada que atua dentro dos limites da natureza e que exclui qualquer nível de exterioridade), nem de um transcendente (a idéia de um criador completamente externo à sua criação). Para Shaftesbury, ocorre na *mente universal* o mesmo que acontece na *humana*: é preciso que ambas saiam de si mesmas para dar continuidade ao seu próprio movimento de constituição e desenvolvimento. Assim como o do homem, o processo de auto-formação universal se faz por um transporte: um “ir além” (*run higher*). Deus não é uma regra fixa e determinada da natureza, mas a capacidade que ela tem de se autoconfigurar - de se desenhar ou de se redesenhar em cada momento constitutivo de sua formação. A noção shaftesburiana de divindade corresponde àquela sua de sistema: ambas são dinâmicas e pressupõem a idéia de um princípio universal como uma atividade. Assim, Deus é menos uma regra (no sentido de

¹⁷⁸ *Inq.*, pp.193-194. “Whatsoever is superior in any degree over the World, or rules in Nature with Discernment and a Mind, is what, by universal Agreement, Men call **God**.”

uma norma ou prescrição determinada) do que uma regulação: um “ajuste” ou um movimento de ordenação.

Essa concepção de divindade de Shaftesbury pode parecer contraditória. Afinal, chega-se a algo paradoxal: como entender que, para estar de acordo com a sua própria regra, o universo tenha de elevar-se para fora dele mesmo? No entanto, todas as dúvidas podem ser esclarecidas por uma análise do tema do entusiasmo. Uma investigação conseqüente acerca desse assunto pode nos mostrar que o que até então era visto como contraditório, não passa de uma atividade simples: é natural ultrapassar os limites da natureza – o próprio universo necessita ir além dele mesmo para manter e desenvolver o seu *design*. A busca pela compreensão desse poder de transporte ou arrebatamento, é a melhor maneira de estudar a natureza. “Tudo, tudo [é] **entusiasmo**”¹⁷⁹, diz o entusiasmado Filócles. É preciso se deixar envolver por esse sentimento quando queremos compreender o que Teócles chama de “*essa* cena mais elevada”¹⁸⁰: o universo. Mais do que um simples objeto de pesquisa, o entusiasmo será o guia e a inspiração do exame filosófico: ele é, como vimos, a manifestação de Deus em nós – a consciência de que há uma regra universal e do modo como ela atua.

Até mesmo aqueles que se dizem ateus, comenta a *Investigação sobre a virtude*, são obrigados a reconhecer esse Deus quando admitem que existe uma ordem na natureza. Segundo o filósofo inglês, apenas podemos dizer que alguém é um “*perfeito ateu*”¹⁸¹ se todos os seus pensamentos e opiniões são sempre (“em todos os momentos e ocasiões”¹⁸², escreve Shaftesbury) contrários “a toda suposição ou imaginação de *um desígnio nas*

¹⁷⁹ *Mor.* p.104. “All, all **ethusiasmt**”

¹⁸⁰ *Mor.*, p.105. “this higher Scene”.

¹⁸¹ *Inq.*, p.194. “*perfect Atheist*”.

¹⁸² *Inq.*, p.194. “at all Seasons, and on all Occasions”.

coisas”¹⁸³. A crítica que a *Investigação sobre a virtude* faz ao ateísmo está baseada na própria definição que ela apresenta para essa postura: o ateu é aquele que nega a possibilidade de qualquer regra ou *design* na natureza. Dessa maneira, em todas as ocasiões em que é obrigado a pressupor algum nível de regularidade (por exemplo, quando busca alguma ordem para os seus argumentos), o ateu endossa aquilo que pretendia refutar. Para Shaftesbury, não podemos negar a presença dessa ordem universal que se manifesta em todas as coisas. No limite, não há como não se entusiasmar.

Ora, se o entusiasmo nos é natural e benéfico, se ele nos põe diante do que existe de melhor e de mais divino no mundo, como ele pôde ter gerado fenômenos tão estranhos e tão diferentes do comportamento padrão dos homens, tais como o fanatismo daqueles profetas franceses exilados em Londres? De onde vem esse temperamento que marca o espírito apocalíptico desses entusiastas? Entender como o entusiasmo pôde se tornar visionário, é compreender as razões pelas quais a religião pode dar ensejo à superstição e em que medida o maior e mais majestoso dos prazeres mentais (o próprio entusiasmo) se transforma em melancolia. De acordo com autor da *Carta sobre o entusiasmo*, a superstição e o fanatismo derivam da mesma contemplação que gera a consciência e o entendimento do funcionamento universal:

“Pois quando a mente é tomada durante a visão, fixando-se em um objeto real ou em um mero espectro da divindade, quando ela vê ou pensa ver qualquer coisa de prodigiosa e mais que humana, seu horror, seu deleite, sua confusão, seu medo, sua

¹⁸³ *Inq.*, p.194. “all Supposition or Imagiantion of *Design in things*”

admiração ou qualquer paixão que a isso pertença ou que se sobressai nessa ocasião, terá algo de imenso, *monstruoso* e (como dizem os pintores) *maior do que a vida*.”¹⁸⁴

Não é fácil ver e compreender a totalidade universal. “Haverá algo de extravagância e fúria”, acrescenta Shaftesbury, “quando as idéias ou as imagens recebidas são muito grandes para que o estreito recipiente (*vessel*) humano as contenha”¹⁸⁵. A contemplação de algo majestoso e colossal, e que, por isso, não pode ser capturado por inteiro, gera admiração e horror. Segundo o filósofo inglês, essa é a origem do termo *fanatismo*: “uma *aparição* transportando a mente”¹⁸⁶. Esse espectro aterroriza e atormenta o homem: é a presença da infinitude que adentra o limitado âmbito (*vessel*) do homem. Como manifestar a contemplação disso que nos causa medo e que nos contagia por completo? O êxtase, nos diz Shaftesbury, é o modo (*way*) com o qual os profetas manifestam essa visão:

“Os êxtases expressavam-se externamente em tremores, tremedeiras, volteios de cabeça e membros, *agitações* e (como diz *Lívio*) *arroubos fanáticos* ou convulsões, preces extemporâneas, profecias, cantos e coisas do tipo. Todas as nações têm os seus *linfáticos*, de um gênero ou de outro, e todas as igrejas (tanto as pagãs como cristãs) têm suas queixas contra o *fanatismo*”¹⁸⁷

¹⁸⁴ *Entusiasmo*, p.32. “For when the Mind is taken up in vision, and fixes its view either on any real Object, or mere Specter of Divinity; when it sees, or thinks it sees any thing prodigious, and more than human; its Horrour, Delight, Confusion, Fear, Admiration, or whatever Passion belongs to it, or is upmost on this occasion, will have something vast, *immane*, and (as Painter say) *beyond Life*”.

¹⁸⁵ *Entusiasmo*, p.32. “Something there will be of Extravagance and Fury, when the Ideas or Images receiv’d are too big for the narrow human Vessel to contain”.

¹⁸⁶ *Entusiasmo*, p.32. “an *Apparition* transporting the Mind”.

¹⁸⁷ *Entusiasmo*, p.30. “The Extasys express’d themselves outwardly in Quakings, Tremblings, Tossings of Head and Limbs, *Agitations* and (as *Livy* calls them) *Fanatical Throws* or Convulsions, extemporary Prayer, Prophecy, Singing, and the like. All Nations have their Lymphaticks of some kind or another; and all Churches (Heathen as well as Christian) have their Complaints against *Fanaticism*.”

Um discurso desconexo, gestos estranhos e enfurecidos: o êxtase é a melhor via para exteriorizar o pânico que a contemplação da totalidade natural causa no fanático. Aqui o termo *fanatismo* deixa de ser uma mera *aparição*, e ganha o sentido que encontramos hoje nos dicionários: aquela de um zelo religioso obsessivo¹⁸⁸. O profeta viu o infinito e foi tomado por um sentimento que mescla o mais profundo temor à maior das admirações. Sua postura, suas palavras e gestos não fazem senão manifestar a maneira com a qual ele vivencia essa experiência: tudo nele indica a dificuldade que tem ao lidar com essa presença divina. Deus passa a ser uma figura aterrorizante:

“Nada podemos admirar profundamente sem uma certa veneração religiosa. E porque isso em muito se aproxima do medo e faz surgir (*raise* = eleva) um certo tremor ou horror de aparência semelhante, é fácil dar aquele desvio (*turn* = volteio, alteração, giro) à afecção e representar todo **entusiasmo** e *êxtase religioso* como o produto ou mero efeito do medo.”¹⁸⁹

É o mesmo sentimento que dá origem à religião do fanático e àquela do poeta e do filósofo. Quando o entusiasmo é desviado e sai do seu padrão, ele proporciona um tipo de veneração desregrada: o fanatismo. O temor que sente diante da contemplação da divindade, mostra o mau entendimento que o fanático tem do universo. Sem compreender o princípio que rege a natureza, o homem perde de vista o lugar que ele mesmo ocupa nela. Não é apenas o *design* natural que é obscurecido pelo medo, mas o próprio caráter humano. A imagem de um mundo cujo funcionamento não é claro, torna o homem melancólico:

¹⁸⁸ A esse respeito, ver: *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, verbete *fanatismo*.

¹⁸⁹ *Misc.*, p.146. “We can admire nothing profoundly, without a certain religious Veneration. And because this borders so much on *Fear*, and raises a certain Tremor or Horrour of like appearance; ‘tis easy to give that Turn to the Affection, and represent all **Enthusiasm** and *religious Extasy* as the Product or mere Effect of **Fear**”.

“De fato, nada pode ser mais *melancólico* do que o pensamento de viver em um universo perturbado (*distracted* = enfurecido, enlouquecido). (...) Uma tal opinião como essa pode amargar gradualmente o temperamento, e não apenas tornar o amor pela virtude menos sentido, mas ajudar a prejudicar e arruinar o próprio princípio de virtude, *viz. a afecção natural e generosa.*”¹⁹⁰

O próprio aprimoramento do que é humano (o processo que Shaftesbury chama de *virtude*) é prejudicado pela má compreensão da natureza. O virtuoso ou o *amigo da humanidade* (o *filantropos*, como diz o filósofo inglês nos seus *Exercícios*¹⁹¹) é aquele que é capaz de entender que o homem é parte do universo. O verdadeiro amigo é sempre alguém entusiasmado – capaz de reconhecer na sua amizade e no seu amor, a mesma simpatia que organiza o mundo natural. É preciso lembrar que Shaftesbury, na *Carta sobre o entusiasmo* e em algumas correspondências que enviou a Lord Somers, se auto-denominava “vosso amigo entusiasmado” (*your enthusiastick friend*). *Entusiasmado* e *entusiasta* (*enthusiastick* e *enthusiast*¹⁹²) são os dois termos que ele utiliza para designar aqueles que estão possuídos ou são inspirados por esse sentimento. Embora não haja na letra de Shaftesbury uma distinção precisa entre o emprego dessas duas palavras, na maior parte das ocorrências

¹⁹⁰ *Inq.*, p.223. “Nothing indeed can be more melancholy, than the thought of living in a distracted Universe, from whence many Ills may be suspected, and where there is nothing good or lovely which presents it-self, nothing which can satisfy in Contemp lation, or raise any Pasion besides tha of Contempt, Hatred, or Dislike. Such an Opinion as this may by degrees imbitter the Temper, and not only make the Love of Virtueto be less felt, but help to impair and ruin the very Principal of Virtue, *viz. natural and kind Affection*”.

¹⁹¹ Ver: *Ex.*, pp.10-11.

¹⁹² Seguindo as soluções apresentadas pelo *Dicionário Inglês-Português* de Antônio Houaiss (Editora Record, São Paulo – Rio de Janeiro, 2001), optamos por traduzir *enthusiastick* por *entusiasmado* e *enthusiast* por *entusiasta*. Assim como o português *entusiasta*, o inglês *enthusiastick* também pode ser usado em um sentido pejorativo, podendo significar *místico*, *fanático* ou *visionário* (ver a esse respeito o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* e o *Dicionário Oxford -OED*).

entusiasta aparece com um sentido pejorativo: comumente ele é usado como sinônimo de visionário, místico e fanático. Assim, por exemplo, é o caso da pequena carta que o filósofo inglês anexa ao volume de *Os Moralistas* que ele envia a Lord Somers em dezembro de 1708. Algumas linhas depois de se dizer um amigo entusiasmado (*your enthusiastick friend*), Shaftesbury escreve que não acredita que a sua mais recente obra (*Os Moralistas*) possa ofender a igreja e o *homem do clero* (*clergyman*), seu único receio é de que o homem de engenho (*man of wit*) considere “que o autor se mantém antes do lado do sacerdote e o despreze como um entusiasta (*enthusiast*) nessa obra, tal como os sacerdotes o insultaram como ateu em outra”¹⁹³. O autor de *Os Moralistas*, o mesmo que se auto-intitula *enthusiastick*, teme ser considerado como um *enthusiast* pelos homens de engenho e livre-pensadores da época. Como vimos, ocorre o mesmo quando Filócles chama Teócles de *enthusiast*: Palemon não aceita a denominação e pede para ouvir mais a respeito do caráter desse homem antes de qualificá-lo dessa maneira. Chamar alguém de *entusiasta* era igualá-lo aos místicos e fanáticos¹⁹⁴. Auto-denominar-se *entusiasmado* é, então, um modo de marcar uma diferença em relação à imagem de visionário. Mas, como dissemos, não se trata aqui de estabelecer um emprego determinado para *enthusiast* ou para *enthusiastick*, e Shaftesbury os usa de maneira indistinta. Para além de uma mera definição terminológica, a intenção do filósofo inglês é aquela de salvaguardar a idéia de entusiasmo, mostrando que não podemos reduzi-la à simples veneração mística.

¹⁹³ *Lulpr*, p. 394. “(...) the author retained on the priest’s side, and will despise him as much for an enthusiast in this piece as the priest have reviled him an atheist in another.”

¹⁹⁴ A esse respeito vale lembrar que a primeira versão de *Os Moralistas* chama-se *O entusiasta sociável* (*The sociable enthusiast* - 1705). O título já aponta para a oposição entre o entusiasmo de Teócles (que visa fomentar a amizade e a vida social) e o dos fanáticos e profetas (que perturbam a ordem pública).

A superstição e o fanatismo¹⁹⁵ são apenas um desregramento ou desajuste da mente humana, o que Shaftesbury chama de “entusiasmo de segunda mão”¹⁹⁶: uma dificuldade na apreensão da noção de divindade; um desvio na capacidade de introjetar Deus (de se entusiasmar). De acordo com o filósofo inglês, é preciso entender que existe no homem “uma boa reserva de *espírito visionário*”¹⁹⁷. “Há”, ele nos diz, “*uma melancolia* que acompanha todo entusiasmo”¹⁹⁸. É o próprio desenvolvimento de nossa capacidade mental que nos torna susceptíveis à superstição e ao fanatismo: não há como se elevar (*to raise*) e ir além (*run higher*) sem que se suscite algum temor. A visão da divindade é sempre acompanhada de assombro e de medo. A questão do entusiasmo passa então a ser a seguinte: como podemos sair de nós mesmos sem nos perdermos e sem nos deixar dominar pela melancolia?

Trata-se de buscar o melhor meio de regar ou ajustar o entusiasmo e, assim, não permitir que o medo que o acompanha atinja um nível capaz de gerar superstição, ou seja: de transformar a contemplação da natureza em algo sobrenatural. De acordo com

¹⁹⁵ A definição que Shaftesbury dá para a superstição, é semelhante àquela dada para o fanatismo - ambos são fruto do temor que se experimenta diante da visão da totalidade do universo:

“A própria **superstição** não é senão um certo gênero de *medo* que nos possui fortemente com uma cólera apreensiva (*apprehended* = temida) ou desprazer pelos *poderes divinos*, nos atrapalha no (*hinder us from* = nos afasta do) julgamento do que esses *poderes* são neles mesmos ou de qual conduta nossa pode ser considerada, com melhor razão, adequada a tais naturezas altamente racionais e superiores”. (*Misc.*, p.160, nota 62). O original diz o seguinte: “**Superstition** it-self is but a kind of *Fear*, which possessing us strongly with the apprehended Wrath ou Displeasure of *Divine Powers*, hinders us from judging what those *Powers* are in themselves, or what conduct of ours may, with best reason, be thought suitable to such highly rational and superior Natures”.

¹⁹⁶ *Entusiasmo*, p.27. “Enthusiasm of second hand”.

¹⁹⁷ *Entusiasmo*, p. 30. “a good Stock of *Visionary Spirit*”.

¹⁹⁸ *Entusiasmo*, p.12. “There is a *Melancholy* which accompanys all Enthusiasm.”

Shaftesbury, não devemos “suprimir pela violência a natural paixão do entusiasmo”¹⁹⁹. A repressão de nossa tendência visionária, em nada ajuda a combatê-la. “Qual poderia ser uma maior honra e vantagem para o cristianismo”, pergunta o autor da *Carta sobre o entusiasmo*, “do que ser perseguido por **Nero**?”²⁰⁰. A coação apenas fomenta o fanatismo. O modo de controlar o entusiasmo terá de ser mais brando:

“Há certos humores no gênero humano que necessariamente têm de ser aliviados. A mente e o corpo humanos são ambos naturalmente sujeitos a comoções, e tal como existem estranhos fermentos no sangue, que em muitos casos ocasionam uma extraordinária descarga, assim também na razão existem partículas heterogêneas que têm de ser evacuadas por fermentações”²⁰¹

O médico que busca atacar diretamente essas “partículas heterogêneas” e as suprimir de maneira drástica, acaba por transformar em uma doença crônica o que era uma simples disfunção corporal. Do mesmo modo, nos diz Shaftesbury, são maus médicos do corpo político, aqueles que pensam que perseguir e punir são os melhores remédios para a “sarna da superstição”²⁰². É natural que haja desregramentos e doenças e, por isso, é necessário evitar que o mal surja e se propague: precisamos ventilar o ambiente e deixar com que o próprio corpo (seja ele o de alguém ou o político) possa sempre restabelecer suas funções normais. Temos de manter nossa mente arejada: o livre pensar é a melhor

¹⁹⁹ *Entusiasmo*, p.14. “(...) to suppress by Violence the natural Passion of Enthusiasm”.

²⁰⁰ *Entusiasmo*, p.18. “What cou’d have been a higher Honour or Advantage to Christianity, than to be persecuted by a **Nero**?”

²⁰¹ *Entusiasmo*, p.12. “There are certain Humours in Mankind, which of necessity must have vent. The Human Mind and Body are both of ‘em naturally subject to Commotions: and as there are strange Ferments in the Blood, which in many Bodys occasion an extraordinary discharge; so in Reason too, there are heterogeneous Particles which must be thrown off by Fermentation.”

²⁰² *Entusiasmo*., p.13. “Itch of Superstition”.

expressão de uma prática racional sadia. O bom magistrado, diz Shaftesbury, sabe que tem de atuar de maneira gentil e que no lugar de “incisões e amputações”²⁰³, deve aplicar “os mais suaves bálsamos”²⁰⁴. “Proibir o medo dos homens”, escreve o autor da *Carta sobre o entusiasmo*, “e se esforçar em subjugá-los com outros medos, tem necessariamente de ser um método ainda mais desnaturado (*unnatural*)”²⁰⁵. O governante apenas precisa criar as condições para que cada um dos homens possa aprimorar sua natureza mental. Somente a liberdade de exercer nossa razão pode nos servir de garantia contra o fanatismo:

“Nós nunca estamos prontos para contemplar qualquer coisa acima de nós, quando não estamos em condição de olharmos para dentro de nós mesmos e examinar calmamente o temperamento de nossa própria mente e paixões.”²⁰⁶

A boa contemplação da divindade supõe um olhar para dentro. O que nos aterroriza na visão da totalidade do universo é a nossa própria dificuldade em nos analisar – em atentar para a nossa formação como homem, membro de um gênero que faz parte da natureza. O mau entendimento do *design* natural é um problema de autocompreensão do homem:

“Pois é então que vemos cólera, fúria, vingança e terrores *na deidade*: quando estamos cheios de distúrbios e medos *por dentro* e perdemos, por sofrimento e ansiedade, muito da calma e da tranqüilidade naturais ao nosso temperamento”²⁰⁷

²⁰³ *Entusiasmo*, p.14. “Incisions, and Amputations”.

²⁰⁴ *Entusiasmo*, p.14. “the softest Balms”.

²⁰⁵ *Entusiasmo*, p.14. “To forbid Mens natural Fears, and to endeavour the overpowering them by other Fears, must needs be a most unnatural Method”.

²⁰⁶ *Entusiasmo*, p.22. “We can never be fit to contemplate any thing above us, when we are in no Condition to look into our-selves, and calmly examine the Temper of our own Mind and Passions.”

Assim, o entendimento do que é mais grandioso e universal depende do bom funcionamento do que é mais particular: o indivíduo. É no interior de cada um dos homens que o entusiasmo terá de ser regrado. Para qualquer investigação filosófica, para toda compreensão da relação entre o universo e o gênero humano (isso que Shaftesbury chama de “história natural do homem”), é preciso que aquele que investiga e compreende tenha antes olhado “para dentro dele mesmo” (*into himself*). Mas o que significa exatamente esse olhar introspectivo e como Shaftesbury pensa a passagem entre a contemplação do universo e essa visão do que é interno ao indivíduo? É o que tentaremos entender no nosso próximo capítulo.

²⁰⁷ *Entusiasmo*, p.22. “For then it is we see Wrath, and Fury, and Revenge, and Terrors *in the Deity*; when we are full of Disturbances and Fears within, and have, by Sufferance and Anxiety, lost so much of the natural Calm and Easiness of our Temper”.

II

O exercício da identidade

É preciso sempre lembrar-se destas coisas: qual é natureza do todo e qual é a minha, como elas se relacionam e quão pequena é a parte que me cabe neste todo e também que ninguém pode te impedir de agir e falar conforme a Natureza, da qual tu fazes parte.

Marco Aurélio²⁰⁸

Para aqueles que duvidam de sua própria existência, Shaftesbury diz: “I take my being upon trust”²⁰⁹. Nessa frase, que podemos verter por “eu confio no meu ser” ou por “eu acredito no meu ser”, está contida a concepção shaftesburiana do que comumente se traduz por *identidade pessoal*: o *self*²¹⁰. De acordo com o *Dicionário Oxford*, a expressão

²⁰⁸ MARCO AURÉLIO, *Meditações*, Livro II, 9, p.25.

²⁰⁹ *Misc.*, p.221.

²¹⁰ *Identidade pessoal, identidade, eu, si e si mesmo* são os termos mais empregados pelos tradutores de língua portuguesa e francesa (*identité, identité personelle, moi, soi, soi même*) para verter *self*. Dada a

upon trust designa uma “confiança na capacidade e intenção de um comprador para pagar no futuro por bens fornecidos sem um pagamento presente”, isto é, especifica o dicionário: um “crédito”²¹¹. Assim, acreditar no próprio *ser (being)* ou tomá-lo por confiável (*take upon trust*) significa atribuir a ele um certo valor de verdade que deverá ser saldado ou comprovado. Segundo Shaftesbury, os homens são naturalmente levados a aceitar a idéia de sua existência como quem compra algo que terá de pagar no futuro. Trata-se de uma crença que antecede e possibilita perguntas tão comuns e freqüentes na vida das pessoas, tais como “**onde** eu estou ou o **que** eu sou?”²¹². Nesse sentido, *acreditar* não é senão *dar um crédito de confiança*, algo como uma aposta que precisa ser confirmada. Por esse motivo, Shaftesbury dirá que a “aparente *lógica*”²¹³ que estabelece o *Cogito* cartesiano não é eficaz quando se investiga a natureza interna do homem e as condições pelas quais ele a conhece. Nada é mais evidente, ele comenta, do que dizer: “*Nós pensamos, portanto nós somos*”, ou “*se eu sou, eu sou*”, ou ainda “*o que é, é*”²¹⁴. “Maravilhosamente argüido!”²¹⁵, diz ironicamente o filósofo inglês. O raciocínio de Descartes é redundante, ele não acrescenta nada à confiança natural que temos em nós mesmos (*ourselves*)²¹⁶: já acreditamos que

dificuldade em encontrar uma única palavra ou expressão que traduza esse termo, optamos por variar a tradução de acordo com o sentido da passagem citada, sempre indicando entre parênteses o original em inglês.

²¹¹ A esse respeito, ver o verbete *Trust* do *Dicionário Oxford (OED)*. O original do trecho que citamos diz: “Confidence in the ability and intention of a buyer to pay at a future time for goods supplied without present payment: = CREDIT”.

²¹² *Misc.*, p.205. “**Where am I? or What?**”.

²¹³ *Misc.*, p.221. “the seeming *Logick*”.

²¹⁴ *Misc.*, p.221. “*We think: therefore We are*”, “*If I am; I am*”, “*What is, is*”.

²¹⁵ *Misc.*, p.221. “Miraculously argü’d”.

²¹⁶ De acordo com Laurent Jaffro, a fonte dessa crítica que emprega o *argumentum ad risum* para destacar a obviedade e a redundância da formulação cartesiana teria sido o epicurista Pierre Gassendi, autor de *Disquisitio Metaphysica* (1644):

existimos quando nos perguntamos pelo que somos. A grande questão é: uma vez dada a crença natural e primitiva que temos em nosso *ser*, o que “constitui o **nós** ou o **eu**?”²¹⁷. O que garante que o *eu* de agora continuará sendo o mesmo de amanhã e que ainda é aquele que foi ontem? “Tudo em nós é *revolução*”, diz Teócles, e não “somos mais a mesma identidade material (*the self same matter*), ou sistema de matéria, de um dia para o outro”²¹⁸. Como, então, posso estar seguro de ser a mesma e única pessoa durante toda a minha vida?

O problema passa a ser o de encontrar uma tal garantia: um mínimo de fixidez capaz de proporcionar ao homem a consciência do que lhe é próprio e peculiar. Opondo-se ao que algumas pessoas de sua época pensavam, Shaftesbury dirá que o “estudo de nós mesmos”²¹⁹ (que ele também chama de “*especulação moral*”²²⁰) proporciona o mais importante dos conhecimentos:

“Ao contrário [do que alguns pensam], *o cavalheiro mais refinado* que muito fala do conhecimento *do mundo* e do *gênero humano*, mas que jamais considerou o estudo ou o conhecimento *dele mesmo* ou da natureza e do governo desse *público* e **mundo**

“Esse recurso ao ‘ridículo’ está obviamente presente na *Disquisitio Methaphysica* de Gassendi quando ele pretende perguntar a Descartes ‘vós existis?’ e o faz responder: bem, eu preciso de alguns meses para pensar a respeito” (JAFFRO, L. *Shaftesbury on the Cogito. An intermediary between Gassendism and the common sense school*, p.115. O original diz o seguinte: “This recourse to the ‘ridicule’ is obviously present in Gassendi’s *Disquisitio Methaphysic* when he pretends to ask Descartes *do you exist?* And makes him respond: well, I need a few months to think about it”).

²¹⁷ *Misc.*, p.221. “What constitutes the **We** or **I**”.

²¹⁸ *Mor.*, p.29. “All is *Revolution* in us. We are no more the self-same Matter, or System of Matter, from one day to an another”.

²¹⁹ *Misc.*, p.220. “*Study of our-selves*”.

²²⁰ *Misc.*, p.220. “*moral Speculation*”.

verdadeiros, onde ele mantém o seu *ser* (*being*), tem, por fim, de ser considerado como um **idiota**”²²¹

Como sugere a própria etimologia do termo²²², o *idiota* para Shaftesbury é o homem que está fechado em si mesmo e que não reconhece outro interesse senão aquele que o filósofo inglês chama de *privado*, por oposição ao *público*. Esses homens não podem entender nada, pois desconhecem aquilo que lhes daria a possibilidade de compreender tudo o mais: o seu próprio caráter e identidade. Nesse sentido, a *idiotice* (se assim podemos dizer) não é distinta do egoísmo (*selfish*): trata-se de um desvio do *self*. A *Investigação sobre a virtude* nos mostra que um tal temperamento (*temper*) é fruto de um exagero ou supervalorização do “ordinário autoconcernimento ou consideração (*regard* = atenção, estima) pelo bem privado”²²³. O egoísmo é um distúrbio da afecção natural do homem. Ele faz com que o indivíduo se afaste de seu gênero e considere que o seu interesse próprio está completamente separado do de sua espécie e, no limite, do de todo o universo no qual vive. Mas, afirma o autor da *Investigação sobre a virtude*, é impossível haver uma criatura no mundo que esteja totalmente desvinculada dos outros membros de seu gênero e dos demais seres presentes na natureza. A existência de um indivíduo sempre remete e supõe a de outros. Como vimos em nosso capítulo anterior, para Shaftesbury mesmo aqueles animais que são considerados os mais isolados, ainda estabelecem algum tipo de relação com o meio no qual habitam.

²²¹ *Misc.*, pp.204-205. “On the contrary, *the finest Gentleman* must after all be conside’d but as an **Idiot**, who talking much of the knowledg of *the World* and *Mankind*, has never so much as thought of the Study or Knowledge of *himself*, or of the Nature and Government of that real *Publick* and **World** from whence he holds his *Being*”.

²²² A origem etimológica do termo é o grego *idiotes*: “indivíduo particular, homem privado (por oposição ao homem de Estado)”. A esse respeito, ver o verbete *idiota* do *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*.

²²³ *Inq.*, p.200. “ordinary Self-Concernment, or Regard to private Good”.

O egoísmo é apenas uma má compreensão do que nos é peculiar e, assim, se revela algo tipicamente humano – só ao homem é dada a faculdade de entender os vínculos que estabelece com a natureza e, por isso, apenas ele pode deixar de conhecê-los. Ao ignorar a íntima ligação entre os seus bens privados e aqueles de sua espécie e universo, o egoísta afasta-se de sua natureza. Porém, acrescenta o filósofo inglês, “a afecção voltada para o bem privado ou próprio (*private or self-good*), por mais que possa ser considerada *egoísta*, na realidade, não é somente consistente com o bem público, mas em alguma medida colabora com ele”²²⁴. Do ponto de vista da economia universal, a má compreensão que um determinado indivíduo possa ter das ligações entre ele e a natureza, não a afeta em nada. A comunidade cósmica continua o seu aprimoramento e envolve a todos, independentemente do desconhecimento que alguns egoístas têm desse movimento universal e de sua participação nele. O âmbito em que essa ignorância é notada e tida como perversão, é aquele ao qual o próprio egoísta pertence: são os homens que percebem e repudiam o egoísmo de um semelhante. De acordo com Shaftesbury, existe uma conexão tão estreita entre a afecção de autoconservação e aquelas que buscam manter a espécie, que a pessoa que as desdenha ou deixa que uma delas se corrompa será inevitavelmente mal vista por seus companheiros:

“Pois se a carência de uma tal afecção como aquela voltada para a autopreservação é prejudicial à espécie, [então] uma criatura é má e desnaturada (*unnatural*) tanto por sua deficiência (*defect* = imperfeição, defeito, falha), quanto pela carência de alguma outra afecção natural. E isso ninguém hesitaria a pronunciar se visse um homem que não desse atenção a qualquer precipício que se punha em seu caminho, tampouco fazia alguma

²²⁴ *Inq.*, p.200. “the Affection towards private or Self-Good, however *selfish* it may be esteem’d, is in reality not only consistent with publick Good, but in some measure contributing to it”.

distinção de comida, de dieta, de roupa ou o que quer que se relacionasse com sua saúde e bem-estar.”²²⁵

O caso acima descrito por Shaftesbury pode ser caracterizado como o cume do egoísmo. Alguém que é indiferente a certos comportamentos naturais e indispensáveis aos homens é um *idiota* em um sentido mais forte do termo: o de totalmente louco e tolo. O descuido que esses indivíduos demonstram por suas próprias vidas, causa admiração e até mesmo repugnância nos que os observam. Despidos de sua humanidade, esses pobres homens parecem monstros aos olhos de seus semelhantes: são considerados como criaturas desnaturadas. Como dissemos, trata-se aqui de um exemplo radical, de uma total dificuldade ou deficiência (*defect*) na compreensão do que se *é* e de onde se *está*. No entanto, ele nos mostra a importância que “estudo de nós mesmos” tem para o mais comum dos seres humanos. A exigência do conhecimento de si não é apenas primordial por sua precedência, por ser aquela que primeiro nos afeta (*affect*), mas, sobretudo, porque é a condição sem a qual nada poderemos conhecer. Seria muito estranho, diz-nos Shaftesbury, considerar um homem “que há muito chegara ao mundo trazendo consigo sua razão e o seu senso”²²⁶, mas que nunca se ocupou seriamente com questões do tipo “**onde eu estou** ou o **que eu sou?**”²²⁷, considerando-as sempre como menores e aplicando-se a outros estudos. Como é possível que alguns dos mais sábios doutos, sempre acostumados à avaliação de

²²⁵ *Inq.*, p.200. “For if the Want of such an Affection as that towards Self-Preservation, be injurious to the Species; a Creature is ill and unnatural as well thro this defect, as thro the Want of any other natural Affection. And this no-one wou’d doubt to pronounce, if he saw a Man who minded not any Precipices which lay in his way, nor made any Distinction of Food, Diet, Clothing, or whatever else related to his Health and Being”.

²²⁶ *Misc.*, p.205. “(...) shou’d have been long come into a World, carry’d his Reason and Sense about with him”.

²²⁷ *Misc.*, p.205. “**Where am I? or What?**”.

matérias tão complexas, acabem por negligenciar o exame de sua própria personalidade? “Anteriormente”, diz-nos Teócles no final de *Os Moralistas*, “a palavra **idiota** era o oposto de *filósofo*, mas hoje em dia ela comumente não significa nada mais do que o próprio **filósofo**”²²⁸. O que faz com que Shaftesbury emita um juízo tão duro a respeito de seus contemporâneos?

O dialeto do solilóquio

Em *Solilóquio ou conselho a um autor*, quando começa a explicar o motivo pelo qual critica os pensadores de sua época, o filósofo inglês pede ao seu leitor que imagine a seguinte cena: um homem entra em uma relojoaria, encanta-se com os belos objetos ali presentes, indaga sobre o material e sobre as partes dos relógios, mas deixa de questionar “qual era o uso real de um tal instrumento ou por quais movimentos o seu *fim* era melhor atingido”²²⁹ e, assim, deixa de entender “a real natureza do instrumento”²³⁰. De acordo com Shaftesbury, o caso dos filósofos modernos não é muito distinto do desse homem na relojoaria. Para usar uma imagem apresentada no *Solilóquio*, esses pensadores tomam o fruto pela árvore e consideram o que é mero efeito ou produto como sendo a causa ou a parte principal. Quando busca entender a natureza humana, a filosofia moderna faz uso de um tipo de cálculo e raciocínio que não diz nada do objeto em questão. Apresentar diferenças entre substâncias (sejam elas materiais ou imateriais, pensantes ou corpóreas),

²²⁸ *Mor.*, p.122. “The Word **Idiot** stood formerly as the Oppositive to *Philosopher*: but now-adays it means nothing more commonly than *the Philosopher himself*”.

²²⁹ *Sol.*, p.152. “what the real Use was of such an Instrument; or by what Movements its *End* was best attain’d”.

²³⁰ *Sol.*, p.152. “the real Nature of the Instrument”.

distinguir os seus modos etc. – eis aí um tipo de operação que para o autor das *Características* jamais poderá ajudar a nos conhecer:

“Mas se nos é recomendada (pelos filósofos modernos) a definição de substâncias materiais e imateriais e a distinção de suas propriedades e modos como a maneira correta de proceder na descoberta de nossa própria natureza, estou pronto para suspeitar que um tal estudo é bastante frustrante no que diz respeito à sua magnânima pretensão.”²³¹

Como fica evidente a partir das páginas que se seguem ao trecho acima citado, o autor que Shaftesbury tem aqui em mente é, mais uma vez, Descartes e aqueles que o seguiram. Se nas *Miscelâneas*, o filósofo inglês atacava a lógica que havia estabelecido o *Cogito*, agora, no *Solilóquio*, ele investe contra as conseqüências que o autor das *Meditações metafísicas* extraí do “penso, logo existo”. Dizer que somos uma substância pensante, qualitativamente distinta e independente da corpórea, é instaurar uma ruptura drástica que revela um modo equivocado de considerar o gênero humano. O dualismo cartesiano leva a uma inevitável concepção mecanicista das paixões humanas e a um desprezo por tudo o que em nós pode ser dito sensível. Um tal filósofo, diz-nos o autor do *Solilóquio*, “[não] contemplou o *homem* como *verdadeiro homem* e como um agente humano, mas como um *relógio* ou *máquina* comum”²³².

Para provar essa sua tese, Shaftesbury cita um trecho do *Tratado das paixões*, onde Descartes explica como no medo os espíritos animais são levados até os músculos dos

²³¹ *Sol.*, p.151. “But if the the defining *material* and *immaterial Substances*, and distinguishing their *Property*s and *Modes*, is recommended to us, as the right manner of proceeding in the Discovery of our own Natures, I shall be apt to suspect such a Study as the more delusive and infatuating, on account of its magnificent Pretension”.

²³² *Sol.*, p.153. “contemplated the *Man*, as real **Man**, and as a human Agent; but as a *Watch* or common *Machine*”.

joelhos e aí fazem com que as pernas se mexam, dando à pessoa a possibilidade de fugir daquilo que a aterroriza²³³. “Excelente mecanismo!”²³⁴, comenta o filósofo inglês. “Em todo esse assunto de investigação”, ele acrescenta, “eu não encontrarei nada minimamente relacionado ao *si mesmo (self)*”²³⁵. Um tal estudo da ação das paixões sobre o corpo poderia ser de utilidade para um anatomista ou para um desenhista, “mas não para o *gênero humano*”²³⁶. Pois, afinal, em que essa descrição dos efeitos provocados pelo medo em meu corpo me auxiliaria na compreensão desse sentimento? Ou antes: um tal exame pode me ensinar a lidar com os meus receios e me tornar mais corajoso? Tomemos o caso da superstição, que é “o tipo de medo que mais oprime”²³⁷. Uma explicação mecanicista dessa paixão não pode fazer nada contra o perigo que ela representa para os indivíduos e para o bem-estar das comunidades. O mesmo ocorre com a vaidade: se limitar ao exame dos efeitos que essa paixão provoca nos homens, não os aliviará da corrupção de caráter que ela provoca neles.

²³³ O trecho que Shaftesbury cita o *Tratado das paixões* (em nota, ele deixa claro que se trata dessa obra de Descartes) diz o seguinte: “ ‘A paixão do *medo* (como me informa um filósofo moderno) determina (determine = “orienta”) os espíritos até os músculos do joelho, que de imediato estão prontos para desenvolver o seu movimento, impulsionando as pernas com uma incomparável rapidez, a fim de remover o corpo para longe do caminho do perigo’ ” (*Sol.*, p.153). No original: “ ‘The passion of *Fear* (as a modern Philosopher informs me) determines the Spirits to the Muscles of the Knees, which are instantly ready to perform their Motion; by taking up the legs with incomparable celerity, in order to remove the Body out of harm’s way’ ”. É bem provável que com essa citação Shaftesbury esteja se referindo ao Artigo 36 de *As paixões da alma*, passagem na qual Descartes explica o mecanismo das paixões a partir do exemplo do medo e do movimento que ele provoca nas pernas. Danielle Loiries sugere que além do Artigo 36, o filósofo inglês também poderia estar mencionado os Artigos 38 e 47 (tradução francesa do *Soliloquio*, nota à página 177).

²³⁴ *Sol.*, p.153. “Excellent Mechanism!”.

²³⁵ *Sol.*, p.153. “In this whole Subject of Inquiry I shall find nothing of the least *Self-Concernment*”.

²³⁶ *Sol.*, p. 153. “but not to *Mankind*”.

²³⁷ *Sol.*, p.153. “the sort of Fear which most oppresses”.

O exemplo da vaidade torna-se ainda mais relevante quando Shaftesbury declara que os pensadores modernos são os mais propensos a essa paixão. Os estudiosos de substâncias e modos sentem-se “enriquecidos com uma ciência acima dos outros homens”²³⁸ e acreditam que têm um “tipo de magnanimidade que poderia distingui-los das ordinárias raças de mortais”²³⁹. Embora esses homens que “lidaram com *idéias* e trataram formalmente *das paixões*”²⁴⁰ se considerem conhecedores deles próprios e da natureza humana, a “experiência”²⁴¹ nos mostra que são bastante inábeis no controle de seus sentimentos e não estão livres da “superstição e dos medos fúteis”²⁴², tampouco da “impostura e do delírio”²⁴³. Nesse ponto, a crítica de Shaftesbury vai além do cartesianismo e pretende abarcar toda uma maneira de pensar que ele denomina “filosofia superespeculativa”²⁴⁴:

“Na realidade, quão especioso é o estudo, quão solene é o entretenimento que surge do que chamamos de *especulações filosóficas*! - *A formação das idéias*! - *Suas composições, comparações, concordâncias e discordâncias*! (...) - Vamos lá então. Deixe-me filosofar dessa maneira, se de fato é esse o modo pelo qual me torno mais *sábio*. Deixe-me examinar minhas idéias de *espaço* e *substância*, deixe-me examinar a *matéria* e os seus *modos* se isso é investigar a **mim mesmo**, se aprimora o meu entendimento e amplia minha **mente**. (...) Se isso permanece insolúvel, se ainda sou o mesmo mistério para mim mesmo,

²³⁸ Sol., p.151. “inrich’d with Science above other Men”.

²³⁹ Sol., p.151. “a sort of Magnanimity, which might distinguish’d em from the ordinary Race of Mortals”.

²⁴⁰ Sol., p.152. “has dealt in *Ideas*, and treated fomally of *the Passions*”

²⁴¹ Sol., p.152. “Experience”.

²⁴² Sol., p.152. “Superstition and vain Fears”.

²⁴³ Sol., p.152. “Imposture and Delusion”.

²⁴⁴ Sol., p.152. “super-speculative Philosophy”.

tal como antes, qual é o propósito de todo esse raciocínio e perspicácia? Por que motivo devo admirar o meu filósofo ou estudar para me tornar semelhante a ele?”²⁴⁵

Dando continuidade ao seu argumento, Shaftesbury refere-se à idéia de espaço apresentada por Locke em seu *Ensaio sobre o entendimento humano*²⁴⁶ e diz que, ao formulá-la, o seu conterrâneo e antigo preceptor havia esquecido de se perguntar pela principal parte dessa questão: qual é a relação entre um conceito e o homem que o concebe, “por exemplo, o que é para mim saber que gênero de idéia eu posso formar *de espaço*?”²⁴⁷. Como podemos falar da natureza humana, vinculá-la à formação de idéias e omitir o fato de que os homens estão sempre mudando de opiniões de acordo com as suas disposições e humores? Se hoje tudo vai bem comigo, se estou feliz, tenho uma bela imagem do mundo e dos meus semelhantes. “*Amanhã* vem o desapontamento, as tribulações, as desgraças e o

²⁴⁵ *Sol.*, pp.155-156. “In reality; how specious a Study, how solemn na Amusement is rais’d from what we call *Philosophical Speculations!* – the *Formation of Ideas!* – their *Compositions, Comparisons, Agreement and Disagreement!* (...) – Come on then. Let me philosophize in this manner; if this be indeed the way i am to grow wise. Let me examine my *Ideas of Space and Substance*: Let me look well into *Matter* and its *Modes*; if this be looking **My-self**; if this be to improve my *Understanting*, and enlarge my **Mind**. (...) If this remains unsolv’d; if i am still the same Mystery to my -self as ever; to what purpose is all this Reasoning and Acuteness? Wherefore do I admire my Philosopher, or study to became such one, my -self?”

²⁴⁶ O trecho do *Solilóquio* em que Shaftesbury menciona Locke, diz o seguinte:

“ ‘Divida um corpo sólido em qualquer dimensão (diz um renomado filósofo moderno) e será impossível para as partes se movimentarem no interior dos limites de sua superfície se não houver ao menos um espaço vazio tão grande quanto as mínimas partes no qual o dito corpo foi dividido’ ” (*Sol.*, p.156). No original: “ ‘Divide a solid Body of whatever Dimension (says a renown’d modern Philosopher:) And ’twill be impossible for the Parts to move within the bounds of its Superfices; if there be not left in it a void Space, as big as the least par tinto which the said Body is divided’ ”. Trata-se, como nos mostra Danille Loiries (tradução francesa do *Solilóquio*, nota à página 182), de uma referência à definição lockiana de espaço exposta no parágrafo 23 do capítulo XIII do Livro II do *Ensaio sobre o entendimento humano*, parágrafo que tem o seguinte título: *O movimento prova (proves = mostra, atesta) um vácuo (Ensaio sobre o entendimento humano, p.153).*

²⁴⁷ *Sol.*, p.156. “What is to me, for instance, to know what kind of Idea I can form of *Space*?”

que se segue: ‘Ó miserável gênero humano!’”²⁴⁸. Apesar das diferenças entre os seus respectivos sistemas, Descartes e Locke se assemelham no desconhecimento da verdadeira influência que as paixões exercem em nossa maneira de ver e entender o mundo. Do que adianta falar em idéias ou em substâncias, se ignoro que elas estão sujeitas à ação de nossos desejos e afecções: quando desprezo o fato de que os homens constantemente mudam o seu modo de pensar? Shaftesbury vê na filosofia moderna uma atitude que caracteriza como uma certa presunção – uma tendência a desvincular da natureza humana toda a oscilação e variedade proveniente das paixões. Uma tal postura, diz-nos o autor do *Solilóquio*, acarreta uma inevitável contradição: o modo como os filósofos modernos desdenham das paixões, revela uma maneira passional de tratar o assunto – o seu desdém não é outra coisa senão um sentimento. E aqueles que buscam separar por completo o âmbito das afecções do domínio racional (como o faz Descartes), são agora considerados como pessoas que se deixam tomar por seus sentimentos justamente quando acreditam estar exercendo sua razão. Aos olhos de Shaftesbury, forjar uma definição da natureza do gênero humano que negligencie o seu vínculo direto com as mudanças e alterações oriundas das fantasias, dos desejos ou das afecções, sempre resultará em um projeto fracassado. Não há como nos livrarmos de nossos sentimentos - de um modo ou de outro, eles sempre nos afetam. Ao ignorar isso, os metafísicos não apenas demonstram a incoerência do modo como tratam as paixões, mas, sobretudo, tornam-se bastante indefesos diante da ação delas.

Como vimos em nosso capítulo anterior, para Shaftesbury mesmo aqueles homens que são tidos como os mais moderados podem ver-se diante de uma situação em que o destempero (*distemper*) e a aflição os dominam totalmente. Ao explicar essa possibilidade

²⁴⁸ *Sol.*, p.156. “To morrow comes Disappointment, Crosses, Disgrace. And what follows? ‘O miserable Mankind!’”.

para o leitor do *Solilóquio*, o filósofo inglês narra uma história de amor. Um jovem e heróico príncipe havia declarado guerra a um tirano, “que em todos os aspectos era o seu inverso”²⁴⁹. Graças a sua virtude e clemência, o bom monarca conquistou a simpatia e o apoio de muitos que em princípio estavam do lado do seu inimigo. Em meio aos que ainda eram aliados do tirano, estava um outro governante que acabara de desposar a “mais bela princesa do mundo”²⁵⁰. Por ocasião da guerra, o príncipe recém-casado teve de deixar sua amada em um castelo que em pouco tempo foi tomado pelas forças do nosso virtuoso monarca. Um jovem nobre favorito do bom príncipe foi o escolhido para cuidar da princesa prisioneira. Ele mesmo a havia capturado quando tentava escapar disfarçada em trajes simples. Em entrevista com o seu amigo e monarca, o jovem destaca a postura e a beleza da prisioneira. Enquanto descrevia entusiasmadamente a princesa, o amigo percebe que o príncipe não manifesta o menor desejo de vê-la e pergunta pelo motivo desse desinteresse. O monarca responde que tinha receio em encontrá-la, pois, ele diz, “se com o mero relato de sua beleza já fiquei encantado a ponto de fazer a primeira visita nesses tempos de negócios urgentes, caso então a visse talvez fosse levado a visitá-la, com melhor razão, quando estivesse mais livre e assim o faria várias outras vezes, até que não tivesse o mínimo tempo para os meus afazeres”²⁵¹. Ao ouvir essa explicação, o amigo do governante sorri e diz que não acredita que um rosto bonito possa desviar a atenção de um homem sério e interferir em seus julgamentos. Apenas pessoas como os poetas deixam-se levar pelo fogo das paixões: “essa chama imaginária da beleza fere somente aqueles que

²⁴⁹ *Sol.*, p.96. “who was in every respect his Reverse”.

²⁵⁰ *Sol.*, p.96. “the most beautiful Princess in the world”.

²⁵¹ *Sol.*, p.97. “For shou’d I, upon the bare Report of her Beauty, be so charm’d as to make the first Visit at this urgent time of Business; I may upon sight, with better reason, be indu’d perhaps to visit her, when I am more at leisure: and so again and again; till at least I may no leisure left for my Affairs”.

consentem”²⁵², declara o jovem lorde. Antes de abandonar o seu príncipe e retornar ao castelo onde a missão de cuidar da bela prisioneira o aguardava, ele afirma que não se entregará a esse tipo de sentimento e, como prova disso, lembra que já esteve diante da moça, conversou com ela e não experimentou nenhum desses destemperos tão peculiares aos poetas.

Como era de esperar, depois de algum tempo convivendo com a princesa, o jovem se apaixona por ela. “The Youth fell desperately in Love”²⁵³, escreve Shaftesbury – o nobre cavaleiro literalmente sucumbe ao amor. Tenta então conquistá-la, mas sem sucesso insinua o uso da força para satisfazer o seu desejo. Aflita, a princesa consegue enviar um mensageiro que informa ao bom príncipe o que estava acontecendo. O governante ordena ao seu jovem amigo que venha ter com ele. Nesse ínterim, toda a corte já tem notícia do ocorrido e condena o comportamento do lorde que não soube cumprir com um dever que lhe havia sido confiado pelo seu soberano. Envergonhado com sua atitude, o jovem “cai na mais profunda melancolia”²⁵⁴ (“fell into the deepest Melancholy”). É nesse estado que ele vai ao encontro do seu príncipe. Ao contrário do que esperava, o monarca está calmo e o surpreende ao dizer:

“Conheço o poder do **amor** e sei que eu mesmo não estou seguro, a menos que me mantenha fora do caminho da *beleza*. A culpa foi minha, fui infeliz ao colocá-lo diante de

²⁵² Sol., p.97. “that imaginary one (Flame) of Beauty hurts only those who are consenting”.

²⁵³ Sol., p.98.

²⁵⁴ Sol., p.99.

um adversário desigual e dar-lhe aquela tarefa impraticável e aquele difícil empreendimento, no qual ninguém jamais foi suficientemente forte para cumprir.”²⁵⁵

No lugar de uma severa punição, o sábio príncipe recomenda ao seu amigo que fique algum tempo afastado da corte, até que cessem os rumores e que os seus conterrâneos entendam o grande serviço que o jovem havia prestado ao seu monarca: por sua pátria ele havia enfrentado um adversário muito mais poderoso do que os exércitos com os quais estava acostumado a combater. Shaftesbury está consciente de que essa história pode ser considerada corriqueira e banal. É até mesmo possível reconhecer nela alguns traços que se assemelham aos das novelas de cavalaria que o próprio filósofo inglês não deixa de criticar²⁵⁶. No entanto, a banalidade da narrativa do amor do jovem nobre não a torna menos verdadeira ou ineficaz perante sua pretensão de ilustrar uma tendência humana. Afinal, como parece sugerir Shaftesbury, qual de nós está completamente salvo da possibilidade de cair (*to fall*) em uma armadilha preparada pelos nossos sentimentos? A vaidade e a presunção com as quais a filosofia especulativa dos modernos trata as paixões não a põe na mesma situação do lorde que pensou ser forte o suficiente para resistir aos encantos da bela princesa? Não é por acaso que Shaftesbury chama as fantasias de ‘*Lady-Fancys*’²⁵⁷, elas são como senhoritas charmosas que procuram seduzir o maior número de admiradores.

Na economia do livro, a história do cavalheiro apaixonado ocupa um lugar importante, pois é ela que permite ao autor introduzir o que é denominado “nossa doutrina

²⁵⁵ *Sol.*, p.99. “I know the Power of **Love**, and am no otherwise safe my-self, than by keeping out of the way of *Beauty*. ’Twas I who was in fault, ’twas I who unhappily match’d you with that unequal Adversery, and gave you that impracticable Task and hard Adventure, which no-one yet was ever strong enough to accomplish”.

²⁵⁶ A respeito da crítica de Shaftesbury a esse tipo de literatura: ver início de *Os Moralistas*.

²⁵⁷ *Sol.*, p.161.

das *duas pessoas* em uma *identidade* (self) individual”²⁵⁸. No final da conversa com o seu príncipe, contente com o desfecho do seu caso, o nobre súdito agradece o monarca, reconhece que recebeu uma “lição de filosofia”²⁵⁹ e diz ter entendido que a alma humana esta dividida em duas partes: uma boa e outra má. O lado mau do homem está na própria incapacidade de controlar suas aflições. Para o seu bem-estar, é preciso que ele identifique aquilo que o perturba, reconheça a sua força e, assim, aprenda a dominá-lo. Como é possível depreender do exemplo de Sócrates, a grandeza de uma pessoa mostra-se no modo como ela enfrenta as adversidades de sua vida:

“- Quem é Sócrates ? Onde está a grandiosidade do seu caráter? – *ele obedeceu a voz da deidade; aderiu apenas à razão; rejeitou as opiniões vulgares e descobriu a verdade em meio à ignorância e ao erro.* – mas e se não houvesse uma tal *ignorância* precedente, onde estaria a grandeza da *descoberta*? Como ele teria sido a luz de sua época? E se não houvesse nenhuma *opinião vulgar*, nenhum sofista, nenhum ateniense vicioso ou corrupto, nenhuma oligarquia tirânica, nem democracia licenciosa, nem Anito ou Meleto, nem prisão, veneno ou morte? Conte-nos uma outra história. Mostre-nos um Sócrates sem esses [elementos]. Veja que quadro tu produzirá. – *Mas por que essas sombras no quadro ?* Removas então as sombras. Removas todas as cores escuras. Veja como isso ficará. Considere como [será] nesse outro quadro. (...) Considere, então, o que é a nobreza (*magnanimity*) e o que a ocasiona, a autentica e a faz surgir? O que mostra a força da razão? Qual é o exercício e a prova de uma mente? O que mais senão circunstâncias, essas

²⁵⁸ Sol., p.100. “our Doctrine of *Two Persons* in one individual *Self*”.

²⁵⁹ Sol., p. 99. “Lesson of Philosophy”.

próprias circunstâncias, vício, ignorância, falsas opiniões? (...) Portanto, poderia haver um Sócrates sem nenhum Anito?”²⁶⁰

Esse trecho dos *Exercícios* é de grande valia para a compreensão da noção shaftesburiana de homem. Para entender alguém como um agente humano e não como uma mera máquina, é necessário considerar sua relação com as variações, as vicissitudes e as alterações às quais está sujeito. Temos de levar em conta as circunstâncias e situações que moldam a sua personalidade. Seus amigos, seu comportamento, sua época, sua maneira de falar e argumentar: nada disso pode ser negligenciado. Quando se trata de entender o caráter de Sócrates, também precisamos considerar tudo o que nele é obscuridade e problema, por exemplo: a ocasião de sua morte. Sua postura diante dessa triste e sombria situação nos mostra o quão grande e virtuoso ele foi. É então quase impossível não se indignar com a sentença na qual o sábio foi condenado: como um homem que oferece sacrifícios e votos aos deuses pode ser acusado de não cultuá-los, como alguém que inspira o amor pela virtude em seus discípulos pode ser dito um corruptor da juventude? Não é ele quem não compreende as normas de sua cidade, mas aqueles que o acusam: Anito e

²⁶⁰ Ex., pp.145-146. O original diz: . “- What is Socrates? Wherein the greatness of his character? - He obeyed the voice of the deity; adhered to reason alone; rejected the vulgar opinions; and thought the midst of ignorance and error discovered the truth. - But, what if there had been no such preceding ignorance; where had been the greatness of the discovery? How had he been the light of the age? What if there had been no vulgar opinions; no sophists; no vicious or corrupt Athenians; no tyrannical oligarchy nor gentious democracy; no Anetus nor Melitus; no prison, or poison, or death? Make us another history. Show us a Socrates without these. See, what picture thou wouldst make. - But why, those shades?”²⁶⁰ - Remove the shades then. Remove the darker colours. See how it will be. Consider how, in that other picture. (...) Consider, then, what is magnanimity, and what is that which occasions it, proves it, and raises it? What is it that shows the force of reason? What is the exercise and trial of a mind? What else but circumstances, these very circumstances, vice, ignorance, false opinions? (...) As how therefore should there be a Socrates, but no Anetus?”

Meleto. Uma lei que permite a punição daqueles que a seguem, tem necessariamente de ser contraditória e ilegítima. Mas Sócrates vai além da denúncia das injúrias das quais era vítima: ele aceita a sentença do tribunal de Atenas e não concorda com a idéia de alguns amigos que lhe propõem uma fuga da prisão. Como sempre, Sócrates segue o que a lei determina e bebe a cicuta: sua morte é a prova maior da injustiça dos que o condenam.

Xenofonte e Platão não menosprezaram a importância que o final da vida do grande filósofo tem para a compreensão do seu caráter. De acordo com Shaftesbury, eles entenderam que esse funesto acidente “deu um lustro”²⁶¹ à figura de Sócrates. Foi em um evento sombrio que os dois célebres escritores encontraram o momento mais brilhante do seu mestre. “Tudo vem dessa morte tão lamentada”²⁶², comenta o filósofo inglês. A indignação frente à sentença do tribunal de Atenas tomou conta dos amigos de Sócrates e fez com que discípulos como Platão e Xenofonte sentissem a necessidade de escrever a história desse homem que morreu em total acordo com os seus princípios.

Se a morte de Sócrates pode ser considerada como um momento privilegiado para o entendimento de sua maneira de pensar, é porque essa ocasião mostra (melhor do que qualquer outra) que o célebre filósofo de Atenas não foi senão o histórico da relação que ele estabeleceu com as situações adversas e favoráveis de sua vida, o embate com suas paixões e fantasias, a ponderação diante do medo de morrer etc. São circunstâncias como essas que encontramos em *Desenho de uma história socrática (Design of a socratic history)*²⁶³,

²⁶¹ Ex, p.243. “gave such lustre”.

²⁶² Ex, p.243. “All from this death so much lamented”.

²⁶³ Trata-se de um manuscrito de Shaftesbury que se encontra no *Publick Record Office* (PRO 30/24/27/14). Tivemos acesso a esse documento, graças a uma fotocópia que nos foi disponibilizada pelo Professor Laurent Jaffro, que juntamente com o Professor Alain Petit prepara uma tradução francesa e um estudo crítico desse texto.

nome que Shaftesbury deu ao projeto de um livro que deveria se chamar *Chartae Socraticae*. O objetivo dessa obra era reconstituir o caráter de Sócrates a partir de traduções, comentários e análises de textos clássicos: *Os Memoráveis* e *Os Econômicos* (de Xenofonte), *A apologia de Sócrates*, o *Críton* e o *Fédon* (de Platão) eram alguns desses livros²⁶⁴. Como fica claro a partir do *Solilóquio*, o título que Shaftesbury pretendia dar ao seu livro (*Chartae Socraticae* = “escritos socráticos” ou “obras sobre Sócrates”) remete-se a uma idéia presente na literatura romana, em especial na de Horácio, a saber: os textos gregos têm de ser tomados como modelos, sobretudo aqueles que narram e comentam a vida e as opiniões do célebre filósofo de Atenas²⁶⁵. Os romanos consideraram essas obras

²⁶⁴ Essa tradução jamais foi feita, como mostra o artigo *Le Socrate de Shaftesbury: comment raconter aux Modernes l’histoire de Socrate?*, de L. Jaffro. Esse manuscrito no qual Shaftesbury teria trabalhado entre 1702 a 1707, oferece um plano da obra a ser realizada, um grande número de notas metodológicas (referentes à própria estrutura e organização do livro), e outros tantos apontamentos a respeito de termos, expressões e passagens dos textos dos antigos. Shaftesbury pretendia dividir o seu livro em duas partes. Nesse mesmo artigo, Jaffro apresenta um esquema detalhado do conteúdo dessa divisão:

“La première partie devait comprendre: 1. Une préface. 2. Une vie de Socrate à partir de Diogène de Laërce *et al.* 3. Une traduction des *Mémorables* de Xénophon, avec des notes. 4. Un commentaire de cette traduction. 5. Une traduction de l’*Apologie* de Xénophon, avec des notes. 6. Un discours sur ces deux écrits historiques de Xénophon. /La seconde partie devait comprendre: 1. Une préface. 2. Une traduction des *Économiques* de Xénophon, avec notes. 3. Un commentaire des *Économiques*. 4. Une traduction du *Banquet* de Xénophon, avec des notes. 5. Un discours sur ces deux ouvrages de Xénophon. 6. Une traduction d’extraits d’Aristophane, avec des notes. 7. Un commentaire d’Aristophane. 8. Une traduction du *Banquet* de Platon et des autres extraits. 9. Un commentaire de Platon. 10. Une traduction de l’*Apologie* de Platon, du *Críton* et du *Phédon*, avec des notes. 11. Un discours de conclusion.”).

²⁶⁵ Duas passagens de Horácio citadas por Shaftesbury atestam o argumento segundo o qual os textos gregos eram exemplares. A primeira é a seguinte:

“Scribenti recte, sapere est & principium & fons.

Rem tibi SOCRATICAE poterunt ostendere CHARTAE” *Arte Poética*, versos 309-310. Citados em: *Sol.*, p.103).

A segunda:

“- Vos Exemplaria Graeca

como as suas “*cartas marítimas filosóficas*”²⁶⁶. Por meio dessas cartas, acrescenta o filósofo inglês, “os gênios aventureiros daquele tempo costumavam dirigir o seu curso e governar a sua musa impetuosa”²⁶⁷. Ou seja: essas obras literárias e filosóficas dos gregos eram vistas pelos estudiosos e interessados em poesia e filosofia como uma espécie de mapa ou de descrição de um itinerário a seguir. Mas as vantagens da leitura desses textos não era restrita ao candidato a poeta e ao homem de letras, ao apresentar Sócrates e várias circunstâncias de sua vida, os escritores gregos indicavam o caminho que ele havia percorrido para formar sua personalidade e, desse modo, acabavam por transformar o seu principal personagem em um “espelho” ou “exemplo”²⁶⁸ para todos aqueles que liam a narrativa de suas aventuras. A idéia é a de que o leitor não pode acompanhar o trajeto no qual o ilustre ateniense moldou sua pessoa sem refletir a respeito de si mesmo e reconhecer na história do filósofo algo que se relaciona à da sua própria formação. Temos aqui uma noção dinâmica de caráter: a identidade (*self*) de alguém não é algo já dado de modo preciso ou fixo, mas se confunde com a sua vida - uma pessoa é aquilo que ela faz de si mesma (*himself*). Embora Shaftesbury tenha abandonado o seu projeto de uma história socrática em meados de 1707, essa concepção de caráter e a figura de Sócrates como sendo o seu melhor paradigma permanecem nas *Características*, publicadas quatro anos depois. O homem que a *Carta sobre o entusiasmo* (1708) chama de “o mais divino que surgiu no

Nocturnâ versate manu, versate diurna.” (*Arte Poética*, versos 268. Citados em: *Sol.*, p.110) .

A tradução brasileira de Dante Tringali propõe o seguinte: “Saber é o princípio e a fonte do bem escrever. Os escritos socráticos te poderão mostrar as idéias” (*A arte poética de Horácio*, p.34); “Vós, volvei os modelos gregos com mão noturna, volvei com mão diurna” (*A arte poética de Horácio*, p.33).

²⁶⁶ *Sol.*, p.110. “*Philosophical Sea-Cards*”.

²⁶⁷ *Sol.*, p.110. “the adventurous Geniú’s of the times were wont to steer their Courses, and govern their impetuous Muse”.

²⁶⁸ *Sol.*, p. 110. “Mirrour” e “Exemplars”

mundo pagão”²⁶⁹, soube como ninguém dar essa lição de filosofia e moral aos seus discípulos e amigos: sua própria maneira de viver e agir eram suficientes para inspirar virtude naqueles que o observavam com atenção. Para Shaftesbury, textos como os de Platão e Xenofonte são exemplares, sobretudo porque narraram a vida do homem que para ele é o exemplo.

A história de Sócrates nos mostra que conhecer alguém é estar consciente do processo pelo qual ele se tornou o que é – tudo o que é problemático, todas as alterações e mudanças são relevantes para essa compreensão. Da mesma maneira, diz-nos o filósofo inglês, para entender uma árvore, é necessário considerá-la no inverno e no outono e não somente no verão e na primavera – não basta nos limitarmos às flores e às folhas, é preciso que também observemos os galhos podres e doentes. Embora os homens possam ser conscientes das alterações pelas quais passam (ao contrário das árvores), isso não os torna menos sujeitos aos efeitos delas. “Mas essas mudanças e vicissitudes não me agradam, tampouco posso encontrar beleza a delas”²⁷⁰. A esse comentário que ele mesmo supõe receber de um provável adversário, Shaftesbury responde que a dança não perde sua beleza por ser uma sucessão de movimentos variados e o caso não é diferente com a arte musical:

“O que é a música? O que é uma única nota prolongada? Nada é mais dissonante e odioso. Mas busque as mudanças e as vicissitudes, aquelas que são mais estranhas e variadas, e é daqui que surge a harmonia. Misture uma dissonância de uma certa maneira e a música é ainda mais excelente, e o manejo dessas dissonâncias é o sublime da arte”²⁷¹

²⁶⁹ *Entusiasmo*, p.21. “the divinest Man who had ever appear’d in the Heathen World”.

²⁷⁰ *Ex.*, p.147. “- But these changes and vicissitudes do not please me; nor can I find the beauty of them”.

²⁷¹ *Ex.*, p.147. “What is music? What is one note prolonged? Nothing more dissonant and odious. But, seek the changes and vicissitudes, and those too the most odd and various ones; and here it is where harmony

Não há harmonia sem a ordenação de sons dissonantes. Para entendermos a importância que o exemplo da música tem para Shaftesbury, basta lembrarmos que a *Investigação sobre a virtude* afirma que os homens são como instrumentos musicais que sempre precisam ser afinados. Existem aqueles que têm “um sangue mais frio ou [são] de um tom mais grave”²⁷², outros tendem para o agudo e, por isso, são mais propensos às oscilações de humor. Cada qual deve buscar para si mesmo o equilíbrio pertinente à sua disposição natural. A grande questão passa a ser a de saber como exatamente podemos nos equilibrar e encontrar a afinação que nos é devida? Em outras palavras: **‘o que eu devo ser?’**²⁷³. A resposta de Shaftesbury é muito simples e pode parecer evidente – tenho de ser *eu mesmo* (*my-self*). No entanto, a simplicidade do argumento não redundando em obviedade, sobretudo quando notamos a frequência com a qual as pessoas se comportam de um modo completamente distinto daquele que julgam ser o mais adequado ao seu caráter: pode ser muito difícil manter o que Márcio Suzuki chama de o “eu de si mesmo”²⁷⁴. Semelhantemente ao que ocorre na descrição que os *Exercícios* fazem da figura de Sócrates, o *Soliloquio* apresenta a formação do caráter humano a partir do conflito entre o

arises. Mix even a dissonance after a certain manner, and the music is still more excellent: and on the management of these dissonances is the sublime of the art”

²⁷² *Inq.*, p.236. “a cooler Blood, or lower Key”.

²⁷³ *Misc.*, p.222 **“What I ought to be?”**

²⁷⁴ “‘Eu de si mesmo’ é, por sua vez, um artifício visando explorar as possíveis consequências de uma certa duplicação pleonástica que ocorre já no nível gramatical, quando, por exemplo, à falta de outro recurso um filósofo de língua inglesa foi obrigado a dizer: ‘I’m My-self’”. Como o autor deixa claro, o referido filósofo é Shaftesbury e o trecho por ele citado é uma passagem de *Os moralistas* (SUZUKI, M. *O homem do homem e o eu de si mesmo*. In: *Discurso 30*. Revista do Departamento de Filosofia – USP, São Paulo, 1999, p.26).

homem e tudo o que nele representa vicissitude e alteração de temperamento: as paixões, as fantasias, os apetites, as afecções, as opiniões e desejos²⁷⁵.

De acordo com Shaftesbury, todo homem estabelece em seu interior um jogo (*game*) no qual haverá necessariamente uma parte vencedora e um perdedor: “Ou eu trabalho sobre (*work upon*) minhas *fantasias* ou elas sobre *mim*”²⁷⁶, escreve o filósofo inglês. Pois, ele explica, “se os nossos *amores, desejos, ódios e aversões* são deixados por eles mesmos, necessariamente seremos expostos a infinitas vexações e calamidades”²⁷⁷. A história do jovem apaixonado pela bela princesa é um bom exemplo da força dos nossos sentimentos e da importância de dominá-los. Embora haja uma relação muito próxima entre mim e os desejos e paixões que sinto, *eu* não sou essas *minhas* afecções, mas *aquilo* ou *aquela* que as controla. Como vimos, essa era a idéia que a anedota do amor do jovem lorde permitia introduzir e que o autor do *Solilóquio* denominara “doutrina das duas pessoas em uma identidade (*self*) individual”: todo homem deve estar dividido em duas partes, uma delas tem de tomar o controle e dominar a outra. Como lembra Shaftesbury, se o nobre apaixonado precisou da ajuda de seu sábio príncipe para perceber o que ele mesmo admitiu ser uma lição de filosofia e moral, existem homens que independem desse auxílio e podem ser vistos como a própria manifestação dessa doutrina das “duas pessoas em uma”. No lugar de necessitar da orientação dos outros, são eles que conduzem e indicam um caminho para aqueles que os cercam. A sabedoria e a destreza com as quais o bom monarca reage

²⁷⁵ *Passions, fancys, appetites, affections, opinions e desires* são termos que Shaftesbury utiliza para designar as constantes oscilações de humor e de comportamento do gênero humano.

²⁷⁶ *Sol.*, p.167. “Either I work upon my *Fancys*, or They on *me*”

²⁷⁷ *Misc.*, pp.223-224. “For if our *Loves, Desires, Hatreds and Aversions* are left to themselves; we are necessarily expos’d to endless Vexation and Calamity”. Esse trecho é a similar à seguinte passagem do *Solilóquio*: “Pois se as fantasias são deixadas por elas mesmas, o governo evidentemente será delas” (*Sol.*, p.167. O original diz: “For if the *Fancys* are left to themselves, the Government must of course be theirs.”).

diante do caso da paixão de seu amigo não é diferente daquelas que o filósofo inglês destaca em Sócrates. Podemos reconhecer na maneira com a qual o príncipe instrui o seu amigo muito da figura do virtuoso, cujo protótipo é o filósofo de Atenas. Tal como o personagem retratado em *Desenho de uma história socrática*, o monarca apresentado no *Solilóquio* é, acima de tudo, um modelo de prudência e moderação. São esses exemplos de vida que nos permitem ver que o homem é o controle de si: que ele se caracteriza por um poder de forjar a figura de um observador atento ou supervisor interno que o analisa e o corrige, estuda as suas opiniões e desejos e busca adequá-los a uma postura que considera a mais justa:

“De modo que se não houvesse um *inspetor* ou *auditor* instalado dentro de nós para dar conta dessas opiniões e fantasias na devida forma e repreender minuciosamente os seus diversos desenvolvimentos e hábitos, é tão pouco provável que mantivéssemos o mesmo arbítrio (*will*) por um [único] dia, quanto que uma árvore conservasse o mesmo *feitio* (*shape* = formato, configuração) durante todo o verão sem ajuda do jardineiro e da vigorosa aplicação de tesouras e podões.”²⁷⁸

Ao “podar” nossas fantasias, encontramos nossa devida forma ou aquilo que devemos ser: é assim que um homem mantém a sua identidade e desenvolve o seu caráter. *Disciplina, administração e regime*²⁷⁹ são alguns dos nomes que Shaftesbury emprega para essa prática de autocontrole. A questão, ele nos diz, pode ser pensada a partir de uma analogia com as atividades domésticas ou gerenciamento do lar (*household*), onde algum

²⁷⁸ *Sol.*, p.100. “So that if there be no certain *Inspector* or *Auditor* establish’d within us, to take account of these Opinions and Fancys in due Form, and minutely to animadvert upon their several Growths and Habits, we are as little like to continue a Day in the same *Will*, as a Tree, during a Summer, in the same *Shape*, without the Gard’ner’s assistance, and the vigorous application of Shears and Pruning-knife.”

²⁷⁹ *Discipline, management, regimen*. A esse respeito ver: *Sol.*, p.101 e pp.166-167.

membro da família tem de assumir a função de chefe, sem o que a casa nunca se organizará. Essa imagem não é fortuita, sobretudo quando notamos que no *Solilóquio* o termo *home* (“lar, casa”, mas que também pode ser vertido por “âmago”) designa o âmbito do que nos é mais familiar e íntimo: o nosso *self*. Por essa razão, o autocontrole das paixões é entendido como uma prática doméstica (*home-practice*): ele pressupõe a análise e a correção daquilo que pode ser considerado como a principal morada de um homem - o seu interior (*within*).

Mas como realizar essa correção interna? Quais serão as tesouras dessa “autopoda”, que tipo de instrumento é o mais indicado para aparar as paixões e, assim, dar forma a um caráter humano? Para que seja possível um certo controle do funcionamento e do modo de constituição de sua mente, o homem necessita saber que os “nossos pensamentos têm em geral uma linguagem tão obscura e implícita, que é a coisa mais difícil do mundo fazê-los se exprimir claramente”²⁸⁰. Não podemos nos entender enquanto muito do que está presente em nossa mente ainda nos soa como uma arenga incompreensível. Para Shaftesbury, a melhor maneira de controlarmos as nossas fantasias é falarmos com elas e dar voz ao que em nós é nebuloso. O que significa dizer: precisamos conversar com nós mesmos. “O quê! Falar comigo mesmo, como algum *louco*, em diferentes pessoas e a partir de diferentes caracteres!”²⁸¹, objeta um adversário imaginado pelo filósofo inglês. “Sem dúvida”, ele responde, “ou em breve se verá quem é o *verdadeiro louco* e [quem] realmente muda de

²⁸⁰ *Sol.*, p.94. “our Thoughts have generally such an obscure implicit Language, that ’tis the hardest thing in the world make ’em speak out distinctly”.

²⁸¹ *Sol.*, p.166. “What! Talk to my-self like some Madman, in different Persons, and under different Characters!”

caráter”²⁸². Paradoxalmente, é assumindo vários caracteres que podemos formar um único caráter: enlouqueço quando não dou ouvidos à diversidade de paixões que estão em mim. Eu jamais poderia dominar essa variedade e encontrar uma união para os meus diversos desejos, opiniões e idéias, se os ignorasse por completo:

“Eu estou cercado por *idéias* e *apreensões* tocantes, mas eu não tomo nada de seu relato (*I take nothing on their report* = eu não considero nada do que elas falam). Eu ouço a sua estória (*story*) e as respondo como elas merecem. A *fantasia* e eu não somos um *só todo*. A discordância me torna *eu mesmo*”²⁸³

É o jogo (*game*), o conflito e a oposição perante minhas paixões que me torna o que sou. No limite, o *eu* não é nada além de uma tomada de posição frente a si mesmo e, por isso, pressupõe uma discordância ou uma discussão interior. Esse mesmo *I (eu)* que acredita em sua existência (*I take my being upon trust*), confirma e valida essa sua crença ao desdobrar-se em dois e tomar o lugar de seu próprio inspetor. Shaftesbury admite que esse argumento pode parecer estranho ao seu leitor. No entanto, ele adverte, o conhecimento de uma tal concepção de identidade como “duas pessoas em uma” foi bastante difundido na Antigüidade e estava presente neste que talvez seja o mais famoso dos ensinamentos de Sócrates: “**Conhecei-vos a vós mesmos** – essa era a celebrada inscrição *délfica*, que não era dizer outra coisa senão *dividais-vos* ou *sejais-vos dois*”²⁸⁴. Para que alguém compreenda aquilo que o constitui e o caracteriza, é preciso que ele se

²⁸² Sol., p.166. “Undoubtedly: or ’twill be soon seen who is a *real Madman*, and changes the *Character* in earsnest”

²⁸³ Sol., pp.167-168. “I am accosted by *Ideas* and striking *Apprehensions*: But I take nothing on their Report. I hear their Story, and return’em Answer, as they deserve. **Fancy** and I are not *all one*. The Disagreement makes me *my own*.”

²⁸⁴ Sol., p.93. “This was, among the Antients, that celebrated *Delphick* Inscription, **Recognize Your-Self** which was much to say, *Divide your-self*, or Be **Two**”

duplique: não posso me conhecer sem que ao mesmo tempo eu assuma a postura do pesquisador e do objeto a ser investigado. De acordo com o filósofo inglês, quando afirmam que temos em nosso interior um gênio ou um espírito protetor que nos orienta e aconselha (um *daimon*), os sábios gregos estão apenas reconhecendo a capacidade que todo homem tem de se auto-analisar por meio de um “*diálego* doméstico do **solilóquio**”²⁸⁵. Se esse diálogo íntimo ou conversa interna (*inward converse*) não é para nós uma prática familiar e comum, então jamais estaremos *at home*. Ao ignorar a voz das paixões, nos tornamos inertes frente a elas e acabamos por nos transformar em um estranho no interior de nossa própria casa:

“E é aqui que surge o nosso soberano remédio e método *ginástico* do **solilóquio**: quando por uma certa figura poderosa da retórica interna, a mente *apostrofa* suas próprias **fantasias**, elevando-as às suas configurações e aos seus personagens adequados e se dirigindo a elas de maneira familiar, sem cerimônia ou respeito.”²⁸⁶

O solilóquio é um exercício mental no qual o homem elabora o seu raciocínio e o seu caráter. Pensar não é distinto de personificar ou buscar uma imagem para aquilo sobre o qual pensamos. Dar voz ao que se passa em nossa mente e controlar os elementos que em nós são obscuros e variáveis é encontrar uma figura para eles: torná-los personagens. Tomemos aqui o próprio Shaftesbury como exemplo dessa prática. Por todo o *Solilóquio* notamos a presença de um refutador imaginário que contesta e critica os argumentos expostos pelo autor. Quando esse último propõe a conversa interna (o solilóquio) como

²⁸⁵ *Sol.*, p.93. “Home-*Dialect* of **Soliloquy**”

²⁸⁶ *Sol.*, p.101. “And here it is that our Sovereign Remedy and *Gymnastick* Method of **Soliloquy** takes its Rise: when by a certain powerful Figure of inward Rhetorick, the Mind *apostrophizes* its own **Fancys**, raise’em in their proper Shapes and Personages, and addresses’em familiarly, without the least Ceremony or Respect.”

meio de corrigir e amenizar os efeitos das paixões sobre os homens, surge a opinião de que isso é uma loucura, que apenas os insanos falam consigo mesmo. A intervenção dessa figura que adentra a argumentação do livro de um modo inesperado e um tanto abrupto faz com que o autor repense suas idéias, considere alguns outros aspectos da mesma questão e a elabore de uma maneira mais clara. O refutador não é um mero recurso estilístico, se por isso entendermos algo que tem apenas a função de adornar o texto e é completamente alheio à estrutura da obra. Ao contrário: ele está intimamente ligado à argumentação do livro e nos indica a maneira com a qual foi composto. Esse crítico não é senão uma configuração (*shape* = forma, formato) do raciocínio de Shaftesbury, ele personifica um conjunto de noções do filósofo inglês e a necessidade de aprimorá-las e torná-las mais claras. O destinatário para o autor da *Carta sobre o entusiasmo* (que sabemos ser Lorde Somers) e Teócles para Filócles desempenham um papel similar: tal como o refutador do *Solilóquio*, eles representam um estímulo para os seus respectivos pensamentos e a procura por uma melhor formulação de suas idéias e convicções. Reencontramos aqui no nível do indivíduo o tema do entusiasmo. Como tentamos mostrar em nosso capítulo anterior, nossas idéias e o próprio movimento de autoconstituição mental nos entusiasma: não podemos deixar de nos contagiar pelo entusiasmo ao tomar consciência do processo de formação de nossa mente. Esse sentimento que é a principal paixão humana (de onde todas as outras derivam e que pode ser considerada como o ponto em comum entre elas), é também aquele que mais precisa ser dominado. Para evitar o fanatismo descontrolado ou o que Shaftesbury chama de “entusiasmo de segunda mão”²⁸⁷, precisamos encontrar figuras para essa nossa paixão. Só podemos regar nossas fantasias quando as personificamos e

²⁸⁷ *Entusiasmo*., p.27. “Enthusiasm of second hand”.

temos com ela uma conversa familiar: “sem cerimônia”, como dizia Shaftesbury no trecho acima citado.

Na *Carta sobre o entusiasmo*, Shaftesbury nos conta que assim que os profetas franceses chegaram à Londres do início do século XVIII e começaram a aterrorizar as pessoas com os seus modos e ditos apocalípticos, surgiu na “Feira de São Bartolomeu”²⁸⁸ um espetáculo de marionetes que ridicularizava esses religiosos. Com “movimentos de arames”²⁸⁹, os artistas representavam as “vozes estranhas e agitações involuntárias”²⁹⁰ tão peculiares a esses entusiastas. Segundo o filósofo inglês, não poderia haver uma melhor maneira de retratar o comportamento desses fanáticos do que através de bonecos, pois “os corpos dos profetas em seu estado de profecia não estão em seu próprio poder, mas (como eles mesmos dizem) são meros órgãos passivos, executados por uma força exterior, [e] não têm nada de natural ou semelhante à vida real em qualquer de seus sons ou movimentos”²⁹¹. Os artistas do teatro de marionetes encontraram o modo mais eficaz de combater o mal da superstição: no lugar de persegui-lo ou tentar bani-lo, eles deram voz a essa paixão e mostraram ao público o quanto ela era risível. Shaftesbury chama essa prática de “método

²⁸⁸ *Entusiasmo*, p.19. “*Barthélemy-Fair*”. Como indica Claire Crignon-de Oliveira em uma nota à tradução francesa da *Carta sobre o entusiasmo*, a Feira de São Bartolomeu ocorria em *Smithfield* no dia 24 de agosto. Nela, era comum a apresentação de peças que parodiavam os acontecimentos do momento: “As profecias dos camisards, suas agitações e êxtases que fizeram sensação em Londres nessa época, constituíam um bom tema de divertimento”. (*Lettre sur L’enthousiasme*, p. 143, nota 5. O original diz: “Les prophéties des camisards, leurs agitations et leurs extases, qui font sensation à cette époque à Londres, constituent un bon sujet de divertissement.”).

²⁸⁹ *Entusiasmo*, p. 19. “Motion of Wires”.

²⁹⁰ *Entusiasmo*, p. 19. “strange Vocies and involuntary Agitations”.

²⁹¹ *Entusiasmo*, p. 19 “ (...) the Body of the Prophets, in their State of Prophecy, being not in their own power, but (as they say themselves) mere resembling real Life, in any of their Sounds or Motions”.

da Feira de São Bartolomeu”²⁹². Seu propósito é de mostrar que a crítica e o humor são grandes armas para o controle e para a regulação das paixões. Tentar reprimir os sentimentos, diz-nos o autor da *Carta sobre o entusiasmo*, é fortalecê-los e dar ocasião para que eles ressurgam com maior veemência.

A mesma situação pode ser transposta para o âmbito individual. No *Solilóquio*, Shaftesbury defende a tese segundo a qual o interior do homem é como um teatro. Sobem ao “palco do solilóquio” todas as nossas diversas facetas ou personagens, lá os diferentes desejos e paixões serão expostos e falarão àquela nossa parte que assume a função de crítico e corretor. Uma “corte tão cruel quanto a *inquisição*”²⁹³ terá de ser erigida em nós: o solilóquio exige que nos mostremos sem a menor cerimônia ou receio de vermos coisas que irão nos desagradar. Não podemos ter medo de parecermos ridículos para nós mesmos, tais como eram os profetas *camisards* aos olhos do público da Feira de São Bartolomeu. Para aqueles que estão seguros de si, o humor jamais é prejudicial. Quando estava no auge de sua popularidade, Sócrates foi tema de uma peça teatral que o ridicularizava: *As Nuvens*, de Aristófanes. O sábio não apenas não se abalou com o ocorrido, conta-nos Shaftesbury, como foi ao espetáculo e, assim, deu oportunidade para que a sua pessoa “pudesse ser comparada àquela que o engenhoso poeta havia levado ao palco como o seu representante”²⁹⁴. A reputação de Sócrates não apenas permaneceu intocável, como cresceu depois desse incidente. “Tal era o seu *bom humor*”²⁹⁵, conclui o filósofo inglês. Ao portar-se dessa maneira em público, o sábio grego mostra que já havia se acostumado à crítica e

²⁹² *Entusiasmo*, p. 20. “Bart’lemy-Fair Method”.

²⁹³ *Sol.*, p. 100. “As cruel Court as the *Inquisition*”.

²⁹⁴ *Entusiasmo*, p.21. “might be compar’d with that which the witty Poet had brought as his Representative on the Stage”.

²⁹⁵ *Entusiasmo*, p.21. “Such was his *good Humour*”.

assumido por várias vezes o papel de observador de si mesmo em um teatro muito mais íntimo. Na prática do solilóquio, cumpre ao inspetor interno a função de dirigir a cena e formar, a partir de muitas facetas ou personagens (*characters*), uma única e mesma pessoa. É a atividade desse crítico interior que confirma a crença natural no *eu*:

“Os metafísicos e notáveis arrazoadores acerca das refinadas questões da identidade (*identity*), admitem que se a memória desaparece, o si mesmo (*self* = identidade) é perdido. E quanto à memória? O que faço com passado? *Se enquanto eu sou* não sou senão o que deveria ser, do que me importa o restante? E, assim, deixe-me perder o *si mesmo (self)* a cada hora e ser vinte si mesmos (*selves*) sucessivos ou novos si mesmos (*selves*), são apenas um para mim, desde que eu não perca minha opinião. Se a carrego comigo, há um eu: tudo está bem. Se ela vai embora, a memória também tem de ir. Pois, como essa pode existir sem a outra?”²⁹⁶

A opinião que garante a minha personalidade não é um julgamento preciso e acabado que emito a respeito de mim mesmo, mas é antes a de capacidade avaliar os meus diferentes aspectos ou facetas, isto é: uma faculdade de criticar as muitas mudanças que sofro. Apesar de todas as alterações, não há problema em dizer que a pessoa que fui há dez anos e a que sou hoje são as mesmas, pois posso observar e analisar esses dois personagens e estabelecer o vínculo que os uni. Segundo Jaffro, no trecho dos *Exercícios* que citamos acima, Shaftesbury apresenta uma crítica à noção de identidade de Locke. De acordo com o autor do *Ensaio sobre o entendimento humano*, a memória seria o principal elemento para a

²⁹⁶ Ex., p.233. “The metaphysicians and notable reasoners about the nice matters of identity, allow that if memory be taken away the self is lost. And what matter for memory? What have to do with the past? If *while I am* I am but as I should be, what do I care more? And thus let me lose *self* every hour, and be twenty successive selves, or new selves, it is all one to me: so I lose not my opinion. If I carry that with me it is I: all is well. If that go; memory must go too. For how one without the other?”

manutenção da personalidade de alguém²⁹⁷. Mas, questiona Shaftesbury, o que faríamos com um conjunto de lembranças desconexas? Jamais poderíamos ser o que somos se não pudéssemos encontrar o vínculo que as une e faz com que sejam *nossas* recordações. Para Shaftesbury, não se trata de ignorar o papel da memória na constituição do *self*, mas de realçar o lugar de destaque que aí tem o poder de conciliar as múltiplas lembranças em um só caráter. É preciso deixar bem claro que a mera recordação de experiências vividas não é suficiente para garantir ao homem a sua identidade. No limite, eu sou esse exercício que visa analisar as oscilações e mudanças pelas quais passei, que ouve as paixões e busca adequá-las à natureza de minha pessoa. Meu caráter tem então de ser entendido como uma prolepse, uma pré-noção da qual tenho naturalmente consciência, mas que precisa ser aprimorada e cultivada para que não seja desviada do seu caminho.

Mas como compreender que algo que tem por natureza um determinado padrão possa tomar outro caminho? Se existe a possibilidade de nos afastarmos daquela que seria a nossa conduta natural, isso não seria o mesmo que afirmar que o desvio é parte de nossa natureza? Sim, responde Shaftesbury. Porém, uma tal constatação não invalida a idéia de que há um certo comportamento que naturalmente nos é mais adequado e, por isso, deve ser seguido. “Não é mais *natural* para o estômago do que digerir”, diz-nos a *Investigação sobre a virtude*, “do que respirar para o pulmão, separar os sucos para as glândulas ou cumprir os seus diversos ofícios para as outras entranhas, no entanto eles podem ser por vezes desordenados e obstruídos em suas operações por impedimentos particulares”²⁹⁸. Todos nós

²⁹⁷ JAFFRO, L. Nota 488 à edição francesa dos *Exercícios* (*Exercises*, pp.442-443). Como lembra Jaffro, a teoria lockiana de identidade é exposta no *Ensaio sobre o entendimento humano*, Livro II, Cap. 27.

²⁹⁸ *Inq.*, p.227. “’Tis not more *natural* for the Stomach to digest, the Lungs to breathe, the Glands to separate Juices, or other Intrails to perform their several Offices, however they may by particular Impediments be sometimes disorder’d or obstructes in their Operations”.

sabemos que os nossos órgãos são sujeitos a certos desarranjos e nem por isso os consideramos menos naturais, tampouco dizemos que a sua disfunção é o que caracteriza o seu modo de operar. O mesmo pode ser afirmado em relação às paixões: sentimentos tão nobres quanto a generosidade (*kindness*) ou o amor quando exagerados trazem grandes complicações, como nos mostra a história do jovem enamorado pela princesa. Embora originalmente virtuosa, “se ela (uma paixão) é imoderada e vai além de um certo grau, é indubitavelmente viciada”²⁹⁹. Quando ultrapassa os limites e se torna exacerbado, o amor de uma mãe por um filho gera ‘*mesquinharia e covardia*’³⁰⁰. Como vimos, o egoísmo (*selfishness*) não é senão a autopreservação (*self-preservation*) que ao atingir níveis demasiados altos põe em risco a própria identidade pessoal, fazendo do egoísta um *idiota* (alguém autocentrado). Se para uma disfunção dos pulmões ou do estômago precisamos encontrar o remédio exato, o mesmo deve ocorrer no caso das paixões: é necessário que se pratique o solilóquio. Esse é o verdadeiro medicamento para um dos maiores males que afligem o gênero humano - a superstição:

“O grande artifício da *vilania* e da *baixeza* (*leudness*), assim como o da *superstição* e do *fanatismo*, é colocar-nos nos termos da maior distância e da formalidade com nós mesmos e escapar do nosso método comprobatório do **solilóquio**.”³⁰¹

O fanatismo e a superstição são decorrências de um desconhecimento de si, de uma má relação do homem consigo próprio e, conseqüentemente, com o meio ao seu redor. “No

²⁹⁹ *Inq.*, p.202. “if it be immoderate and beyond a certain degree, it is undoubtly vicious”.

³⁰⁰ *Inq.*, p.202. “*Meanness and Cowardice*”.

³⁰¹ *Sol.*, p.95. “’Tis the grand Artifice of *Villany* and *Leudness*, as well as of *Superstition* and *Bigotry*, to put us upon Terms of greater Distance and Formality with our-selves, and evade our proving Method of **Soliloquy**”

lugar de olhar minuciosamente para a sua natureza e mente”³⁰², o místico se perde com assuntos que ultrapassam a sua compreensão e que, por isso, lhe parecem grandiosos e dignos de veneração. Não é de admirar que o seu pendor pelo sobrenatural acabe por torná-lo um verdadeiro mistério para ele mesmo. De acordo com Shaftesbury, apenas o solilóquio pode nos oferecer a possibilidade de entender a verdadeira religião. Por essa razão, os antigos sábios o “consideraram como um trabalho mais religioso do que qualquer prece ou quaisquer outros deveres de templo”³⁰³. Se, como tentamos mostrar em nosso capítulo anterior, o termo *religião* exprime a própria compreensão do movimento de formação da ordem cósmica, se esse conhecimento nos é acessível graças ao entendimento do lugar que ocupamos na economia do universo, então o conhecimento de Deus (o princípio designante da natureza) depende do solilóquio. O diálogo interno que molda e mantém o nosso caráter tem de ser considerado como uma prática mais religiosa do que qualquer cerimônia, prece ou votos, pois não se atém às particularidades de uma determinada igreja e vai além ao desvendar os vínculos que cada indivíduo estabelece com o universo.

“Quem sou *eu*?”³⁰⁴, pergunta Shaftesbury nos seus *Exercícios*. “Um tal, filho de um tal, de uma tal família, de um tal país, de um tal estado, com um tal título”³⁰⁵, ele diz. Insatisfeito com essa solução, o filósofo inglês decide pôr a questão mais uma vez (*begin now and consider anew*, diz ele) e dessa vez a responde da seguinte maneira: “*Um tal, filho de um tal, de um tal nome?* – Não. – Mas o que então? Quem? - **Um homem**, uma criatura

³⁰² *Sol.*, p.96. “Instead of looking narrowly into his own Nature and Mind”.

³⁰³ *Sol.*, p.93. “They esteem’d this a more religious Work, than any Prayers, or other duty in the Temple.”

³⁰⁴ *Ex.*, p.134. “Who am I.”

³⁰⁵ *Ex.*, p.134. “Such a one; the son of such a one; of such a family, such a country; of such an estate; with such a title”.

racional, de tal nascimento, de tal casa”³⁰⁶. Não são raras as ocorrências de perguntas como “o que eu sou? onde estou? quem eu sou?” na obra de Shaftesbury, os *Exercícios*, o *Solilóquio* e as *Miscelâneas* nos mostram o quão elas são importantes para o filósofo inglês. O que aqui está em questão é um problema comum a todos nós: como ser *um* membro do gênero humano? Shaftesbury nos responde:

“O que eu sou? - Um homem? – Mas como, *um homem*? Como um *ateniense*? *Romano*? *Europeu*? Isso é tudo? – Não, mas como *cidadão do mundo*. Isso sim é ser *um homem*. É isso que significa a natureza do *homem*.”³⁰⁷

Um homem tem de ser ao mesmo tempo uma criatura (*creature*) particular e universal. Todos nós somos alguém, filhos de uma certa pessoa e nascidos em um determinado país ou sociedade, mas não nos limitamos a isso: somos racionais, podemos refletir e entender nossa participação em uma comunidade muito mais abrangente – o mundo. A mesma atividade da razão que corrigi minhas fantasias e molda a minha personalidade, me proporciona a compreensão do lugar que ocupo na economia da natureza. Assumir o que existe de mais particular em mim é também reconhecer minha participação no cosmos. O movimento de formação do caráter de um homem não se distingue de sua afirmação como um ser do mundo. Ao comentar um trecho do *Solilóquio*, as *Miscelâneas* diz-nos que o dialeto caseiro ou conversa interna que molda a nossa personalidade já pressupõe uma linguagem universal:

³⁰⁶ Ex., p.135. “*Such a one, the son of such a one, of such a name?* - No. - But what? Who? - A man; a rational creature: of such a descent: of such a habitation . - **A man**; a rational creature: of such a descent: of such a habitation”.

³⁰⁷ Ex., pp.137-138. “What am I? - a Man - as how *a man*? As *an Athenian*? As *a Roman*? As *a European*? And is this all? - No: but *as a citizen of the world*. This is to be *a man*. This the nature of *man* signifies.”

“Ele (o autor do *Solilóquio*) começa, é verdade, o mais próximo possível do doméstico (*home*) e nos remete a mais íntima de todas as conversas, aquela do **solilóquio** ou *auto-discurso*. Mas, de acordo com seu cálculo, essa correspondência é completamente impraticável sem um comércio prévio com o mundo. E, ele pensa, é possível provar que quanto maior for esse último comércio, mais praticável e desenvolvido é o outro (o solilóquio).”³⁰⁸

O universo ou o que Shaftesbury também chama de “palco do mundo”³⁰⁹ sempre esteve presente: é dele que nos retiramos para praticarmos o solilóquio e é a ele que retornamos quando já sabemos qual o papel ou personagem (*character*) que nos cabe nesse grande teatro. Como diz o filósofo inglês em *Os Moralistas*, a mente particular deve “seguir sua felicidade em conformidade com *a geral* e se esforçar para se assemelhar a ela em sua mais elevada simplicidade e excelência”³¹⁰. Trata-se então de uma “conformidade” – nossa natureza tem de se formar junto com aquela do todo e, por assim dizer, dissolver-se nela. É nesse sentido que o universo é “*uma coisa inteira*”³¹¹: nada lhe é alheio, tudo o que existe está nele. A exterioridade apenas surge a partir de um ponto de vista particular. Ao tomar consciência de sua participação no mundo, o homem percebe que é uma parte dele, ou seja: circunscreve os limites que lhe são próprios (*proper*), considera-os como o seu interior (*within*), chama de externo tudo o que está além dessa sua morada (*home*) e afasta-se do

³⁰⁸ *Inq.*, p.203. “He begins, it’s true, as near *home* as possible, and sends us to the narrowest of all Conversations, that of **Soliloquy** or *Self-Discourse*. But this Correspondence, according to his Computation, is wholly impracticable, without a prevoious Commerce with the World: And the larger this Commerce is, the more practicable and improving the other, he thinks, is likely to prove.”

³⁰⁹ *Sol.*, p.90. “Stage of the World”.

³¹⁰ *Mor.*, p. 85. “seek its Happiness in conformity with the general-one, and endeavour to resemble it in its highest Simplicity and Excellence”.

³¹¹ *Mor.*, p. 80. “*One Intire Thing*”.

restante da natureza. No entanto, saber-se uma *parte* é admitir seu vínculo com um *todo* e o que em um primeiro momento poderia ser entendido como um distanciamento frente ao universo, revela-se uma aproximação. Paradoxalmente, precisamos nos afastar do mundo para compreendermos nossa relação direta com ele. Sem esse movimento reflexivo não poderíamos exercer nossa natureza racional: se não fôssemos capazes de nos distanciar do todo e assumir nossa particularidade, jamais conseguiríamos entender a ordem universal e efetivar essa faculdade tipicamente humana: a razão. Como explica Teócles a Filócles, pode-se observar algo similar “nessas plantas que vemos em torno de nós, cada **natureza particular** floresce e atinge sua perfeição, se nada de *exterior* a obstrui” ³¹² e quando prejudicada, ela ainda tem condições de “se recuperar”³¹³ e seguir o seu curso natural. O que ocorre com as árvores não é muito distinto do que acontece com o gênero humano: florescemos e atingimos nossa perfeição quando exercemos nosso caráter racional e começamos a compreender a ordem cósmica. O homem é um ser particular que é naturalmente levado a uma visão universal. Esse é o curso ou caminho (*way*) que nos é devido, é dele que não podemos nos deixar desviar, tampouco permitir que algum elemento externo o prejudique.

A melhor maneira de salvaguardarmos nossa natureza é ter consciência do que somos e o primeiro passo para tanto é entender que não existe uma resposta determinada e precisa para a pergunta “o que eu sou?”: tanto a questão quanto a sua conclusão se confundem com a vida de *um* homem. Sócrates pode ser considerado como um exemplo universal de virtude, pois, como poucos, soube ser ele mesmo e tinha consciência do lugar

³¹² *Mor.*, p. 86. “Thus even in these Plants we see around us, every *particular Nature* thrives, and attains its Perfection, if nothing from *without* obstructs it”.

³¹³ *Mor.*, p.86. “redeem it-self”.

que lhe era cabido no universo. O filósofo grego não nos dá uma solução definitiva para a questão de nossa existência, ao contrário: ele faz com que perguntemos por nosso caráter e nos inspira a buscar uma maneira própria de exercer a natureza humana. Ninguém pode me ensinar a ser eu mesmo, mas os grandes homens são modelos para o que Shaftesbury chama de a *verdadeira vida*:

“A verdadeira vida racional (que para o homem é a única *vida verdadeira*) é quando a vontade, como mera vontade ou fantasia, é subordinada à razão”³¹⁴

Viver é controlar nossas paixões, apetites e desejos. E como sempre estamos sofrendo as interferências dos sentimentos e das mudanças que eles provocam em nós, não podemos deixar de praticar o solilóquio. “O que eu sou?” não é uma pergunta que requer uma solução, trata-se de um exercício: é preciso que ela ressurja em cada momento decisivo do processo de formação de nosso caráter. E é justamente nessa situação de dúvida que “reconhecemos a autoridade e o objeto da filosofia”³¹⁵. O homem é o grande tema da filosofia: “o que eu sou?” é uma questão essencialmente moral, se não pudéssemos formulá-la também seríamos incapazes de investigar nossa natureza ou de formar um caráter. É a partir dessa simples pergunta que se institui e se aperfeiçoa o que Shaftesbury denomina a “província da filosofia”³¹⁶. Ao filósofo cabe examinar as suas próprias faculdades e o modo como elas entendem e estabelecem as distinções entre os seus objetos:

“Ela (a filosofia) dá a todas as ciências inferiores a sua justa posição (*rank*), deixa que algumas mensurem os sons, que outras perscrutem as *sílabas*, que outras pesem os *vácuos* e definam os *espaços* e *extensões*, mas reserva para si sua devida autoridade e

³¹⁴ *Ex.*, p.209. “True rational life (which with man is only *true life*) is when the will as mere will or fancy is subject to reason”.

³¹⁵ *Sol.*, p.149. “we recognize the Authority and proper Object of Philosophy”.

³¹⁶ *Sol.*, p.148. “Province of Philosophy”.

majestade, mantém o seu estudo e antigo título de *Vitae Dux, Virtutis Indagatrix* e todas aquelas nomenclaturas que há muito tempo pertencem a ela.”³¹⁷

Não basta nos limitarmos a um ramo específico do conhecimento quando desejamos analisar o objeto peculiar à filosofia. O mero estudo de triângulos, como diz o autor do *Solilóquio*, não é suficiente para a compreensão do que é a mente humana. O próprio geômetra jamais supõe que ao desenvolver sua ciência avance “na sabedoria ou no conhecimento de si mesmo ou do gênero humano”³¹⁸. Uma investigação conseqüente acerca da geometria ou de qualquer outra atividade científica, teria de reconhecer que ela foi feita por um homem, que se dirige aos demais membros de sua espécie e só por eles poderá ser compreendida. Se o cientista pode se restringir aos limites do saber ao qual se dedica, uma tal postura não é compatível com a atividade filosófica. Um verdadeiro filósofo não pode negligenciar a importância de “*um coração* e [de uma] *resolução*”³¹⁹. Pelo primeiro termo, Shaftesbury entende o domínio das paixões, de tudo o que é oscilação e alternância. Já a resolução (*resolution*) está intimamente ligada a uma concepção da filosofia antiga, como comenta Jaffro:

“O âmago da minha identidade (*elf*) consiste no que os estóicos costumavam chamar de *logos* ou *prohairesis*, que é a minha parte dominante, *to hêgemonicon*, que é

³¹⁷ *Sol.*, p.155. “She gives to every inferior Science its just rank; leaves some to measure Sounds; others to scan Syllables; others to weigh Vacuums, and define Spaces, and Extensions; but reserves to her-self her due Authority, and Majesty; keeps her State, and antient title, of *Vitae Dux, Virtutis Indagatrix*, and the rest of those just Appellations which of old belong’d to her”.

³¹⁸ *Sol.*, p. 151. “advancing in Wisdom, or the Knowledg of Himself or Mankind”.

³¹⁹ *Misc.*, p. 206. “*a Heart and Resolution*”.

capaz de avaliação e juízo. A tarefa da *prohairesis* consiste no uso inteligente das representações ou, tal como Shaftesbury a toma, na regulação das fantasias³²⁰

Resolution seria o termo com o qual Shaftesbury traduz o grego *prohairesis*, sobretudo o uso que dele fazia Epíteto³²¹: trata-se da instância do crítico que corrige e ordena as fantasias. Reencontramos aqui a “doutrina das duas pessoas em uma” (segundo a qual só podemos ser um e mesmo, porque nos dividimos e nos autocorrigimos). Por esse motivo, o filósofo inglês considera essa divisão interna como o “principal princípio da filosofia”: aos seus olhos, esse era o maior ensinamento professado pelos grandes filósofos da Antigüidade. Como vimos, é à autoridade desses sábios que Shaftesbury recorre para apresentar o que julga ser a verdadeira filosofia. Mas se essa é a atividade que melhor caracteriza a prática filosófica, por que ela foi esquecida pelos contemporâneos do autor do *Solilóquio*? Como os tempos modernos puderam negligenciar esse que seria o elemento primordial da filosofia?

A origem da liberdade

Uma das passagens da obra de Shaftesbury que melhor ilustra o modo como ele via a situação da atividade filosófica na Modernidade, é apresentada em *Os Moralistas*. Contrariando as normas usuais da boa sociedade da época, Palemon começa a falar sobre

³²⁰ JAFFRO, L. *Shaftesbury on the Cogito. An intermediary between Gassendism and the common sense school*, p.117. O original diz: “My core self consists of what the Stoics used to call *logos* or *prohairesis*, that is my ruling part, *to hêgemonicon*, which is capable of evaluation and judgement. The task of the *prohairesis* consists of the intelligent use of representations or, as Shaftesbury puts it, the regulation of fancies.”

³²¹ A influência que o estoicismo exerceu na obra de Shaftesbury torna-se evidente nos seus *Exercícios*, onde várias passagens de Epíteto e Marco Aurélio são citadas. A esse respeito, ver a introdução de Laurent Jaffro à tradução francesa dos *Exercícios* (*Exercices, Présentation*, pp.7-34).

um tema considerado inapropriado à conversa amigável: a filosofia. Uma tal ousadia não deixa de provocar uma certa admiração em Filócles, que diz:

“Qual mortal, **Palemon**, que jamais tivesse tido a chance de ouvir vosso caráter, poderia imaginar que um gênio apropriado aos assuntos mais importantes e formado em meio a cortes e campos tivesse um pendor tão violento pela filosofia e pelas escolas? Quem poderia acreditar que alguém de vossa posição e crédito no mundo *elegante*, fosse tão plenamente versado no *erudito* e profundamente interessado nos assuntos de pessoas tão desagradáveis à maioria dos homens e ao humor da época?” ³²²

A questão da incompatibilidade entre a filosofia e os costumes que regem a vida social é um dos principais temas de *Os Moralistas, uma rapsódia filosófica*. Como constata Filócles, o mundo elegante (*fashionable world*) desaprova a análise mais detalhada dos assuntos sobre os quais discute: embora estivesse em voga levar à sociedade toda sorte de questões políticas e problemas de “negócios de estado”³²³, ninguém estava disposto a ir além de certos limites e desvendar a raiz filosófica desses assuntos. Nada mais natural, diz-nos Filócles, do que vincular a política à moral e, por fim, essa última à filosofia, porém os homens de sua época não mostram o mínimo interesse por uma tal maneira de conduzir os temas que lhes interessam. Para eles, toda erudição é “pedantismo”, e a moralidade não passa de uma “pregação”³²⁴. A investigação e o exame são considerados como uma

³²² *Mor.*, p.3. “What Mortal, if he had never chanc’d to hear your Character, **Palemon**, cou’d imagine that a Genius fitted for the greatest Affairs, and form’d a-midst Courts and Camps, shou’d have so violent Turn towards Philosophy and the Schools? Who is there cou’d possibly believe that one of your Rank and Credit in the *fashionable* World, shou’d be so thorowly conversant in the *learned* one, and deeply interested in the Affairs of a People so disagreeable to the generality of Mankind and Humour of the Age?”.

³²³ *Mor.*, p.4. “State-Affairs”.

³²⁴ *Mor.*, p.5. O trecho exato diz o seguinte: “If Learning comes a-cross us, we count it *Pedantry*; if Morality, ‘tis *Preaching*.”

indelicateza, introduzi-los em uma conversa entre amigos é uma grande prova de grosseria e de maus costumes. Por essa razão, o exame filosófico foi excluído do mundo, trancafiado em escolas ou em conventos, e, na expressão de Shaftesbury, submetido a trabalhos forçados, “como aqueles das minas”³²⁵. A filosofia é uma “pobre dama!”³²⁶, ela não passa de uma prisioneira, a quem é interdita qualquer participação na cena pública. Os poucos que ainda mantêm algum comércio com ela, o fazem “secretamente e à noite”³²⁷. “Tendes de me conceder lamentar assim a *filosofia*,” diz Filócles a Palemon, “uma vez que me forçastes a me envolver com ela em um tempo em que seu crédito anda tão baixo”³²⁸.

Embora *Os Moralistas* apresentem uma incompatibilidade entre filosofia e Modernidade, não podemos esquecer que o simples fato de Palemon introduzir questões filosóficas nas conversas de sociedade já pode ser visto como um meio eficaz de chamar a atenção das pessoas para a importância desse tipo de saber. Se o texto de Shaftesbury (*Os Moralistas*) lamenta o atual estado da filosofia, é para fazer com que as razões dessa deplorável condição venham à tona. Não é a toa que Palemon e Filócles começam a falar da Antigüidade: havia nessa época uma relação tão íntima entre filosofia e mundo, que a maneira com a qual os antigos sábios escreviam reproduzia uma conversa entre amigos. As questões filosóficas eram introduzidas no interior de um debate entre diversos personagens, cada qual com o seu temperamento e maneira de apreender e expor suas convicções. O leitor da época podia então reconhecer ali um retrato de seu tempo: as cenas que os diálogos apresentavam não eram distintas das que ele via no mundo ao seu redor.

³²⁵ *Mor.*, pp. 4-5. “such Works as those in the Mines” .

³²⁶ *Mor.*, p.4 . “poor Lady!”.

³²⁷ *Mor.*, p.5. “*secretly, and by Night*”.

³²⁸ *Mor.*, p.4 . “You must allow me, **Palemon**, thus bemoan *Philosophy*; since you have forc’d me to ingage with her at a time when her Credit runn so low ” .

“Portanto”, conclui Filócles, “não é de admirar que tal sorte de pintura moral, à maneira do *diálogo*, esteja tão fora de moda e que não vejamos mais desses retratos filosóficos nos dias de hoje. Pois, onde estão os *originais*?”³²⁹ Como poderemos fazer uma obra semelhante àquela dos antigos, se nossas regras sociais não nos permitem, se para nós os assuntos sérios e relevantes não podem ser tratados de um modo simples e em uma linguagem familiar e amigável? Este é o dilema de uma época: somos incapazes de nos retratar e considerar nossas maneiras e costumes, porque ainda as desconhecemos. A relação que a Modernidade estabelece consigo mesma é superficial. O homem moderno não poderá entender o seu tempo enquanto mantiver a filosofia e o espírito investigativo longe de sua vida. Sem o exame filosófico e o estudo das opiniões, maneiras e costumes da Modernidade, jamais saberemos o que a caracteriza. Mas, como dizíamos a partir de *Os Moralistas*, a própria possibilidade de pessoas como Palemon se mostrarem conscientes dessa carência e da falta que a investigação filosófica faz à sua época é algo bastante significativo. Para Shaftesbury, o momento histórico no qual ele vive indica um futuro promissor e um provável retorno da filosofia à cena pública. Uma tal constatação é corroborada pelo seguinte trecho do *Solilóquio*:

“Nós estamos agora em uma época na qual a **liberdade** está mais uma vez em ascendência. E nós somos a feliz nação que não apenas frui dela no interior de nossos

³²⁹ *Mor.*, pp.6-7. “We need not wonder, therefore, that the sort of Moral Painting, by way of *Dialogue*, is so much out of fashion; and that we see no more of these Philosophical Portraits, now-a-days. For where are the *Originals*”.

limites (*at home*), mas que, por nossa grandeza e poder, dá vida e vigor a ela no exterior (*abroad*) e somos o coração e o chefe da *Liga Européia* unida nessa *causa comum*.”³³⁰

A Inglaterra do início do século XVIII é o país de onde poderá surgir uma nova era de cultura e livre pensamento, e isso porque a situação histórica e política desse país oferece todas as condições para tanto. De acordo com Shaftesbury, a liberdade que se vivencia em sua pátria torna-se ainda mais evidente quando a comparamos com a grande nação continental, inimiga dos britânicos. Aos olhos do autor do *Solilóquio*, há na França de seu tempo uma forte tendência a priorizar o modelo tirânico e absoluto de governo que impede o aperfeiçoamento das artes e das ciências. Os franceses são “ensinados a idolatrar o próximo poder acima deles e não consideram nada tão adorável quanto aquela grandeza ilimitada e poder tirânico que são elevados às suas *próprias* custas e exercidos sobre *eles mesmos*”³³¹. Em um tal sistema, mesmo um nobre não passa de um “escravo de sangue real”³³². Preocupados com a manutenção de um regime baseado na bajulação daqueles que ocupavam um lugar em uma casta social superior, os franceses deixavam de lado o elemento principal para o surgimento da autêntica nobreza: a liberdade. O homem que de fato pode ser dito nobre, é aquele que, a exemplo de Sócrates, exerceu livremente a sua razão e formou o seu próprio caráter. Sem esse livre exercício, não importa os títulos ou quão azul é o nosso sangue, ainda somos meros escravos. Para Shaftesbury, ao liderar a

³³⁰ *Sol.*, p.118. “We are now in an Age when **Liberty** is once again in its Ascendant. And we are our-selves the happy Nation, who not only enjoy it at home, but by our Greatness and Power give Life and Vigour to it abroad; and are the Head and Chief of the European *League*, founded on this *common Cause*.”

³³¹ *Sol.*, p.116. “are taught to idolize the next in power above’em, and think nothing so adorable as that unlimited Greatness, nad Tyrannick Power, which is rais’d at *their own* Expence, and exercis’d over *themselves*”.

³³² *Sol.*, p.116. “Slave of Royal Blood”.

*Liga Européia*³³³, os ingleses não visam outra coisa senão manter e propagar para o exterior (*abroad*) a experiência política que então vigorava em sua pátria:

“Há menos de um quarto de século foi estabelecido um equilíbrio de poder entre o nosso príncipe e o povo que assegurou firmemente nossas até então precárias liberdades e afastou de nós o medo de comoções civis, guerras e violência, seja em relação à religião e ao culto, à propriedade do sujeito ou aos disputados títulos da coroa.”³³⁴

Shaftesbury refere-se aqui à Revolução Gloriosa, que em 1688 destituiu Jaime I e fez de Guilherme de Orange o seu novo rei (coroadado como Guilherme III no ano seguinte), e à relação que então foi instituída entre o monarca e os representantes do povo (os parlamentares). Em 1710, quando pela primeira vez o *Solilóquio* é publicado, o filósofo inglês considera que esse regime estabelecido em seu país (que ele chama de “nosso governo livre”³³⁵) é ainda muito recente e necessita de alguns cuidados e atenções especiais, sobretudo em relação às ameaças externas. Porém, esse curto tempo de liberdade (menos de vinte e cinco anos, como dizia o trecho acima citado) já foi suficiente para causar uma mudança significativa na postura da nação. O filósofo inglês afirma que os seus conterrâneos estão cansados de tantos conflitos e levantes internos, mostram-se interessados na manutenção da ordem civil e querem cultivar o seu país. Os ingleses começam a perceber que o desenvolvimento das artes e das ciências é a grande arma contra

³³³ Como indica Philip Ayres, a “Liga Européia” (the European League) foi o nome dado a uma aliança entre britânicos, holandeses, austríacos e alguns estados germânicos contra Luís XIV na Guerra de Sucessão Espanhola, 1702. (Nota a página 118. In: *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*. Vol.I, p.290).

³³⁴ *Sol.*, p.115. “‘Tis scarce a quarter of an Age since a happy ballance of Power was settled between our Prince and people, as has firmly secure’d our hitherto precarious Libertys, and remov’d from us the fear of Civil Commotions, Wars and Violence, either on account of religion and Worship, the Property of Subject, or contending Titles of Crown”.

³³⁵ *Sol.*, p.115. “our *Free Government*”.

o perigo de uma “monarquia universal”³³⁶ e de um “novo abismo da ignorância e superstição”³³⁷, representados pelo reinado de Luís XIV. Uma nação forte tem necessariamente de ser culta e, por isso, deve dar liberdade para que a erudição e o estudo das mais diversas áreas se aprimorem. Os monarcas precisam entender que restringir as atividades artísticas e negar-lhes o apoio é uma atitude que depõe contra o prestígio do seu reinado. “Pois eles (os príncipes)”, diz Shaftesbury, “têm de lembrar que a sua fama está nas mãos dos *homens que escrevem (penmen)* e que as maiores ações perdem a sua força e perecem sob a custódia de escritores medíocres e inábeis”³³⁸. Não há como evitar que os governantes sejam o tema da obra de historiadores, de biógrafos, de poetas, de pintores etc: os homens poderosos são um freqüente objeto para as mais diversas artes e estudos. Por esse motivo, diz-nos o filósofo inglês, é preciso que os príncipes encontrem um meio eficaz de assegurar que os artistas tracem um bom retrato de sua pessoa, pois, do contrário, a posteridade terá uma péssima imagem dele e o desejo de nunca ser esquecido, tão comum entre homens de poder, estará fadado ao fracasso. Mas, acrescenta o autor do *Solilóquio*, mesmo que houvesse um monarca completamente indiferente à opinião que no futuro possam ter de seus feitos e ações, ainda assim a promoção do trabalho dos escritores e artistas lhe será de grande utilidade. Os súditos têm necessidade de ver a “*effigie*”³³⁹ de seu príncipe e, por certo, desaprovarão suas atitudes e decisões se a imagem que delas recebem for mal concebida e executada por uma mão desastrada.

³³⁶ Sol., p.115. “Universal Monarchy”

³³⁷ Sol., p.115. “a new Abyss of Ignorance and Superstition”.

³³⁸ Sol., p.119. “For they must remember that their Fame is in hands of Penmen: and that the greatest Actions lose their Force, and perish in the custody of unable and mean Writers”.

³³⁹ Sol., p.119. “*Effigies*”.

Um bom retrato é algo muito importante para a conservação de um reinado e até em um “governo absoluto”³⁴⁰ admite-se a grande vantagem de “ter o *engenho* ao seu lado”³⁴¹. Porém, a verdadeira arte só poderá se desenvolver em toda a sua plenitude quando as condições necessárias para tanto estiverem salvaguardadas. Não basta escolher um número limitado de pintores, escritores e cientistas e elegê-los como os preferidos do príncipe, tampouco é suficiente fundar escolas e academias (como fez Luís XIV), se o Estado continua a manter uma postura tirânica e a proibir todo tipo de manifestação espontânea. Para Shaftesbury, os príncipes de seu tempo deveriam levar em conta o exemplo de governantes romanos, tais como Trajano. Embora não fosse um “grande estudioso”³⁴², esse político soube entender que a melhor maneira de proteger e promover a erudição de seu povo era dar liberdade para que as artes e as ciências se desenvolvessem. Algo similar aconteceu com César: esse ilustre político, que ao contrário de Trajano “podia escrever tão bem e manter a sua causa tanto pelo engenho quanto pelas armas”³⁴³, compreendeu “o que era ter um **Catulo** como inimigo”³⁴⁴. Embora fosse constantemente satirizado pelo poeta, o governante “continuou a perdoá-lo e a cortejá-lo”³⁴⁵. Catulo, por sua vez, também estava ciente da “importância dessa *suavidade* [de César]”³⁴⁶ e do quanto a postura do político era vantajosa à sua arte. Em meio a esse entendimento entre satirista e satirizado, o povo romano tornava-se mais culto e polido. A grandeza de César não se restringiu a deixar impune aquele que o atacava, mas cultivou as investidas de seu adversário e reconheceu

³⁴⁰ Sol., p.121. “*Absolute Government*”.

³⁴¹ Sol., p.121. “to have *Wit* to their side”.

³⁴² Sol., p.121. “mighty Scholar”.

³⁴³ Sol., p.121. “who cou’d write so well himself, and maintain’d his Cause by Wit as well as Arms”.

³⁴⁴ Sol., p.121. “what it was to have even a **Catullus** his Enemy”.

³⁴⁵ Sol., p.121. “continu’d to forgive him and court him”.

³⁴⁶ Sol., p.121. “the Importance of this *Mildness*”.

nele um grande artista e um crítico à sua altura. Foi com atitudes como essa, conclui o autor do *Solilóquio*, que o estadista romano conquistou o respeito e a admiração de seus contemporâneos e de muitos outros homens que nasceram séculos depois de sua morte.

E é justamente na perda desse espírito de liberdade e crítica que Shaftesbury identifica a causa do declínio da pátria de César. Quando os governantes de Roma adotam uma postura tirânica e decidem conquistar o mundo, eles transformam a sua nação em uma “especiosa máquina de arbitrariedade e poder universal”³⁴⁷. Ao optar por um tal linha política, o próprio povo romano teve de se submeter às arbitrariedades dos seus tiranos:

“Assim que essa nação (Roma) começou a perder a rudeza e a barbárie de suas maneiras e a aprender com **os gregos** a formar seus *heróis*, seus *oradores* e poetas a partir de um modelo correto, ela perdeu sua própria liberdade ao tentar tomar a do mundo”³⁴⁸

Como vemos pelo trecho acima citado, antes mesmo de conseguir assegurar a polidez de suas maneiras e a formação de sua própria cultura, os romanos as deixaram escapar ao aceitar a tirania de seus governantes. Em pouco tempo, as belas obras que lá começavam a florescer, se tornaram “meras plantas desnaturadas e forçadas”³⁴⁹. Privados de sua liberdade, os homens de engenho (*men of wit*) não podiam produzir nada que fosse digno de sua arte: aquele que se dedicava às letras passou a escrever mal e o pintor não era mais capaz de fazer um bom quadro. Vivendo sob o jugo de um poder absoluto, os artistas começaram a perder o seu “estilo e linguagem”³⁵⁰. Para Shaftesbury, Horácio e Virgílio são

³⁴⁷ *Sol.*, p. 117. “specious Machine of Arbitrary and universla Power”.

³⁴⁸ *Sol.*, p.117. “No sooner had that Nation begun to lose the Roughness and Barbarity of their Manners, and learn of **Greece** to form tehir *Heroes*, their *Orators* and *Poets* on a right Model, than by their unjust Attempt upon the Liberty of the World, they justly lost their own”.

³⁴⁹ *Sol.*, p.117. “mere unnatural and forc’d Plants”.

³⁵⁰ *Sol.*, p.117. “Stile and Language”.

dois autores que tendo vivido a época áurea de Roma, expressam e lamentam o seu fim. Eles “fecham a cena”³⁵¹, encerram um período de ascensão e marcam o início da decadência.

O que daí se seguiu, foi a barbárie. Ou seja: um retrocesso, uma volta ao mesmo estado no qual os romanos estavam antes de conhecer a cultura grega. Ao contrário do que se pode pensar, diz-nos o autor do *Solilóquio*, o motivo desse retorno não foi o contato, a influência ou a invasão de alguns povos que antes estavam sob o domínio de Roma. O momento em que a pátria de Horácio reencontra o *barbarismo* (*barbarity*), que Shaftesbury também chama de *goticismo* (*gothicism*), é o mesmo no qual ela decide instaurar “aquele enorme império e poder despótico”³⁵². Embora a origem etimológica de *goticismo* esteja intimamente ligada aos costumes e hábitos de uma etnia tida como bruta e incivilizada (*gothicism* deriva de *goth*, isto é: *godo*, que também dá origem a um outro adjetivo empregado por Shaftesbury - *gótico*), a idéia que a palavra expressa não se limita às tradições desse povo. Em inglês, observa Philip Ayres, o termo designa *rudeza* (*rudeness*) e pode ser aplicado indistintamente a qualquer tribo ou nação³⁵³. Para o filósofo inglês, independentemente dos godos, desde que apoiaram os seus tiranos e a sua política expansionista (tão “destrutiva para o gênero humano”³⁵⁴), os romanos podem ser ditos *góticos* (*gothicks*). Desse ponto de vista, a ruína de Roma não se confunde com a queda do

³⁵¹ *Sol.*, p.117. “clos’d the Scene”.

³⁵² *Sol.*, p.118. “that enourmous Empire and Despotick Power”.

³⁵³ Como lembra Phillip Ayres (Nota à página 118. *Chararacteristicks of men, manners, opinions, times*, vol.I, p.290), “rudeness, barbarism” são os primeiros exemplos que Dicionário Oxford dá para *gothicism*. Em Shaftesbury, *gothicism* e *gothick* designam falta de elegância e polidez.

³⁵⁴ *Sol.*, p.118. “destructive to human nature”.

Império, mas com a sua instituição: a queda propriamente dita era uma consequência necessária da adoção de um modelo absoluto de poder.

Alguns sábios príncipes que vieram depois (*an after-race of wise and able princes*, diz-nos o *Solilóquio*) compreenderam que esse seria o fim para o qual caminhava o seu país. Como nos mostram Philip Ayres e Danielle Lories, Shaftesbury refere-se aqui a Trajano, Adriano e Marco Aurélio³⁵⁵: governantes que buscaram com todas as suas forças recuperar aquele espírito de liberdade e crítica que reinava em seu país antes que a tirania o dominasse por completo. Mas, apesar do empenho desses homens virtuosos, nada que realmente mudasse a situação pôde ser feito. Nem a sabedoria, tampouco a importância que o autor das *Meditações* (Marco Aurélio) dava aos estudos e à prática filosófica foram capazes de inverter a degradação das artes e das ciências que ocorria na época em que ele governava Roma. Era tarde demais, “a estação”, escreve Shaftesbury, “já havia passado”³⁵⁶. “A fatal forma de governo”, ele acrescenta, “havia se tornado muito natural”³⁵⁷. O mundo todo se acostumara à tirania romana e “não tinha nem poder nem vontade para se ajudar”³⁵⁸. Como vimos, a própria Roma se tornara escrava e vítima de seu poder absoluto: a pátria de Horácio era tão inculta e rude, quanto os povos que ela mesma taxava de *bárbaros*. Marco Aurélio e os outros “sábios príncipes” (Trajano e Adriano) foram as últimas tentativas de evitar esse triste desfecho. Chegou-se então ao fim de um longo

³⁵⁵ Trajano (imperador de 98 a 117), Adriano (de 117 a 138), Marco Aurélio (de 162 a 180). A esse respeito ver: Lories, D. (tradução francesa do *Solilóquio*) *Soliloque ou conseil à un auteur*, p. 121, e Ayres, P. Nota à página 117, *Characteristics of men, manners, opinions, times*, vol..I, p. 290.

³⁵⁶ *Sol.*, p.117. “The Season was now past!”.

³⁵⁷ *Sol.*, pp.117-118. “The fatal Form of Government was become too natural”.

³⁵⁸ *Sol.*, p. 118. “had neither Power nor Will to help it-self”.

processo de deterioração da cultura romana, já sentido e expresso por Horácio e Virgílio há muitos anos antes³⁵⁹, e que Shaftesbury chama de o “declínio da *liberdade*”³⁶⁰:

“Nenhuma estátua, nenhuma medalha, nenhuma tolerável peça de arquitetura poderia se mostrar depois disso. Filosofia, engenho e erudição, nos quais alguns daqueles bons príncipes haviam sido tão veneráveis, caíram com eles e a ignorância e a escuridão cobriram o mundo e o prepararam para o *caos* e a ruína que se seguiu.”³⁶¹

Esse caos que se estabeleceu no mundo após o jugo romano permaneceu por séculos. A filosofia e todas as outras artes e ciências abandonam a vida pública e, como dizia-nos Filócles, recolhem-se em escolas ou conventos. Mesmo que ainda houvesse algumas manifestações artísticas, elas não encontravam em seu tempo aquele elemento sem o qual não poderiam se desenvolver completamente: a liberdade. Se agora o homem moderno (sobretudo o britânico, como nos dizia Shaftesbury) vive um período em que o espírito crítico começa a renascer, onde o desejo de abandonar a barbárie e recuperar a polidez é forte, então a necessidade de se entender o que exatamente aprimora as maneiras e a cultura de um povo, é premente. Antes que os modernos consigam apresentar um belo quadro moral e virtuoso de seu tempo, a exemplo do que eram os diálogos para a Antigüidade, eles precisam dirigir a sua atenção para os costumes e para a cultura do povo que pela primeira vez tornou isso possível:

³⁵⁹ Para se ter uma noção da duração do que Shaftesbury chama de processo de decadência da liberdade e da cultura romana, vale lembrar que Horácio morreu oito anos antes do nascimento de Cristo e que o último ano do governo de Marco Aurélio foi o de 180 da era cristã.

³⁶⁰ *Sol.*, p.118. “Decline of *Liberty*”.

³⁶¹ *Sol.*, p. 118. “Not a Statue, not a Medal, not a tolerable Piece of Architecture cou’d shew it-self afeterwards. Philosophy, Wit and Learning, in which some of those good Princes had themselves been so renown’d, fell with them: and Ignorance and Darkness overspread the World, and fitted it for the *Chaos* and Ruin which ensure’d”.

“A *nação grega* é tão *original* para nós, em relação às *artes e ciências* polidas, quanto, na realidade, foi *original para si mesma*.”³⁶²

Podemos entender o termo inglês *original* empregado nesse trecho como um modelo a partir do qual um pintor trabalha. É nesse sentido que Filócles diz que a Modernidade ainda não pôde realizar um quadro de si mesma, pois lhe falta os *originais*, isto é: algo que possa inspirar o artista e lhe dar uma certa referência ou orientação para o desenvolvimento de sua pintura. A mesma idéia está contida em uma passagem do *Solilóquio* em que se diz que para a formação do homem de letras o estudo dos clássicos deve assumir a mesma função que os esboços e rascunhos feitos a partir de esculturas antigas têm para a do escultor ou para a do pintor, ou seja: trata-se de um exemplo a ser minuciosamente analisado e seguido³⁶³. Mas a passagem acima citada vai além desse primeiro sentido aqui considerado: é preciso lembrar que *original* também pode ser vertido

³⁶² Misc., p.194. “The **Greek Nation**, as it is *Originals* to us, in respect to these polite *Arts and Sciences*, so it was in reality *original to it-self*.”

³⁶³ A passagem do *Solilóquio* aqui mencionada apresenta um argumento a partir do qual o estudo dos clássicos gregos é de extrema importância para a formação do homem de letras e, em seguida, estabelece a seguinte relação entre a literatura, a escultura e a pintura: “E, assim, a poesia e a arte do *escritor*, que muitas vezes se parece com a *escultura* e a *pintura*, seriam particularmente mais parecidas com elas, uma vez que têm os seus *rascunhos e modelos* originais para o estudo e para a prática, e não para a ostentação, para serem exibidos ou copiados para os olhos do público. Esses são os antigos *bustos*, os *troncos* das estátuas, as peças de *anatomia*, os magistras e rudes *esboços* que são mantidos no interior, como a erudição secreta, o mistério e o conhecimento fundamental da arte.” (*Sol.*, p.110). (No original: “And thus Poetry and the *Writer’s Art*, as in many respects it resembles the *Statuary’s* and the *Painter’s*, so in this more particularly, that it has its original *Draughts* and *Models* for Study and Practice: not for Ostentation, to be shown abroad, or copy’d for publick View. These are the antient *Busts*; the *Trunks* of Statues; the Pieces of *Anatomy*; the masterly rough *Drawings* which are kept within; as the secret Learning, the Mystery, and Fundamental Knowledge of the Art”).

por *primitivo, fundamental, inédito e criador*³⁶⁴. Dizer que a Grécia era *original para si mesma (original to it-self)*, e não só para a Modernidade, é reconhecer que a pátria de Homero inaugura algo totalmente novo, que não dependeu de qualquer exemplo externo e foi o seu próprio modelo nessa empreitada. Embora outros povos antigos possam ter se aperfeiçoado em algumas áreas determinadas do saber (a agricultura, a construção, a navegação, sugere as *Miscelâneas*), apenas entre os helenos as artes e ciências “vieram a receber algum tipo de configuração (*shape*) e foram distinguidas em várias ordens e graus”³⁶⁵. O conhecimento foi sistematizado na Grécia, somente lá ele ganhou um *shape*, uma configuração ou formato que caracterizava todas as suas diversas manifestações. É na cultura clássica grega que encontramos a origem da polidez e de todo pensamento elaborado. E, diz-nos Shaftesbury, não é de admirar que a pátria dos helenos tenha sido o nascedouro das artes e das ciências, sobretudo “quando consideramos a afortunada constituição daquele povo”³⁶⁶. Embora o mundo helênico fosse constituído de vários estados, cada qual com as suas leis e governos, todos eles estavam “unidos por uma única língua e animados por aquele espírito social, público e *livre*”³⁶⁷. Não havia um poder absoluto ou totalitário que unificasse todos os estados gregos e o contato, o comércio e mesmo as guerras que existiam entre eles, só colaboravam para o seu aprimoramento mútuo.

³⁶⁴ A esse respeito, ver o verbete *Original* do Dicionário Inglês-Português Houaiss, Editora Record, 2001. Esse mesmo verbete também registra o sentido de “modelo” para o inglês *original*.

³⁶⁵ *Misc.*, p.195. “came to receive some kind of shape, and be distiguish’d into their several Orders and Degrees”.

³⁶⁶ *Misc.*, p.195. “when we consider the fortunate Constitution of that People”.

³⁶⁷ *Misc.*, p.195. “united by one single Language, and animated by that social, publick and *free* Spirit”.

Shaftesbury pede desculpas ao seu leitor pela quantidade de textos antigos que cita ao longo das páginas do *Solilóquio*³⁶⁸. Mas, como ele mesmo explica, um tal recurso não é fruto do capricho ou da vaidade de um autor que busca exibir sua erudição. Estudar o mundo helênico é antes uma necessidade para todos aqueles que, como Shaftesbury, procuram entender melhor a sua época e, a partir daí, aperfeiçoá-la. Não há como encontrar qualquer maneira considerável de polir a Modernidade, sem levar em conta as condições e a nação nas quais a polidez surgiu. São os problemas e questões suscitados pelo seu próprio tempo que fazem com que o filósofo inglês inicie uma “reconstituição da história da literatura grega”³⁶⁹.

A partir de alguns argumentos expostos por Aristóteles na *Poética* e na *Retórica*, Shaftesbury reconhece em Homero o maior representante (*the chief*, escreve o filósofo inglês) de um estilo de poesia que confere às letras de seu país um grau de sofisticação e requinte que até então lhes faltava³⁷⁰. Antes dele, diz-nos o *Solilóquio* ao seguir as idéias apresentadas pelo grande filósofo grego, predominava entre os poetas o estilo *sublime*,

³⁶⁸ “Talvez o leitor possa com justiça desculpar o nosso autor por nessa passagem ter sobrecarregado as margens com aquelas pesadas autoridades e citações antigas”. (*Misc.*, p.194). (O original diz: “The Reader perhaps may justly excuse our Author for having in this place so over-loaded his Margin with those weighty Authoritys and antient Citations”). Como ele mesmo deixa claro em nota a esse trecho, Shaftesbury refere-se aqui às páginas do *Solilóquio* em que ele comenta a gênese e o aprimoramento das letras na Grécia. Nessas páginas (que correspondem às de número 128 a 134 de nossa edição do *Solilóquio*), o filósofo inglês faz uso de várias notas onde cita autores como Aristóteles no original.

³⁶⁹ A expressão “reconstituição shaftesburiana da história da literatura grega” é empregada por Márcio Suzuki (SUZUKI, M. *Quem ri por último ri melhor. Humor, riso e sátira no ‘Século das Luzes’*, p.16).

³⁷⁰ Ao trecho em que começa a introduzir Homero como o “pai” das letras gregas, o autor do *Solilóquio* acrescenta uma nota onde cita passagens da *Poética* (Capítulos 22 e 24) e da *Retórica* (Livro 3, Capítulo 1). À passagem que fala do autor da *Ilíada* como o “chefe” (*the chief*) dos reformadores (reformers) da “maneira bombástica” dos primeiros poetas gregos, segue-se uma citação de um trecho do Capítulo 24 da *Poética*. Ver: *Sol.*, p.128, nota 24.

pomposo ou *miraculoso*³⁷¹. Na poesia e na prosa, explica-nos o filósofo inglês, “a parte *assombrosa* ou aquela comumente passa por sublime, é formada pela variedade de figuras, pela multiplicidade de metáforas e por renunciar tanto quanto possível ao modo de expressão natural e suave (*easy*) por aquele que é o mais diferente da humanidade (*humanity*) ou do uso ordinário”³⁷². O que os termos *easy* (traduzido aqui por *suave* e que pode ser vertido por “brando, desafetado, natural”) e *humanity* (que o trecho acima vincula à expressão “uso ordinário”, mas que também é empregado por Shaftesbury no sentido de “humanidades”, ou seja: o estudo e o aprimoramento das letras e ciências clássicas) indicam aqui, é a idéia de uma naturalidade ou de um curso espontâneo das coisas que é quebrado pelo sublime: a profusão de imagens e as “palavras *altamente* sonoras”³⁷³ que caracterizam a maneira miraculosa, a afasta do discurso comum dos homens e causa admiração, espanto e até mesmo pavor. Diferentemente da de seus antecessores, a obra do autor da *Ilíada* passa a valorizar o estilo negligenciado pelos primeiros poetas gregos:

“Ele (Homero) apenas manteve o que era adequado ao estilo figurativo e metafórico, introduziu o natural e o simples e voltou os seus pensamentos para a beleza da composição, a unidade do desenho, a verdade dos caracteres e a justa imitação da natureza em cada particular.”³⁷⁴

³⁷¹ Ver: *Sol.*, p.127. Os termos empregados por Shaftesbury são: *sublime*, *miraculous* e *pompous*.

³⁷² *Sol.*, p.128. “the *astonishing* Part, or what commonly passes for Sublime, is form’d by the variety of Figure, the multiplicity of Metaphors, and by quitting as much as possible the natural and easy way of Expression, for that which is most unlike to Humanity, or ordinary Use”.

³⁷³ *Misc.*, p.196. “*high-sounding Words*”.

³⁷⁴ *Sol.*, p.128. “He retain’d only was decent of *figurative* and *metaphorick* Stile, introduc’d the *natural* and *simple*, and turn’d his thoughts towards the real Beauty of Composition, the Unity of Design, the Truth of Chacters, and the just Imitation of Nature in each particular”.

Ao comentar essa passagem do *Solilóquio*, Márcio Suzuki nos lembra que para Shaftesbury era natural pensar que o estilo sublime deveria anteceder o simples, pois a maneira miraculosa é aquela que primeiro se atinge e com mais facilidade se pratica. Como mostra Suzuki, para provar a anterioridade do sublime, o filósofo inglês recorre aos seguintes exemplos: as crianças se entretêm com toda sorte de “objetos miraculosos que colocamos diante delas”³⁷⁵, a música dos bárbaros é feita de “sons chocantes e espantosos”³⁷⁶, os índios gostam de produzir enormes figuras de “várias cores estranhas e deslumbrantes”³⁷⁷. No seu início, a poesia grega não era distinta do tipo de arte que tanto encanta as crianças e os povos mais rudes, apenas com Homero ela se torna *simples*. Mas que o exatamente quer dizer essa simplicidade? Ou melhor: como entender a relação que o trecho acima citado estabelece entre o estilo simples do autor da *Odisséia* e a atenção que ele tinha por elementos como a “beleza da composição”, a “unidade do desenho”, a “verdade dos caracteres” etc.?

De acordo com Shaftesbury, o talento distintivo de Homero está na maneira com que ele compõe os seus personagens. Esse grande poeta “pinta de tal modo a não carecer de inscrição sob suas figuras”³⁷⁸. Ele não precisava fazer uma descrição detalhada dos seus personagens para que o seu leitor ou ouvinte³⁷⁹ compreendesse o caráter de cada um deles. Com “um dedo do pé ou da mão”³⁸⁰, diz-nos o filósofo inglês, Homero era capaz de

³⁷⁵ *Sol.*, p.128. “miraculous Objects we set before ‘em”.

³⁷⁶ *Sol.*, p.128. “hideous and astonishing Sounds”.

³⁷⁷ *Sol.*, p. 128. “various od and glaring Colours”.

³⁷⁸ *Sol.*, p. 106. “He paints so as to need no Inscription over his Figures”.

³⁷⁹ Como se sabe, entre os gregos a declamação dos rapsodos foi o maior meio de difusão dos poemas homéricos.

³⁸⁰ *Sol.*, p.106. “a Finger or a Toe”.

apresentar o “corpo todo”³⁸¹. Pequenas e sutis indicações apresentadas ao longo do poema eram suficientes para caracterizar os seus personagens. Para o público, tudo ocorria como se estivessem diante de pessoas e de situações verdadeiras. No lugar de assumir explicitamente a figura de autor, Homero “raramente se revela em seu poema”³⁸² e trabalha para que a sua presença passe despercebida. A arte do “pai e príncipe dos poetas”³⁸³ estava em fazer com que a própria trama do poema introduzisse os elementos que a compunham. Suas obras não eram outra coisa senão “uma artificiosa cadeia de *diálogos*”³⁸⁴; nelas os personagens eram apresentados de um modo vivo e direto, como se fossem completamente independentes do plano e da ação do poeta que os criou. Essa era a simplicidade de Homero. Segundo Shaftesbury, a maneira simples é aquela que “*esconde e cobre a arte*”³⁸⁵ e, por isso, “é a mais verdadeiramente *artificiosa*, a do gosto mais gentil, verdadeiro e melhor estudado”³⁸⁶. Os grandes mestres sabiam fazer com que o seu artifício soasse espontâneo, de tal forma que a sua engenhosidade parecesse um “arroubo de sorte”³⁸⁷. Eis o fundamento da elegância da poesia que tem em Homero o seu precursor e exemplo maior: o autor polido é aquele que busca naturalizar a sua arte e trabalha para que as suas obras sejam cada vez mais “naturais e suaves”³⁸⁸.

O estudo e a compreensão das questões que envolvem a criação poética revelam -se ainda mais importante quando notamos que o próprio processo pelo qual o universo se

³⁸¹ Sol., p.106. “whole Body”.

³⁸² Sol., p.106. “is scarce discoverable in his Poem”.

³⁸³ Sol., p.106. “Father and Prince of Poets”.

³⁸⁴ Sol., p.106. “an artful Series or Chain of *Dialogues*”.

³⁸⁵ Misc., p.197. “*conceals and covers Art*”.

³⁸⁶ Misc., p.197. “is the most truly *artful*, and of the genteelest, truest and best study’d Taste”.

³⁸⁷ Sol., p.123. « Lucky flight ».

³⁸⁸ Sol., p.123. « natural and easy ».

efetiva é artístico: o estilo simples, comenta Laurent Jaffro, “pode ser dito natural precisamente porque a natureza é uma arte escondida”³⁸⁹. Tal como vimos em nosso capítulo anterior, *Os Moralistas* nos mostra que há no universo uma “mão diligente”³⁹⁰ que o ordena e o mantém. Essa “mão” é o *princípio designante* (*designing principle*) do mundo: Deus. Embora o desenho (*design*) do universo seja quase imperceptível, aqueles que o estudam e seguem de perto o seu movimento de formação são capazes de entender a grandiosa arte que ali se oculta. As obras de Homero são o maior testemunho do quão aplicado à observação e ao exame da ordem natural ele foi. Os verdadeiros artistas estão conscientes de que “a natureza caracterizou temperamentos e mentes de modo tão peculiar quanto as faces”³⁹¹ e, por essa razão, sabem que para serem naturais “não basta nos mostrar meramente faces que podemos chamar de *faces dos homens*, cada face tem de ser a de um *determinado homem*”³⁹². O que se vê na obra do autor da *Iliada* não é distinto das cenas que o *palco do mundo* nos oferece: a partir da ordem que rege a natureza, Homero compreendeu que para fazer de seus poemas um todo coerente, tinha de caracterizar muito bem cada uma de suas partes, dando a elas o seu devido lugar na trama. O que temos aqui é uma concepção segundo a qual a poesia de Homero não é um produto que se parece ou copia a natureza, ela é verdadeiramente natural, pois foi composta seguindo o mesmo princípio que atua no mundo, isto é: caracterizando. Bons personagens ou caracteres são partes de uma totalidade bem constituída. É pelo papel que desempenham no interior desse universo, que

³⁸⁹ JAFFRO, L. *Le Socrate de Shaftesbury: comment raconter aux Modernes l’histoire de Socrate?*, p.73. O original diz: « (...) peut être dit naturel précisément parce que la nature est un art caché ».

³⁹⁰ *Mor.* p.89. “hastning Hand”.

³⁹¹ *Sol.*, p.108. “Nature has characteriz’d Tempers and Minds as peculiarly Faces”.

³⁹² *Sol.*, p.108. “’tis not enough to shew us merely Faces which may be call’d *Men’s*: Every Face must be a certain *Man’s*”.

podemos entender os traços que os distinguem uns dos outros. Cabe então ao artista criar esse mundo, dar-lhe um *design* e estabelecer uma ordem natural, ou seja: encontrar uma proporção ou harmonia para os elementos que o compõem. A busca por esse equilíbrio entre as partes e o todo é o grande desafio para o autor que almeja ser simples, exigindo dele muita aplicação e preparo. Eis a razão pela qual Shaftesbury chama as artes e as ciências gregas de “plantas generosas”³⁹³, opondo-as às “plantas desnaturadas e forçadas”³⁹⁴ que surgem em países ou em tempos em que a tirania impera: livres das restrições impostas por um poder absoluto, os helenos tiveram as condições para estudar o universo a sua volta e aperfeiçoar a sua expressão artística a ponto de torná-la uma manifestação natural, tão espontânea quanto o florescimento de um vegetal. Embora simples esse processo de naturalização da arte não é nada fácil e mesmo vivendo em total liberdade os homens ainda têm de se esforçar e cultivar sua maneira de compor para atingi-lo.

Shaftesbury admite que pode parecer estranho dizer que a naturalidade é conquistada pela prática, mas não se trata de uma exclusividade da poesia ou das letras em geral: “Quem quer que tenha sido um observador das *ações* e das *graças* dos corpos humanos”, afirma o filósofo inglês, reconhece a diferença entre as pessoas que “foram ensinadas apenas pela natureza” e aquelas que “pela reflexão e pela assistência da arte que aprenderam a formar aqueles movimentos que na experiência são considerados os mais suaves e naturais”³⁹⁵. Ser “natural” exige então um desenvolvimento daquilo que a natureza

³⁹³ *Sol.*, p.126. “generous Plants”.

³⁹⁴ *Sol.*, p.117. “unnatural and forc’d Plants”.

³⁹⁵ *Sol.*, p.102. O trecho todo diz: “Quem quer tenha sido um observador da *ação* e da *graça* dos corpos humanos, tem necessariamente de reconhecer a grande diferença no que diz respeito às pessoas que foram

nos ensina: a arte e a reflexão são imprescindíveis para aquele que quer aprimorar os seus movimentos corporais. Formar a postura de um corpo e encontrar para os seus membros uma relação harmônica é algo tão trabalhoso quanto chegar a um estilo simples de composição literária. É com muito estudo e ginástica que os cavalheiros atingem o refinamento e vencem a rudeza de seus primeiros movimentos. O mesmo ocorre no mundo dos eruditos, quando se trata de formar e harmonizar o corpo de um texto: são os exercícios que aprimoram a maneira de escrever de um autor. A ajuda de alguns professores ou de algumas pessoas que são tidas como exemplos é de grande importância tanto para aqueles que anseiam por uma postura corporal elegante quanto para os que querem tornar-se bons escritores. Por esse motivo, afirma Shaftesbury no *Solilóquio*, a Antigüidade considerou o estudo da obra deste grande mestre muito importante para o aperfeiçoamento das letras: analisar e buscar entender o modo com o qual Homero molda os seus poemas ajuda o jovem escritor a encontrar o seu próprio estilo.

Mas não são unicamente os homens que têm alguma pretensão literária que se beneficiam com os poemas do autor da *Ilíada*. Sem jamais prescrever normas ou estabelecer um código de conduta, Homero indica aquela que para Shaftesbury é a verdadeira lição de moral: ao nos colocar diante de personagens (*characters*) e situações tão bem compostos, essas peças (*pieces*) “não só nos ensinavam a conhecer *os outros*, mas principalmente, e isso era o que havia de mais virtuoso nelas, ensinavam-nos a conhecer

ensinadas apenas pela natureza, e aquelas que por reflexão e assistência da arte aprenderam a formar aqueles movimentos que na experiência são considerados os mais suaves e naturais”. No original: “Whoever has been an Observer of *Action* and *Grace* in human Bodys, must of necessity have discover’d the great difference in this respect between such Persons as have been taught by Nature only, and such as by Reflection, and assistance of Art, have learnt to form those Motions which on experience are found the easiest and most natural”.

nós mesmos”³⁹⁶. Como já dissemos, dificilmente poderíamos tomar consciência das características que compõem um personagem e a relação que ele estabelece com a economia de uma obra, sem que isso acabe por sugerir alguma consideração a respeito do nosso próprio caráter e do vínculo que mantemos com o mundo. Foi desse modo, estimulando o autoconhecimento de seu público, que a poesia aperfeiçoou os modos e os costumes das pessoas. Com a sua arte, os poetas podiam “encantar as mais selvagens bestas e levar as florestas e pedras rudes à forma das mais formosas cidades”³⁹⁷.

Os poemas homéricos eram um tipo de *escrito-espelho* (*mirroure-writing* ³⁹⁸) que não apenas refletia certos hábitos e costumes de seus conterrâneos, mas que, sobretudo, os ensinava a olhar para eles mesmos, dando-lhes assim a oportunidade de formar e polir suas maneiras. A partir de Aristóteles, Shaftesbury afirma que nas obras de Homero já estavam contidos os principais gêneros literários que surgiram na Grécia:

“Depois dele (Homero), nada mais foi deixado para a *tragédia*, senão erguer um palco e levar à cena os seus diálogos e personagens (...). Até mesmo a *comédia* foi atribuída a esse grande mestre, sendo ela derivada daquelas *paródias* ou troças (*mock-humours*), das quais ele deu o exemplo em uma sorte de zombaria escondida [e] misturada ao sublime”³⁹⁹

³⁹⁶ Sol., p.104. “not only taught Us to know *Others*; but, what was principal and of highest virtue in ‘em, they taught to know *Our-selves*”.

³⁹⁷ Sol., pp. 125-126. “charm the wildest Beast, and draw the rude Forest and Rock into the Form of fairest Citys”.

³⁹⁸ Sol., p.107.

³⁹⁹ Sol., p.106. “There was no more left for *Tragedy* to do after him, than erect a Stage, and draw his Dilaogues and Characters into Scenes (...). Even *Comedy* it-self was adjudg’d to this great Master; it being deriv’d from those *Parodys* or Mock-Humours, of which he had given the Specimen in a conceal’d sort of Raillery intermix’d with the Sublime”.

Como o próprio Shaftesbury deixa claro, essa passagem do *Solilóquio* baseia-se no capítulo IV da *Poética*, onde Homero é apresentado como o poeta que dá origem à tragédia e à comédia. “Na verdade”, escreve Aristóteles, “o *Margites* tem a mesma analogia com a comédia que têm a *Iliada* e a *Odisséia* com a tragédia”⁴⁰⁰. Indo um pouco além do célebre filósofo grego, o autor das *Características* acrescenta uma nota ao trecho acima citado para dizer que também a *Iliada* e a *Odisséia* (e não apenas o poema *Margites*) podem ser consideradas a fonte da comédia⁴⁰¹. Para Shaftesbury, não existe um privilégio de uma dessas três obras em relação ao gênero cômico ou ao trágico, pois em todas elas o grande poeta grego havia trabalhado com aqueles elementos que os caracteriza: os elevados (cuja imitação é feita pela tragédia) e os inferiores (imitados pela comédia)⁴⁰². Como nos diz a passagem do *Solilóquio* acima mencionada, em seus poemas Homero foi capaz de mesclar a zombaria ao sublime. Shaftesbury reconhece na poesia desse grande mestre uma justa proporção entre os dois *humores* presentes na natureza humana. De acordo com Márcio Suzuki, para o filósofo inglês ocorre no indivíduo o mesmo que acontece na sociedade, nas artes e nas letras: todos estão divididos em um “humor sério e um humor jovial”⁴⁰³. A oscilação e a alternância entre esses dois pólos (o sério e o jovial) estabelecem o próprio movimento que marca e constitui os âmbitos individual, social e artístico. É então preciso considerar três elementos: o sério ou elevado, o jovial ou inferior e, por fim, o equilíbrio entre eles. Em cada momento da formação do indivíduo, das artes ou da sociedade, um

⁴⁰⁰ ARISTÓTELES, *Poética*, p.72.

⁴⁰¹ Nessa nota, Shaftesbury diz: “Não apenas em seu (de Homero) *Margites*, mas mesmo em sua *Iliada* e *Odisséia*.” (*Sol.*, p.106. O original diz: “Not only in his *Margites*, but even in his *Iliad* and *Odyssee*”).

⁴⁰² No Capítulo V da *Poética*, Aristóteles define a comédia como a imitação de homens inferiores e a tragédia como a de superiores. No Capítulo seguinte, ele acrescenta que o gênero trágico é a “imitação de uma ação de caráter elevado”. (Ver: ARISTÓTELES, *Poética*, pp.73-74).

⁴⁰³ SUZUKI, M. *Quem ri por último ri melhor. Humor, riso e sátira no ‘Século das Luzes’*, p.20.

desses três elementos prepondera. Na literatura, eles correspondem aos seguintes estilos: o sublime (que tende para o elevado), o cômico (cuja tendência é o jovial) e o simples (que equilibra os dois últimos). Shaftesbury pretende mostrar que historicamente o primeiro gênero que surgiu da simplicidade de Homero foi o trágico:

“A maneira desse pai dos poetas (Homero) foi depois variadamente imitada e dividida em diversos quinhões, especialmente quando veio a ser copiada pelo *dramático*. A **tragédia** veio primeiro e tomou o que era mais *solene* e *sublime*. Nessa parte, os poetas foram bem sucedidos antes do que na **comédia** ou gênero *brincalhão*, como de fato era natural supor, uma vez que, na realidade, essa era das *duas* a maneira mais fácil e a que mais cedo foi capaz de ser levada à perfeição.”⁴⁰⁴

Embora a tragédia seja mais sofisticada do que os objetos que encantam as crianças, a música dos bárbaros e as cores extravagantes que agradam os índios, ela compartilha com eles o mesmo pendor pelo estilo elevado e pomposo. Por essa razão, o trágico tem de ser o primeiro gênero a surgir da poesia homérica. Shaftesbury segue aqui o mesmo argumento segundo o qual há no homem e em suas diferentes manifestações culturais uma sequência natural que sempre parte daquele humor que antecede os outros: o sublime. Todas as vezes que aparece algo novo ou há uma reestruturação no processo de formação da cultura humana (tal como foi a passagem de Homero à tragédia), é natural que se observe uma volta do estilo elevado e pomposo. Isso não significa nivelar e tornar idênticos todos os gêneros e expressões artísticas que seguem a maneira sublime: em um mesmo estilo

⁴⁰⁴ *Sol.*, pp.128-129. “The Manner of this Father-Poet was afterwards variously imitated, and divided into several Shares; especially when it came to be copy’d in *Dramatick*. **Tragedy** came first; and took what was most *Solemn* and *Sublime*. In this part the Poets succeeded sooner than in **Comedy** or the *facetious* Kind; as was natural indeed to suppose, since this was in reality the easiest manner of the *two*, and capable of being brought the soonest to Perfection.”

podemos encontrar graus distintos de elaboração. Como dissemos, apesar de possuir uma propensão pelo solene e elevado, o gênero trágico apresenta um requinte em sua composição que não pode ser encontrado nem na arte dos povos bárbaros, tampouco na obra dos primeiros poetas gregos. A filiação homérica da tragédia a torna polida, nela podemos reconhecer o mesmo cuidado na elaboração dos personagens que caracterizamos poemas do autor da *Ilíada*. Nesse sentido, podemos entender o gênero trágico como uma nova forma ou figura do estilo sublime que está intimamente ligado à poesia que a precede e lhe dá origem.

A relação que a tragédia estabelece com Homero não é apenas importante para o seu surgimento, mas também para a sua manutenção: segundo o filósofo inglês, o término da tragédia coincide com o momento em que os autores se tornaram excessivamente solenes, exageraram no estilo pomposo a qual o seu gênero já era naturalmente propenso e, assim, perdem de vez a referência à simplicidade e ao equilíbrio que caracterizam a elegância da poesia homérica. Shaftesbury recorre a Aristóteles para mostrar que no tempo desse ilustre filósofo o gênero trágico havia chegado ao seu fim. No século IV a. C., o autor da *Poética* já reconhece que “passadas muitas transformações, a tragédia se deteve, logo que atingiu a sua forma natural”⁴⁰⁵. Aristóteles compreendeu que Sófocles e Eurípides eram o ápice ou o

⁴⁰⁵ ARISTÓTELES, *Poética*, p.72. Esse mesmo trecho do Capítulo VI da *Poética* é citado no original grego por Shaftesbury (Ver: *Sol.*, p.129, nota 26). Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet também fazem menção a essa passagem do Capítulo IV da *Poética* quando dizem:

“A tragédia surge na Grécia no fim do século VI. Antes mesmo que se passassem cem anos, o veio trágico se tinha esgotado e, quando no século IV, na *Poética*, procura estabelecer-lhe a teoria, Aristóteles não mais compreende o que é o homem trágico que, por assim dizer, se tornara estranho para ele” (*Mito e tragédia na Grécia antiga*, p.17).

É interessante notar que apesar das diferenças entre a análise que Vernant e Naquet-Vidal fazem da tragédia e aquela exposta pelo *Solilóquio*, as duas têm em Aristóteles uma fonte em comum e acabam por chegar a uma conclusão semelhante no que diz respeito ao fim do gênero trágico. Como vimos, para

limite da tragédia, a partir do qual teria início um processo de decadência. “Esse grande homem”, diz-nos Shaftesbury, “era um profeta tão *verdadeiro* quanto um *crítico*”⁴⁰⁶. Aristóteles não foi apenas capaz de entender que em seu tempo a tragédia “alcançara os seus fins”⁴⁰⁷, como também pôde prever (*forsee*) que esse era o momento no qual a comédia começaria a progredir. Diferentemente dos trágicos, os poetas cômicos tinham muito por fazer: o seu gênero “ainda estava à mão”⁴⁰⁸ (*’twas still in hand*, expressão que poderíamos talvez traduzir por “ainda estava em obra” ou “em execução”). Embora já contasse com autores como Aristófanes, a comédia contemporânea de Aristóteles não era composta a partir dos principais elementos da poesia homérica (“a verdade dos caracteres, a beleza da ordem e a imitação simples da natureza”⁴⁰⁹), e isso porque ou os desconhecia por

Shaftesbury a tragédia encontra o seu término quando se torna excessivamente pomposa, negligenciando por completo a simplicidade da poesia homérica. Vernant e Vidal-Naquet mostram que a tragédia atingiu o seu fim no momento em que os poetas abandonaram a prática de buscar nos mitos (dos quais Homero era a maior expressão) as intrigas que levavam aos palcos e começaram a criar por si mesmos os seus próprios personagens e tramas: “O liame com a tradição”, eles concluem, torna-se “tão frouxo que não mais se sente a necessidade de um debate com o passado ‘heróico’” (*Mito e tragédia na Grécia antiga*, p.15). O argumento exposto no *Soliloquio* se aproxima do dos helenistas franceses quando eles reconhecem que o final da tragédia é dado por um afastamento frente à poesia que lhe deu origem.

⁴⁰⁶ *Sol.*, p.129. “So true a *Prophet* as well as *Critick* was this great Man”.

⁴⁰⁷ *Sol.*, p.129. “attain’d its Ends”.

⁴⁰⁸ *Sol.*, p.129.

⁴⁰⁹ *Sol.*, p.129. “the truth of Characters, the Beauty of Order, and the simple Imitation of Nature”. Esse mesmo trecho é citado por Márcio Suzuki:

“Com a comédia tudo se passa de outra maneira. Como ‘insinua claramente’ Aristóteles (*as he plainly insinuates*), em sua época ela ainda não havia chegado ao seu *télos*, ao seu fim (*it lay yet unfinished*), a despeito de todo o trabalho engenhoso (*witty*) de Aristófanes e de outros poetas cômicos da geração anterior à do grande crítico. Por mais perfeitos no estilo e na linguagem e por mais férteis que tenham sido em todas ‘as variedades e giros do humor’, ‘a verdade dos caracteres, a beleza da ordem e a imitação simples da natureza eram, de certa maneira, totalmente desconhecidas deles’”. (SUZUKI, M. *Quem ri por último ri melhor. Humor, riso e sátira no ‘Século das Luzes’*, p.16).

completo ou os negligenciava “por petulância ou por humor debochado”⁴¹⁰. “Até então”, acrescenta Shaftesbury “**um Menandro**, que surgiu logo depois, ainda não tinha aparecido para realizar a profecia do nosso grande mestre da arte e consumado *filólogo*”⁴¹¹.

O filósofo inglês explica-nos que era natural que a comédia sucedesse o humor exageradamente pomposo e solene ao qual a tragédia havia chegado: o ar zombeteiro e jovial que os cômicos introduziram nos palcos serviu como um “tipo de *cáustico* para aquelas erupções e *fungos* da dialética inchada e para a maneira magnificente do discurso”⁴¹². Recorrendo ao justo contrário do humor elevado, a cultura grega reencontrou o equilíbrio desestabilizado pelos últimos poetas trágicos. De acordo com Shaftesbury, o mesmo ocorreu com a comédia algum tempo depois. Quando a jovialidade se tornou por demais debochada, o que havia funcionado como remédio para o exagero começou a promovê-lo e transformou-se em veneno ⁴¹³. Dessa vez, o meio empregado para estabilizar o humor dos espetáculos teatrais veio por parte dos magistrados. Como mostra Márcio Suzuki, em 404 a.C, proibiu-se em Atenas a “menção dos nomes de pessoas reais nas comédias”⁴¹⁴. Não é difícil imaginar o tipo de distúrbio que uma tal prática provocava: nem todos os cidadãos tinham o mesmo humor de Sócrates que, como vimos, não apenas

⁴¹⁰ Sol., p.129. “thro Petulancy, or Debauch of Humour”.

⁴¹¹ Sol., pp.129-130. “**A Menander** had not as yet appear’d; who arose soon after, to accomplish the Prophecy of our grand Master of Art, and consummate *Philologist*”.

⁴¹² Sol., p.131. “a kind of *Caustick*, to those Exuberances and *Fungus*’s of the swoln Dialect, and magnificent manner of Speech”

⁴¹³ Sol., p.131. “Mas depois de um tempo, mesmo esse próprio remédio se transformou em uma doença, tal como, nós sabemos, os medicamentos se tornam corrosivos quando as matérias pútridas nas quais eles agem são suficientemente purgadas e as obstruções removidas” (O original diz: But after a while, even this remedy it-self was found to turn into a Disease: as Medicines, we know, grow corrosive, when the fouler Matters on which they wrought are sufficiently purg’d, and the Obstructions remov’d”).

⁴¹⁴ SUZUKI, M. *Quem ri por último ri melhor. Humor, riso e sátira no ‘Século das Luzes’*, p.17.

assistiu como também riu da sátira que Aristófanes dirigiu a ele em *As nuvens*. Mas, acrescenta Suzuki, o argumento de Shaftesbury para explicar a proibição da referência aos nomes dos cidadãos nas comédias vai além da preocupação com a possível indignação das pessoas mencionadas, um tal decreto “demonstra apuramento da sensibilidade dos censores: era preciso uma medida extrema para que a comédia não retrocedesse a seus primórdios e avançasse – aristotelicamente – para a perfeição de sua natureza”⁴¹⁵. Aos olhos de Shaftesbury, essa lei não pode ser entendida como um ato tirânico que restringe o desenvolvimento das artes. Ao contrário: mantendo o nome das pessoas longe dos palcos, o governo ateniense salvaguardou ao mesmo tempo a privacidade dos cidadãos (evitando que fossem humilhados em público) e impediu que a comédia perdesse de vez a medida ou o equilíbrio do humor jovial que a caracterizava. A proibição foi um “aumento de liberdade”⁴¹⁶ tanto para os cidadãos quanto para o gênero cômico, que arriscava se tornar um mero meio debochado de escarnecer os outros. Esse é um bom exemplo do que a *Carta sobre o entusiasmo* afirma ser um uso correto da lei. Como nos indicava um trecho citado em nosso capítulo anterior, para o filósofo inglês o magistrado deve atuar como um médico que emprega “os mais suaves bálsamos”⁴¹⁷, evitando procedimentos radicais como as amputações. O bom governante tem de saber aplicar o remédio e a dosagem convenientes à doença e ao estágio no qual ela se encontra (como vimos, por vezes os cáusticos são necessários). Promover a liberdade de um povo é então buscar as medidas que garantem um desenvolvimento sadio para as suas manifestações culturais, interferindo somente quando elas começam a desviar do seu caminho natural e espontâneo. A lei ateniense não visava

⁴¹⁵ SUZUKI, M. *Quem ri por último ri melhor. Humor, riso e sátira no ‘Século das Luzes’*, p.17.

⁴¹⁶ *Sol.*, p.132. FOLHA 71.

⁴¹⁷ *Entusiasmo*, p.14. “the softest Balms”.

eliminar a comédia da cena pública com um corte drástico, tal como o faz um médico ao amputar um membro, mas apenas corrigi-la e, por assim dizer, devolvê-la à sua natureza. Agindo desse modo, os governantes gregos atestavam o seu profundo conhecimento do modo como o seu país se formava. Eles sabiam que o aprimoramento de sua sociedade dependia do equilíbrio das duas tendências presentes na natureza humana: o humor elevado e o jovial. “Assim”, diz-nos Shaftesbury, “a **Grécia** em geral se tornava mais e mais polida e, como já havia sido adiantado a esse respeito, mais avessa à obscena maneira da bufonaria”⁴¹⁸

A liberdade e o conseqüente aprimoramento do humor na Grécia deram origem a uma das mais expressivas manifestações da cultura helênica: a filosofia. De acordo com as *Miscelâneas*, a prática filosófica só pode nascer depois que “as outras *artes* tenham surgido e, em uma certa proporção, se desenvolvido antes dela”⁴¹⁹. A filosofia é vista como um estágio já avançado do processo de formação das letras gregas: como a grande arte do filósofo “era de maior dignidade e peso”, comenta Shaftesbury, “ela se formou por *último*”⁴²⁰. Há aqui a idéia de um percurso que culmina na filosofia. Mas como exatamente o filósofo desenvolve as “artes” que precedem e possibilitam a sua? Para responder a essa questão, precisamos primeiro entender quais são os liames que existem entre a filosofia e a poesia que a antecedeu.

⁴¹⁸ *Sol.*, p.132. “Thus **Greece** in general grew more and more polite; and as it advanc’d in this respect, was more averse to the obscene buffooning manner”.

⁴¹⁹ *Misc.*, p.194. “(...) till other *Arts* had been rais’d, and, in acertain proportion, advanc’d before it”.

⁴²⁰ *Misc.*, p.194. “was of the greatest Dignity and weight, so it came *last* into Form”.

O olho do crítico

O *Solilóquio* nos mostra que existe um vínculo tão íntimo entre o âmbito filosófico e o poético, que é mesmo possível estabelecer uma relação entre o que Homero representa para os poetas e aquilo que Sócrates é para os filósofos. Semelhantemente ao que aconteceu com a tragédia e a comédia em relação ao autor da *Ilíada*, cada discípulo de Sócrates tomou do mestre uma parte ou pólo de seu humor e caráter: nele estavam unidos todos os estilos ou maneiras nos quais a filosofia se desenvolveu.

Platão era o aluno de “nascimento nobre e gênio soberbo, que aspirava à poesia e à retórica”⁴²¹ e, por isso, foi aquele que adotou a parte sublime de seu mestre. A origem mais humilde de um outro discípulo o fez pender para o lado reprovador (*reproving*) de Sócrates e abraçar o estilo satírico. Posteriormente sua sátira foi aperfeiçoada por um sucessor que a transformou em gênero cômico. Segundo Danielle Lories, Shaftesbury refere-se aqui a Antístenes e a Diógenes⁴²². Por fim, havia um outro nobre discípulo “cujo gênio era voltado para ação e que depois se mostrou o maior herói de seu tempo”⁴²³: esse era Xenofonte e a ele coube a “parte *mais gentil*”⁴²⁴ do mestre. Para Shaftesbury, o autor dos *Memoráveis* estava tão longe do estilo elevado e pomposo quanto da sátira e do deboche, isto é: encontrava-se na exata proporção entre o jovial e o sério. Xenofonte é o discípulo que

⁴²¹ *Sol.*, p.134. “noble Birth and lofty Genius, who aspir’d to Poetry and Rhetorick”.

⁴²² Ver: Tradução francesa do *Solilóquio ou conselho a um autor* (*Soliloque ou conseil à un auteur*, nota às páginas 147 e 148).

⁴²³ *Sol.*, p.134. “whose Genius was towards Action, and who prov’d afterwards the greatest hero of his time”. Shaftesbury refere-se aqui aos êxitos militares de Xenofonte.

⁴²⁴ *Sol.*, p.134. “the genteeler Part”.

conseguiu “unir o que era mais profundo e sólido na filosofia ao que era mais fácil e refinado em educação e no caráter e na maneira de um cavalheiro”⁴²⁵. Graças ao seu estilo simples, Xenofonte pôde recuperar toda a complexidade e a riqueza contidas em seu mestre. O Sócrates que figura na obra do autor dos *Memoráveis* é o homem que muda a maneira de se expressar de acordo com o seu interlocutor e sabe entender o humor daquele com quem conversa. Era assim que o grande filósofo de Atenas ensinava e instruía: encontrando o modo certo de falar com cada indivíduo, buscando os temas e as palavras mais pertinentes a um determinado momento ou situação. Um exemplo desse método que Shaftesbury chama de “a arte de Sócrates”⁴²⁶ é dado pelo Capítulo XI do Livro III dos *Memoráveis*, onde o tema do amor e da amizade é discutido com Teódota, uma meretriz⁴²⁷. Toda a oposição de humores presente nessa situação (a grandiosidade do tema, a baixaza dos modos e da profissão de Teódota) é equilibrada por Sócrates que demonstra sua maestria ao lidar com elementos díspares e tornar filosófico o que, em um primeiro instante, poderia parecer indigno desse nome: uma conversa com uma prostituta. Como Shaftesbury não deixa de salientar, por trás desse episódio tão bem construído, está a arte e a engenhosidade de Xenofonte. Segundo o filósofo inglês, ao encontrar a boa medida para os temas baixos e elevados o autor dos *Memoráveis* reconstituiu o humor e a pessoa de Sócrates, dando ao seu leitor a possibilidade de o conhecer “como ele verdadeiramente

⁴²⁵ *Sol.*, p.134. “(...) join’d what was deepest and most solid in Philosophy with what was easiest and most refin’d in Breeding, and in the character and Manner of a Gentleman”.

⁴²⁶ *Socratick*, p.130. “the Art of Socrates”. O trecho todo diz: “Isso mostra a arte de Sócrates e as diferentes descrições dos caracteres por Xenofonte, mudando a maneira como Sócrates agia de acordo com a pessoa com quem conversava”. (O manuscrito original diz: “This shews the Art of Socrates & different description of Characters by Xenophon changing to the Person discours’d with”).

⁴²⁷ A conversa de Sócrates com Teódota é comentada por Shaftesbury em *Socratick*, p. 95 e p.97.

foi”⁴²⁸. É curioso notar que para Shaftesbury a figura do grande filósofo de Atenas está tão ligada a de Xenofonte que, por vezes, ele chega a confundir os nomes dos dois ao escrever *Desenho de uma história socrática*⁴²⁹. Embora Platão seja aquele que “brilhou acima de seus outros discípulos”⁴³⁰, tendo conquistado uma notoriedade superior a de Xenofonte, o seu próprio estilo e maneira sublimes o impediram de alcançar a completude do caráter de seu mestre:

“Platão (...) tão ligado às coisas sublimes e místicas e, no que diz respeito ao caráter de Sócrates, perdendo-se perpetuamente em seus arroubos poéticos, não apenas pondo em sua boca coisas absolutamente distintas dele (*far from him* = “distantes dele”), mas por vezes o fazendo um completo cético (daí a reivindicação de Sextus Empiricus e dos acadêmicos. Ver: Sextus Empiricus...). Por vezes, um sofista e cavilador. Por vezes, um poeta e um *profeta* em fúria divina, fazendo coisas totalmente fora de seu caráter”⁴³¹

Como indica Laurent Jaffro ao comentar essa passagem, para Shaftesbury não se trata de menosprezar a obra e a importância de Platão (filósofo de quem ele sempre foi admirador), mas de mostrar que a maneira com a qual esse autor apresenta o seu mestre faz

⁴²⁸ *Socratick*, p. 103. “as he truly was”

⁴²⁹ O manuscrito do *Design of Socratick History* apresenta algumas passagens em que Shaftesbury começa a escrever “Xenofonte”, rasura a palavra e a corrige escrevendo “Sócrates” (Ver: *Socratick*, p.91, p.102, p.120).

⁴³⁰ *Sol.*, p.134. “shone above his other Condisciples”.

⁴³¹ *Socratick, Discours concerning Plato*, 4, p.35, *apud* JAFFRO, L. *Le Socrate de Shaftesbury: comment raconter aux Modernes l’histoire de Socrate?*, p.78. “Plato (...) so taken up with Sulime and Mystical things and in his Poetick raptures perpetually looses himself as to what regards the Character of Socrates not only putting things in his Mouth utterly far from him: but make him sometimes an absolute Sceptick (whence the Claim of Sextus Empericus and the Academicks. See Sext: Emper...) Sometimes a Sophist and Caviller. Sometimes a Poet and *Vates* in divine fury. doing things wholly out of his Character”. De acordo com o *Dicionário Oxford*, o termo *vates* (que traduzimos por *profeta*) designa “alguém que é divinamente inspirado; um poeta-profeta” (“one who is divinely inspired; a prophet-poet”. Ver: verbete *Vates*).

dele um ser divino e não um homem⁴³². Sócrates se torna o portador de uma doutrina e de um saber desconhecidos por todos os outros e que, por isso, ganha um certo ar de mistério e grandiosidade. A pompa e a sublimidade do texto de Platão tende a priorizar os elementos díspares da personalidade e das idéias do grande filósofo de Atenas, perdendo de vista a união entre eles. Como mostra o trecho acima citado, Sócrates podia ser um cético, um sofista, um poeta em fúria divina etc.: a sua personalidade permanecia um tanto imprecisa e perdida em meio às variações que davam ao seu discurso um tom elevado. Há aqui uma diferença considerável em relação a Xenofonte, onde as alternâncias só confirmavam o caráter do mestre: como vimos, Sócrates era o homem que conversava com os mais diversos cidadãos, oriundos das mais diferentes classes sociais, que mudava o seu modo de falar de acordo com quem conversava e com aquilo que pretendia dizer para uma determinada pessoa. Uma tal habilidade revela alguém tão equilibrado a ponto de identificar o humor das outras pessoas e poder se igualar a ele quando busca se aproximar delas e instruí-las. Era isso que fazia de Sócrates um caráter bem marcado: ele foi virtuoso o bastante para não desprezar as particularidades de cada indivíduo e optou por indicar do modo mais sutil e discreto certos caminhos e condutas que auxiliariam os seus interlocutores a formar as suas próprias personalidades, no lugar de lhes oferecer um conjunto de idéias ou opiniões pré-concebidas que em nada se relacionava com aqueles com quem dialogava. Para Shaftesbury, é em Xenofonte que Sócrates assume por completo o seu caráter exemplar e se torna verdadeiramente um filósofo: alguém que antes de tudo soube ser *um homem* e, assim, pôde ser o modelo para os que estavam a sua volta.

⁴³² “O objetivo de Platão é dar um caráter de divindade a Sócrates” (*DSH, Matters relating to the daimonion*, 2, p.66. O original diz: “The aim of Plato to give a Character of Divinity to Socrates”. O trecho é citado por Jaffro em: JAFFRO, L. *Le Socrate de Shaftesbury: comment raconter aux Modernes l’histoire de Socrate?*, p.80.

Para além das diferenças entre os estilos dos herdeiros de Sócrates, o filósofo inglês também pretende demonstrar que existe entre eles um laço que vai além de sua filiação socrática: um vínculo com a tradição das letras gregas. De uma maneira ou de outra, todos os discípulos acabavam por seguir o modelo homérico de composição, fazendo de seus textos diálogos nos quais Sócrates era “o *herói* filosófico”⁴³³. Para Shaftesbury, em sua acepção mais abrangente o termo diálogo não designa um gênero ou um estilo literário específico, é antes um modo tipicamente grego de compor, que o *Soliloquio* define como “*discursos personificados*, onde os próprios personagens (*persons* = “pessoas”) têm o seu caráter preservados do princípio ao fim, [e] suas maneiras, humores e distintas variações de temperamento e entendimento [são] mantidos de acordo com a mais exata *verdade poética*”⁴³⁴. Como vimos, esses diálogos ou “discursos personificados” nasceram com a simplicidade de Homero, tornam-se poesia dramática sublime com a tragédia e, na mesma época em que começam a se desenvolver como teatro cômico, são também incorporados a um então recente âmbito do mundo erudito: o filosófico. De acordo com Shaftesbury, ao tomar o “conhecei-vos a vós mesmos” como um princípio fundamental da filosofia, Sócrates está dando continuidade a um saber que já estava presente na poesia homérica: os poetas tinham consciência de que não poderiam produzir diálogos e personagens elaborados se fossem incapazes de compreender a sua própria personalidade. “Aquele que lida com *caracteres*”, diz-nos Shaftesbury, “tem necessariamente de conhecer a si próprio ou não conhecerá nada”.⁴³⁵ Embora a atividade do poeta faça com que um Homero esconda

⁴³³ *Sol.*, p.104. “The Philosophical *Hero*”.

⁴³⁴ *Sol.*, p.104. “(...) *personated Discourses*; where the Persons themselves had their Characters preserv’d throughout; their Manners, Hummors, and distinct Turns of Temper and Understanding maintain’d, according to the most exact *poetical Truth*”.

⁴³⁵ *Sol.*, p.102. “He who deals in *Characters*, must of necessity know his own; or he will know nothing”.

a autocrítica que ela exige, isso não passará despercebido para a parte mais atenta de seu público ou para aqueles que estudam sua maneira de compor. O pressuposto indispensável para a feitura de uma obra com personagens bem caracterizados, é o autoconhecimento e a consciência do papel que desempenhamos no palco do mundo. Tal como ocorre na poesia, o indivíduo que se dedica à arte filosófica não pode estabelecer as relações entre os elementos que formam o universo de seu discurso se ignora por completo aquelas que mantém com a natureza. A prática do solilóquio é a herança que os filósofos receberam dos poetas: é a partir desse legado que a filosofia se desenvolve.

Contemporânea do momento em que se sente a necessidade de contrabalançar o humor demasiado pomposo ao qual chegaram os poetas trágicos, período no qual a comédia começa a se desenvolver⁴³⁶, a filosofia é também uma manifestação dessa época que procura reencontrar o equilíbrio e na qual a atividade da crítica se torna premente. Uma tal situação imprime no discurso filosófico certas características que não estavam contidas na obra daqueles que o antecederam. Ainda que Sócrates seja apresentado por seus discípulos como um personagem composto de uma maneira semelhante aos que figuram na *Ilíada* ou na *Odisséia*, é preciso notar que ele não faz parte de um universo mitológico. Mesmo quando se busca fazer de Sócrates um ente divino, como era o caso de Platão, ele ainda permanece sendo um homem com preocupações eminentemente humanas: em seu discurso, a inscrição délfica não se refere mais ao mundo dos deuses, mas ao da virtude. Com a filosofia, a questão do autoconhecimento ganha o primeiro plano: Sócrates não apenas age moralmente, mas fala abertamente de moral e se mostra capaz de analisar os mais diversos assuntos (como o amor, a amizade, a justiça, a liberdade etc.).

⁴³⁶ Como vimos, Sócrates (“o patrono da filosofia”) viveu na mesma época que o autor de *As nuvens*.

Não obstante as diferenças entre o âmbito do filósofo e aquele do poeta, para o autor do *Solilóquio* a postura socrática não representa uma ruptura drástica em relação à tradição homérica. Ao contrário: como vimos, a relação da filosofia com a poesia tem de ser pensada como uma continuidade. Isso quer dizer que o surgimento do filósofo não torna a arte do poeta algo superado ou ultrapassado, mas que a atividade filosófica complementa a poética. Como o seu próprio nome indica, a filosofia caracteriza-se pela busca do saber e pelas condições nas quais ele se efetiva, porém, para investigar e transmitir conhecimentos, o filósofo necessita de um discurso, de personagens e de argumentos muito bem compostos e, assim, acaba por agradar aquele que o lê ou o escuta. Por sua vez, os poetas visam entreter o seu público, mas “secretamente *aconselham* e dão instrução”⁴³⁷, tal como o faz um filósofo de uma maneira mais aberta. Essa relação de complementaridade entre os âmbitos poético e filosófico (um tornando mais evidente o que no outro permanece implícito) aponta para o parentesco entre eles. O *Solilóquio* nos mostra que a filosofia já existia em Homero na forma de germe, e é como raiz do gênero filosófico que o autor da *Ilíada* permanece vivo na obra dos filósofos. Para Shaftesbury, não se pode negar o vínculo entre filosofia e poesia: paradoxalmente, o discípulo de Sócrates que não quis admitir essa ligação era aquele que estava mais próximo dos homens que pretendia expulsar de sua República: os poetas. “Platão, o poeta dos filósofos”, diz-nos o *Desenho de uma história socrática*, “assim como Homero [é] o filósofo dos poetas”⁴³⁸. Todo o conhecimento da natureza humana que está pressuposto nos poemas desse que foi o grande pioneiro das letras gregas o aproxima tanto da filosofia, que Shaftesbury pode reconhecer nele muito do

⁴³⁷ *Sol.*, p.86. “secretely *advise*, and give Instruction”.

⁴³⁸ *Socrattick, Discours concerning Plato*, 1, p.34. “Plato the Poet of Philosophers as Homer the philospher of Poets”.

que séculos depois fará de Sócrates um filósofo. Por sua vez, a pompa e a linguagem elevada de Platão o associa à maneira dos poetas anteriores a ele. Os diálogos platônicos eram verdadeiros poemas e isso, acrescenta o *Solilóquio*, pode ser “coletado”⁴³⁹ (collected = “copilado”) na *Poética*.

Reencontramos aqui aquele que Shaftesbury chama de o “príncipe dos críticos”⁴⁴⁰: Aristóteles. Para o filósofo inglês, o autor da *Poética* é um homem que tinha uma maior propensão “para a erudição polida e para as artes do que para as partes profundas e sólidas da filosofia”⁴⁴¹ e, por essa razão, “em sua escola havia outras ciências com as quais se tomava mais cuidado do que com a *ética*, a *dialética* ou a *lógica*, cujas províncias foram

⁴³⁹ *Sol.*, p.134, nota 40. Ao parágrafo 4 do Capítulo I da *Poética* de Aristóteles (Mais precisamente ao trecho do parágrafo 4 em que o autor diz: “Efetivamente, não temos denominador comum que designe os mimos de Sófon e de Xenarco, os diálogos socráticos e quaisquer outras composições imitativas, executadas mediante trímetros jâmbicos ou versos elegíacos ou outros versos que tais”), Eudoro de Souza acrescenta a seguinte nota:

“Nesta passagem deparam-se-nos indiscutíveis reminiscências do diálogo *Dos Poetas*, que Ateneu (XI, pág. 505 C = Arist. Frg. 72, Rose [Dos Poetas, frg. 3, Ross]) cita deste modo: ‘Portanto, não podemos negar que mesmo os mimos de Sófron, que não foram compostos em versos, sejam diálogos (lógous), ou que os diálogos de Alexâmeno de Teo, os primeiros diálogos socráticos que se escreveram, sejam imitações, e assim, o sapientíssimo Aristóteles expressamente declara que Alexâmeno escreveu diálogos antes de Platão.’” (*Poética*, nota ao parágrafo 4 do Capítulo I, p.107)

O tradutor e estudioso da *Poética* cita em seguida uma passagem de Diógenes Laércio que também se refere ao diálogo *Dos Poetas* e a partir desses trechos (o de Ateneu e o de Diógenes) diz o seguinte:

“A maioria dos comentadores da *Poética* (Rostagni, Gudeman, Else) denunciam nestes fragmentos a mal disfarçada polêmica de A. [Aristóteles] contra Platão, e a ironia com que o discípulo insinua que também o Mestre, grande artista e exímio imitador, devia ser excluído de sua República, em que não dera lugar para os poetas dramáticos.” (*Poética*, nota ao parágrafo 4 do Capítulo I, p.107).

O *Solilóquio* não apenas trata dessa questão exposta aqui por Eudoro de Souza, como também cita em grego o mesmo trecho de Aristóteles mencionado por Ateneu (Ver: *Sol.*, p.134, nota 40).

⁴⁴⁰ *Sol.*, p.126. “The Prince of Criticks”.

⁴⁴¹ *Sol.*, p.135, “was more towards polite Learning, and the Arts, than towards the deep and solid parts of Philosophy”.

principalmente cultivadas pelos sucessores da Academia e do Pórtico”⁴⁴². Podemos então considerar Aristóteles como alguém que não apenas entendeu suas aptidões naturais, mas que também as estudou e as desenvolveu. Aos olhos Shaftesbury, há na obra do autor da *Poética* uma justa proporção entre profundidade e polidez: sua filosofia é tão elegante quanto rigorosa. O crítico que com tanta astúcia destacou as relações entre a tragédia e a comédia, também reconheceu o seu pendor pela arte e, a partir daí, pôde acrescentar à seriedade de seus pensamentos e investigações o requinte que caracteriza o seu estilo equilibrado. E foi exatamente essa capacidade de analisar e inspecionar o seu próprio caráter que ele começou a aplicar na compreensão de outros autores.

De acordo com o *Solilóquio*, embora houvesse alguns pensadores que antes dele já tratavam de seus temas “*metodicamente*”⁴⁴³, Aristóteles foi o maior representante de um gênero (o metódico) “que teve o seu surgimento principalmente da crítica e da mais acurada inspeção dos mestres precedentes”⁴⁴⁴. Com o autor da *Poética*, a filosofia torna-se uma atividade que incorpora a análise de sua história ao seu próprio desenvolvimento. É esse tipo de exame crítico que permite a Aristóteles compreender o processo pelo qual as letras gregas se formaram e se aperfeiçoaram. Para tanto, é preciso que o autor descreva, divida, disseque e esmiúce os temas e as obras com as quais trabalha. Sem a subdivisão das partes que compõem a obra de Homero, por exemplo, a *Poética* não poderia ter identificado nele a fonte dos estilos trágico e cômico, tampouco seria capaz de estabelecer a relação de

⁴⁴² Sol., p.135. “in his School there was more care taken of other Sciences, than of *Ethicks, Dialect, or Logick*; which Provinces were chiefly cultivated by the Successors of the Academy and Porch”.

⁴⁴³ Sol., p.135. “*methodically*”.

⁴⁴⁴ Sol., p.135. “which had its Rise chiefly from the critical Art it-self, and from the more accurate Inspection into the Works of preceding Masters”.

continuidade entre a poesia e a filosofia. A partição e a distribuição dos temas é uma característica básica do gênero metódico, porém o modo como Aristóteles o emprega “está tão longe de fazer alguma ostentação do método, que esconde o artifício tanto quanto possível, esforçando-se apenas para expressar o efeito da arte sob a aparência da maior facilidade e negligência”⁴⁴⁵. Ou seja: a crítica do autor da *Poética* é de estilo simples. Seus argumentos e análises parecem tão naturais para os seus leitores que eles sequer pensam no trabalho que o autor teve para construí-los. Ao examinar as obras que o precederam, Aristóteles confere ao gênero metódico requinte e polidez, e nisso lembra o Sócrates de Xenofonte: tal como fazia o pai da filosofia em relação aos seus interlocutores, o autor da *Poética* é suficientemente equilibrado para levar em conta o estilo e o humor daqueles que analisa, esforçando-se para compreender o caráter e a natureza que os distingue. Como nos mostra Márcio Suzuki ao comentar um trecho das *Miscelâneas*, o exame de uma obra literária ou filosófica exige o respeito por ela. Mas, ele acrescenta, “saber respeitá-la significa também saber *mimetizar* os autores que se critica, explicando seus procedimentos à luz dos ideais que ela supõe ser os padrões do bom gosto”⁴⁴⁶. Foi a mimese e a recomposição de temas como a poesia homérica, a tragédia e a comédia que permitiram a Aristóteles o entendimento das particularidades que distinguem cada um desses gêneros e dos vínculos que os unem: procedendo dessa maneira, ele pôde não somente compreender que em seu tempo a arte do poeta trágico já estava em plena decadência, mas também prever a ascensão do cômico. O respeito pelas características particulares de seus temas é a marca da simplicidade de um autor que não assume uma postura arrogante ou superior

⁴⁴⁵ Sol., p. 136. “(...) is yet so far from making any ostentation of Method, that it conceals the Artifice as much as possible: endeavouring only to express the effect of Art, under the appearance of the greatest Ease and Negligence”.

⁴⁴⁶ SUZUKI, M. *Quem ri por último ri melhor. Humor, riso e sátira no ‘Século das Luzes’*, p.20.

frente aos objetos que analisa. Para que se realize em sua plenitude, a crítica exige daquele que a pratica uma tarefa dupla: ao mesmo tempo em que precisa mimetizar os objetos de sua análise e reconstituir o processo pelo qual eles se formam e se mantêm, o crítico também necessita imprimir ao seu exame algo que lhe seja peculiar: um estilo próprio. Por mais que a maneira escolhida por um autor para mimetizar e analisar as obras de outros esteja escondida e não se deixe explicitar tão facilmente (como era o caso de Aristóteles, segundo Shaftesbury), ela tem de estar presente em seu texto. O exame depende do “*olho do crítico*”⁴⁴⁷, uma *visão* que organiza e dispõe as relações entre as partes e subdivisões dos temas estudados. Para entender as razões internas ao seu objeto, a análise pressupõe um ponto ou lugar a partir do qual o examina.

Essa mesma questão da tarefa dupla da crítica também aparece em *Desenho de uma história socrática*. Nesse manuscrito, Shaftesbury diz que para comentar os textos de Platão que ele planejava traduzir, seria preciso imitar o estilo sublime desse autor. O mesmo deveria ser feito em relação à análise dos outros autores que o filósofo inglês desejava verter para o seu idioma: a intenção era a de respeitar a maneira peculiar a cada um deles. No entanto, para além das particularidades dos escritores traduzidos e comentados, o livro como um todo teria de ter o seu próprio estilo: “Imitar por toda a parte a simplicidade de Xenofonte”⁴⁴⁸, diz-nos Shaftesbury. Laurent Jaffro explica-nos que a escolha que o *Desenho de uma história socrática* faz pela maneira simples não é casual. Além da grande vantagem de propiciar ao seu público a possibilidade do que Jaffro chama de “uma dupla

⁴⁴⁷ Sol., p.124. “**Critick’s Eye**”

⁴⁴⁸ *Socratick, Cautions*, 2, p. 52. “To imitate every where Xenophon’s simplicity”.

leitura”⁴⁴⁹ (a *fácil*, que ignora todo o trabalho que o autor teve para compor sua obra, e a *aprofundada*, “que apreende a ordem conceitual secreta”⁴⁵⁰), o estilo de Xenofonte é também altamente benéfico para o escritor. Apenas alguém de humor equilibrado pode entender e analisar o dos outros. Do mesmo modo, somente um estilo literário intermediário (como é o simples) tem condições de guardar a distância exata em relação ao sublime e ao cômico: suficientemente afastado para observá-los e examiná-los, próximo o bastante para compreender a natureza e as particularidades de cada um deles. Por essa razão, o estilo simples pode ser considerado como o mais adequado ao exame crítico: a simplicidade está dada na boa medida entre a maneira do autor examinado e aquela da do examinador.

Quando se trata de analisar um autor que já é simples (como é o caso de Xenofonte ou Aristóteles), o recurso ao mesmo estilo é ainda mais crucial: só um crítico pode entender o quanto um outro exerceu a arte de criticar. O autor do *Solilóquio* não poderia ter reconstituído todo o processo de formação das letras clássicas (identificando o seu surgimento na Grécia e o seu declínio em Roma), se não compartilhasse a postura crítica com aqueles que cita para endossar os seus argumentos. Ao seguir as análises de escritores como Aristóteles, Horácio e Marco Aurélio, Shaftesbury nos mostra que, a exemplo do que ocorre na compreensão de textos literários ou filosóficos, o entendimento dos acontecimentos históricos também exige a arte da crítica. Ao bom historiador não basta relatar o que é circunstancial e momentâneo. É preciso que ele busque entender os vínculos

⁴⁴⁹ JAFFRO, L. *Le Socrate de Shaftesbury: comment raconter aux Modernes l’histoire de Socrate?*, p.73. O original diz: « une double lecture ».

⁴⁵⁰ JAFFRO, L. *Le Socrate de Shaftesbury: comment raconter aux Modernes l’histoire de Socrate?*, p.73. O original diz: « qui saisit l’ordre conceptuel secret ».

e conexões entre o presente e o passado, e, assim, possa projetar (ou “prever”, como fez Aristóteles) o futuro:

“Aquele que não tem ajuda da erudição para observar os mais extensos períodos ou revoluções do gênero humano, as alterações que ocorrem nas maneiras e o fluxo e refluxo da polidez, do engenho e da arte, são propensos a sempre fazer da época presente o seu padrão e nada imaginam como [sendo] bárbaro e selvagem, a não ser o que é contrário às maneiras do seu próprio tempo.”⁴⁵¹

Esse trecho apresenta aquele que para Shaftesbury é o grande problema da Modernidade: quando limitam os seus olhares à situação presente e mais imediata, os homens perdem de vista a possibilidade de compreender a sua época. Analisar o passado, considerar os costumes e as maneiras de outros povos são condições sem as quais não podemos obter um entendimento profundo acerca do nosso próprio tempo. No que diz respeito ao entendimento do período em que vivia, Shaftesbury pretende mostrar o quão inábeis eram os seus contemporâneos pelo exame de um tipo de literatura que estava em voga no início do século XVIII: os livros de viajantes. A característica básica desses textos era a descrição de lugares mágicos repletos de seres fantásticos e de povos exóticos. Toda essa atmosfera sublime e sobrenatural causava no leitor uma mescla de admiração e terror que culminava em censura: o fascínio provocado pelo relato de hábitos e costumes estranhos ao público era acompanhado da reprovação desse mundo tão diferente. No entanto, diz-nos o autor do *Solilóquio*, aqueles seus conterrâneos que se deleitavam com os

⁴⁵¹ *Sol.*, p.142. “They who have no Help from Learning to observe the wider Periods or Revolutions of Human Kind, the Alterations which happen in Manners, and the Flux and Reflux of Politeness, Wit, and Art; are apt at every turn to make the present Age their Standard, and imagine nothing barbarous or savage, but what is contrary to the Manners of their time”.

livros desses “*contadores de historinhas*”⁴⁵² (*tale-teller*) e, a partir deles, julgavam bárbaro o comportamento dos ditos “selvagens”, jamais lembravam que os britânicos eram um povo bastante rude e inculto “no tempo em que **César** fez a sua primeira invasão”⁴⁵³. “Um tal juízo”, ele acrescenta, “tem de ser necessariamente [emitido] por aqueles que são apenas *críticos pela moda*”⁴⁵⁴. Se os ingleses fossem capazes de ir além do que é circunstancial em sua cultura, eles entenderiam que os seus hábitos e maneiras não são necessariamente melhores do que os dos povos tidos como brutos. Ao contrário: de acordo com Shaftesbury, é a “inocência do comportamento”⁴⁵⁵ dos selvagens que está sendo corrompida “pelo nosso comércio (commerce = “convívio”) e pelo triste exemplo ensinado por todo tipo de traição e desumanidade”⁴⁵⁶.

Para o autor do *Solilóquio*, ainda mais surpreendente que constatar o apreço que os seus compatriotas tinham pelos relatos dos viajantes, é verificar que um dos mais ilustres pensadores do seu país se deixou levar pelos argumentos dessa literatura. Em seu célebre *Ensaio sobre o entendimento humano*, John Locke diz que pretende refutar uma opinião sustentada por alguns segundo a qual “existem no entendimento certos *princípios inatos*, algumas noções primárias, *koinai ’ennoiai*, como se estivessem cunhadas na mente do homem”⁴⁵⁷. Quando busca provar que nem mesmo a moral pode ser dita inata ao homem, Locke lança mão do seguinte argumento:

⁴⁵² *Sol.*, p.179.

⁴⁵³ *Sol.*, p.142. “at the time when **Caesar** made his first Descent”.

⁴⁵⁴ *Sol.*, p.142. “Such must of necessity be the Judgment of those who are only *Criticks by Fashion*”.

⁴⁵⁵ *Sol.*, p.180. “Innocence of Behaviour”.

⁴⁵⁶ *Sol.*, p.180. “by our Commerce, and, by sad Example, instructed in all kind of Treachery and Inhumanity”.

⁴⁵⁷ LOCKE, J. *Ensaio sobre o entendimento humano*, L. I, Cap. I, p. 95. O original diz: “(...) there are in the understanding certain *innate principles*; some primary notions, *koinai ’ennoiai*, characters, as it were stamped upon the mind of man”.

“Os caribenhos são conhecidos por castrar suas crianças, para que engordem e sejam devoradas. Garcilasso de la Veja fala de um povo no Peru conhecido por engravidar prisioneiras e alimentar-se de suas crianças, mantidas prisioneiras para esse fim, quando já não podem mais parir, também são mortas e devoradas. A virtude pela qual os tupinambás acreditavam merecer o paraíso era vingar-se de seus inimigos, alimentando-se deles: eles não têm nenhuma palavra para Deus, não reconhecem nenhum Deus, não têm religião nem louvor. Os santos canonizados pelos turcos levam vidas que a decência impede de relatar”⁴⁵⁸

Segundo Shaftesbury, o recurso ao testemunho dos viajantes não mostra apenas a total incapacidade que o seu antigo preceptor tinha para perceber um tipo de escritor que se pautava pelo exagero e pela adição de elementos cujo único propósito era causar assombro em seu leitor, Locke também deixa claro o seu desconhecimento em relação à natureza humana. É preciso admitir que por mais rudes e terríveis que sejam os costumes de um povo, eles ainda têm de ser considerados como tradições e dizem respeito a uma determinada organização sócio-cultural. A exemplo do que ocorria com a maior parte dos homens do seu tempo, Locke não admitia como “moral” qualquer comportamento que fugisse ao padrão com o qual estava habituado. Embora diga na Introdução de sua mais

⁴⁵⁸ LOCKE, J. *Ensaio sobre o entendimento humano*, L. I, Cap. II, p. 106. Como nos mostram a edição da coleção Great Books (que aqui citamos) e a versão brasileira (traduzida por Pedro Paulo Pimenta), nesse trecho Locke faz referência aos seguintes autores: Garcilasso de la Veja (*História dos Incas* - 1633), Martino Martini (*Sinicae historiae decas prima* - 1658) e J.D. Lery (*Histoire d'une Voyage fait au Brésil* - 1758). O original diz o seguinte: “The Caribbees were wont to geld their children, on purpose to fat and eat them. And Garcilasso de la Vega tells us of a people in Peru which were wont to fat and eat the children they got on their female captives, whom they were past breeding, the mothers themselves were killed too and eaten. The virtues whereby the Tououpinambos believed they merited paradise, were revenge, and eating abundance of their enemies. They have not so much as a name for God, and no religion, no worship. The saints who are canonized amongst the Turks, lead lives which one cannot with modesty relate”.

famosa obra que sua intenção ali era a de adotar um “método histórico”⁴⁵⁹ que descrevesse, dissecasse e analisasse as vias ou modos (*ways*) pelos quais “nosso entendimento adquire as noções que temos das coisas”⁴⁶⁰, ele não consegue cumprir o planejado. Para que se possa ser verdadeiramente metódico e alcançar os mesmos êxitos daquele que foi o grande mestre dessa maneira de tratar os objetos que se analisa (Aristóteles), é necessário ser um crítico de si mesmo: antes de começar a dissecar o tema do entendimento humano, Locke tinha de ter se exercitado em uma “*auto-dissecação*”⁴⁶¹.

Na Modernidade, os pensadores e formadores de opinião (poetas, artistas, filósofos) carecem de autocrítica: falta-lhes a prática do solilóquio. Como consequência do desconhecimento dos inúmeros benefícios que a “conversa consigo mesmo” poderia trazer ao seu trabalho, os autores modernos acabam por deturpar o papel e a importância daqueles que propõem uma análise mais detalhada de suas obras. De acordo com Shaftesbury, a grande preocupação dos escritores de seu tempo reside na promoção de sua própria pessoa e de seus interesses particulares. Ou seja: eles são o que o filósofo inglês chama de *egoístas*. Na tentativa de se autopromover, esses homens estão sempre dispostos a incitar todo tipo de disputa com os outros autores. Para eles, examinar a obra de alguém é o mesmo que estabelecer com ela algum tipo de controvérsia: a análise de um texto visa criar uma polêmica que atraia a atenção do público e angarie partidários para as idéias defendidas pelo analista. A figura do crítico passa a ser a do inimigo: ele é o vilão que

⁴⁵⁹ LOCKE, J. *Ensaio sobre o entendimento humano*, Introdução, parágrafo 2, p.93. Locke diz: “this historical, plain method”. De acordo com Pedro Paulo Pimenta, o propósito do autor é aplicar o mesmo método empregado pelos naturalistas, ou seja: observar, dissecar, descrever e analisar o objeto de estudo (Ver: PIMENTA, P.P. *A linguagem das formas – natureza e arte em Shaftesbury*, p.11).

⁴⁶⁰ LOCKE, J. *Ensaio sobre o entendimento humano*, Introdução, parágrafo 2, p.93. O original diz: “the ways whery our understandings come to attain those notions of things we have”.

⁴⁶¹ *Sol.*, p.87. “*Self-Dissection*”.

busca difamar e conquistar os leitores de um autor. O mundo das letras se transforma então em um campo de batalha e a nobre arte da crítica é reduzida ao que o *Solilóquio* chama de “método do *porrete*”⁴⁶²: a polidez, a maneira de compor ou estilo daquele que se critica não são mais os elementos primordiais, o que importa é estabelecer uma disputa e encontrar os meios mais eficazes para vencê-la. Entre os eruditos, cada grupo elege o seu próprio representante ou “campeão”⁴⁶³ e nele confia toda a sua esperança de derrotar os que são considerados como adversários. “Excelente esporte!”⁴⁶⁴, comenta o autor das *Miscelâneas* em um trecho em que os debates dos intelectuais são comparados às lutas entre gladiadores. A situação atinge um tal nível que mesmo antes de serem atacados, os autores já começam a se defender e a revidar os prováveis golpes que receberão:

“De fato, a julgar pelas circunstâncias de um *autor* moderno, pelo padrão dos seus *prefácios*, *dedicatórias* e *introduções*, alguém pensaria que no momento em que escrevia sua peça, alguma conjuração havia sido formada contra ele, alguns poderes diabólicos se uniam para fulminar sua obra e entrecruzavam o seu generoso engenho. Portanto, ele evoca sua indignação, enrijece sua fronte e com muitos e furiosos desafios e *fora Satanás!* (*Avant Satans!*) inicia os seus afazeres sem a menor consideração pelo que lhe pode ser devidamente objetado no modo da **crítica**, mas com um absoluto desprezo pela própria *maneira e arte*.”⁴⁶⁵

⁴⁶² *Sol.*, p.140. “Club-method”.

⁴⁶³ *Misc.*, p.134. “Champion”.

⁴⁶⁴ *Misc.*, p.134. “Excellent Sport!”.

⁴⁶⁵ *Sol.*, pp. 122-123. “To judg indeed of Circunstances of a modern *Author*, by the Pattern of his *Prefaces*, *Dedications*, and *Instructions*, one wou’d think that at the moment when a Piece of his was in hand, some Conjuratation was forming against him, some Diabolical Powers drawing together to blast his Work, and cross his generous Design. He therefore rouzes his Indignation, hardens his Forehead, and with many furious

Quando se recusa terminantemente a comentar os textos que a primeira edição de sua *Carta sobre o entusiasmo* havia suscitado, Shaftesbury mostra que não está disposto a aceitar essa concepção moderna que reduz a crítica a um mero meio de se sobressair às custas da detratção de um outro. Eis o conteúdo de uma anedota contada pelo próprio Shaftesbury nas *Miscelâneas*: ciente de que esse tipo de discussão entre homens letrados poderia lhe render uma boa soma de dinheiro, o seu editor tentou persuadi-lo de todas as maneiras a publicar uma resposta às críticas a ele endereçadas. “Senhor, uma dúzia de folhas seriam suficientes. Deveis despachar isso imediatamente. Não achais?”⁴⁶⁶, insiste o editor que diz já ter o papel e uma boa letra para a publicação de uma resposta. “Basta”, diz o autor da *Carta sobre o entusiasmo*, “mas ouça lá (Senhor A, a, a, a), meu valoroso engenheiro e administrador da guerra das letras! Antes de preparar a sua artilharia ou me envolver em atos de hostilidade, deixe-me ouvir, eu vos rogo, se meu adversário foi ou não notado. Esperais por sua *segunda* edição”⁴⁶⁷. Shaftesbury considera fundamental não responder aos ataques recebidos do modo como os seus críticos esperam que ele o faça: pronta e calorosamente. É com frieza e calma que ele pretende analisar a relevância dos textos que se posicionaram contra a sua obra. Por que, pergunta o filósofo inglês, se preocupar com um tipo de literatura que jamais atingirá uma segunda edição e cuja maior utilidade é servir de papel de embrulho para os “*confeiteiros*”⁴⁶⁸? A prática que Shaftesbury

Defiances and *Avant Satans!* enters on his Business: not with the least regard to what may justly be objected to him in a way of **Criticism**, but with an absolute contempt of the *Manner* and *Art* it-self”.

⁴⁶⁶ *Misc.*, p.136. “A dozen of Sheets, Sir, wou’d be sufficient. – You migdispatch it presently. Think you so?”.

⁴⁶⁷ *Misc.*, p.136. “Enough. But hark ye (Mr. A, a, a, a) my worthy Engineer, and Maneger of the War of Letters! E’er you prepare your Artillery, or engege me in Acts of Hostility, let me hear, I intreat you, Whether or no my Adversary be taken notice of. – Wait for his *Second Edition*”

⁴⁶⁸ *Misc.*, p.135. “*Pastry-Cooks*”.

defende e promove não tem nada a ver com “o brilho superficial”⁴⁶⁹ e com o espírito panfletário dos escritores modernos. No lugar de se deixar levar pelo egoísmo e tentar destruir os seus companheiros, o escritor moderno deveria se preocupar com a sua própria formação. A verdadeira crítica é o pilar do edifício das letras⁴⁷⁰: diferentemente do que pensam os contemporâneos de Shaftesbury, o propósito dessa atividade não é o de destruir, trata-se de erigir e proporcionar o aperfeiçoamento cultural de um povo ou de uma época.

Como vimos, para que um autor como Aristóteles desenvolva a sua arte, é preciso que ele saiba respeitar e até mesmo imitar a natureza de seu objeto de análise. Ao fazer da Modernidade o assunto (*subject*) de uma análise crítica, Shaftesbury constata que esse tipo de exame havia se transformado em algo completamente estranho à sua época. Para o filósofo inglês, as análises propostas pelos seus contemporâneos perderam por completo a elegância e a polidez que marcavam os textos do autor da *Poética*: o emprego que os modernos fizeram do gênero metódico o tornou pomposo e enfadonho. De acordo com o *Solilóquio*, as separações e as subdivisões que ele encontra nos tratados e nos livros dos pensadores de seu tempo, “têm pouca força para ganhar a nossa atenção”⁴⁷¹ e podem mesmo causar sono em seus leitores. A conclusão a qual chega Shaftesbury confirma o

⁴⁶⁹ *Sol.*, p.124. “outward Gloss”.

⁴⁷⁰ *Sol.*, pp.124-125. “A partir dessas considerações, eu tomo a responsabilidade de condenar por completo o costume predominante e em voga de atacar os críticos como inimigos comuns, pestes e incendiários do bem comum do engenho e das letras. Ao contrário, eu afirmo que eles são os *sustentáculos* e os *pilares* desse prédio (das letras e do engenho) e que sem o encorajamento e propagação de tal raça, nós permaneceremos *arquitetos góticos* para sempre”. No original: “From these Considerations, i take upon me absolutely to condemn the fashionable and prevailing Custom of inveighing against **Criticks**, as the common Enemys, the Pests, and Incendiarys of the Commonwealth of Wit and Letters. I assert, on the contrary, that they are the *Props* and *Pillars* of this Building; and that without the Encouragement and Propagation of such a Race, we shou’d remain as **Gothick Architects** as ever”.

⁴⁷¹ *Sol.*, p.136. “has so little Force towards the winning our Attention”.

argumento desenvolvido ao longo do *Solilóquio*: o modo de proceder dos escritores modernos não apenas revela uma inadequação em relação ao que reinava na Antigüidade, ele também mostra algo peculiar à Modernidade - trata-se de uma época (*age*) cuja identidade ainda não foi definida. Assim como ocorre no início do processo de formação de um caráter individual, é preciso dar um crédito à Modernidade, acreditar na sua existência (*take upon trust*) e, a partir daí, perguntar-se por suas características. Toda a reconstituição histórica apresentada no *Solilóquio* pressupõe essa aposta na Modernidade. O caminho de formação de um caráter moderno é traçado pelo questionando acerca de suas origens, na investigação sobre os possíveis vínculos e diferenças entre os tempos modernos e os antigos. Para encontrar a sua identidade, a Modernidade precisa auto-analisar-se e é por essa razão que Shaftesbury preocupa-se em encontrar para a crítica uma maneira de expressão que possa dar conta do desprezo que os seus contemporâneos nutrem por todo tipo de investigação séria e conseqüente:

“A única maneira deixada na qual a crítica pode ter sua justa força entre nós, é a *antiga cômica*, gênero do qual faziam parte as primeiras miscelâneas *romanas* ou peças *satíricas*: um tipo de escritura própria a eles, depois refinada pelos melhores e mais polidos poetas daquela nação, que, no entanto, reconheciam que a maneira tinha sido tomada da comédia *grega* acima mencionada”⁴⁷²

É o próprio egoísmo e um certo ar de pompa presentes na Modernidade (que o *Solilóquio* não tarda em definir como uma “*coqueteria*”⁴⁷³, dada a afetação que caracteriza

⁴⁷² *Sol.*, p.136. “The only Manner left, in which Criticism can have its just Force amongst Us, is the *antient Comick*; of which kind were the first *Roman* Miscellanys, or *Satirick* Pieces: a sort of original Writings of their own, refin’d afterwards by the best Genius, and poliest Poet of that Nation; who, notwithstanding, owns the Manner to have been taken from the *Greek* Comedy above-mention’d”.

⁴⁷³ *Sol.*, p.107. “*Coquetry*”.

os costumes modernos) que exigem uma crítica que seja feita em um tom satírico. Vejamos então como o próprio Shaftesbury busca empregar a maneira miscelânea de escrever e em que sentido uma tal opção pode ser vista como uma tentativa de recuperar aquela prática que o autor das *Características* considera tão benéfica ao aperfeiçoamento da análise crítica: a imitação.

III

Reler e escrever

É em uma história como essa, meu amigo, que vós vos ocupastes com êxito. Tendes estudado para saber não tanto o que gregos, romanos ou bárbaros fizeram, quanto o que eles pensaram e ensinaram.

James Harris⁴⁷⁴

Quando o jovem Michael Ainsworth escreve a Shaftesbury para lhe dizer que tinha a intenção de estudar a língua e a cultura gregas, o filósofo inglês não esconde a sua satisfação:

⁴⁷⁴ HARRIS, J. *Treatise concerning happiness*. In: *The works of James Harris*, Vol.I, p.63. No original: “It is in the History of these, my Friend, you have so successfully employed yourself. You have been studious to know, not so much what *Greeks, Romans*, or *Barbarians* have *done*; as what they have *reasoned*, and what they have *taught*.”

“Eu vos felicito e peço aos céus que coroe vossa nobre e generosa audácia. Tende tanto de modéstia e simplicidade em todas as vossas outras empreitadas quanto mostrastes de dignidade e coragem nesta.”⁴⁷⁵

Shaftesbury passa então a dar alguns conselhos ao seu *protégé*: ele diz que a melhor postura para o iniciante nos estudos dos clássicos é a de começar com aqueles textos gregos que são os menores e mais simples, pois, acrescenta ele, “é preciso ir por graus, uma marcha muito precipitada vos exporia a vários passos equivocados (...). Lede e relede essas excelentes peças de filosofia.(...) limitai-vos às passagens fáceis: marcai-as, lede-as freqüentemente, não será inútil copiá-las.”⁴⁷⁶

Ler, reler, copiar – esse método sugerido ao jovem Ainsworth não é distinto daquele praticado pelo próprio Shaftesbury. Uma análise superficial dos manuscritos do filósofo inglês já seria suficiente para provar que ele realmente lia, relia, copiava, examinava e traduzia os autores que estudava. O *Desenho de uma história socrática*, por exemplo, apresenta-nos um minucioso comentário dos *Memoráveis* de Xenofonte. Shaftesbury cita trechos, analisa os termos gregos empregados por esse discípulo de Sócrates, indica possíveis soluções para traduzi-los para o inglês, compara algumas passagens de sua obra com outras da de Platão etc. O mesmo rigor está presente nos *Exercícios*, quando nomes de filósofos como Epiteto e Marco Aurélio são mencionados. Mas Shaftesbury não se limita a

⁴⁷⁵ Carta a Ainsworth, 28 de janeiro de 1709. Citamos aqui a partir da tradução francesa: “Je vous en félicite, et je prie le ciel qu’il couronne votre noble et généreuse audace. Ayez autant de modestie et de simplicité dans toutes vos autres démarches que vous avez montré de fierté et de courage dans celle-ci.” (*Lettres à un jeune homme à l’université*, p.819).

⁴⁷⁶ Carta a Ainsworth, 28 de janeiro de 1709. Na tradução francesa: “il faut aller par degrés : une marche trop précipitée vous exposerait à bien des faux pas (...). Lisez et relisez ces excellents morceaux de Philosophie. (...) bornez-vous aux passages aisés : marquez-les, lisez-les souvent, il ne sera pas inutile de les copier” (*Lettres à un jeune homme à l’université*, pp.819-820).

citar e a comentar os autores que estudava: o filósofo inglês também lê, relê e copia os seus próprios escritos. Pelos seus papéis, podemos constatar que ele constantemente se autocorrigia, examinava as suas idéias e buscava a melhor maneira de desenvolvê-las. Manuscritos como os *Exercícios* e o *Desenho de uma história socrática* estão repletos de indicações e notas onde se lê os termos *infra* ou *supra* (sempre seguidos por um número de página): esse era o modo utilizado por Shaftesbury para referir-se a um outro trecho (precedente ou posterior) de um mesmo texto. Uma tal prática mostra-nos que a atividade do escritor para Shaftesbury já pressupõe a leitura e o aprimoramento do que primeiro foi registrado: escrever é reler. Esse recuo permite o avanço do texto. É a partir dele que as diversas idéias ali presentes podem ser conectadas. Apenas a releitura garante a continuidade dos argumentos - ela é o grande recurso que os escritores têm para estruturar os seus pensamentos:

“Mantenha esses pensamentos noite e dia à mão, *escrevas-nos, leias-nos*.”⁴⁷⁷

O trecho acima é uma passagem de Epiteto citada no início dos *Exercícios*. Nele, podemos reconhecer uma idéia bastante importante para a filosofia de Shaftesbury: o pensamento tem de ser moldado ou “manipulado”. Como vimos em nosso capítulo anterior, o melhor método para entender as nossas idéias, é dar-lhes “voz e entonação”⁴⁷⁸. A mente em seu estado bruto é “uma linguagem obscura e implícita”⁴⁷⁹. Nesse sentido, a atividade mental não é senão um esforço para tornar essa língua primitiva cada vez mais clara. Para Shaftesbury, explica-nos Jaffro, o “interior [do espírito] é uma dobra que é preciso

⁴⁷⁷ EPITETO, *Entretiens* III, 24, 103, *apud* tradução francesa dos *Exercícios*. Shaftesbury cita Epiteto no original grego. Citamos aqui a partir da tradução francesa que Laurent Jaffro fez para esse trecho: “Garde ces pensées nuit et jour sous la main; écris-les lis-les” (*Exercices*, p.48).

⁴⁷⁸ *Sol.*,p.104. “Voice and Accent”.

⁴⁷⁹ *Sol.*,p.104. “an obscure implicit Language”.

desdobrar, a expressão é uma explicação”⁴⁸⁰. Toda manifestação da mente pode ser entendida como um momento do processo que é a sua autocompreensão. O que nesse percurso ainda permanece confuso e indeterminado não é uma completa ausência de significado ou sentido, e sim a própria capacidade que a mente tem de se auto-entender. Trata-se de um elemento originário que sempre está presente em nós: ele é a fonte de tudo aquilo que podemos pensar, dizer ou escrever. Essa faculdade de autocompreensão da mente faz-se mais evidente nos momentos em que o *espírito* (palavra que também traduz o inglês *mind*) necessita “se desdobrar” ou refletir. A reflexão e o modo (*way* = “caminho”) de aprimoramento mental pressupõem esse retorno às origens: não há como formar uma nova maneira de nos expressarmos sem uma volta à faculdade que possibilitou todas as nossas expressões anteriores.

A mente jamais eliminará por completo o que nela é obscuro e primitivo, pois isso significaria destruir a sua própria capacidade de entendimento e autocomposição: o que não pode ser inteiramente compreendido é a simples faculdade de compreender, que sempre está além do objeto de compreensão. No entanto, isso não quer dizer que devemos abandonar toda a tentativa de tornar os nossos pensamentos mais claros para outros e para nós mesmos. Muito pelo contrário: só existe aprimoramento porque ainda há algo de indeterminado a ser esclarecido – a atividade mental estaria fadada ao fracasso se em seu percurso não houvesse essa escuridão que sempre retorna e que, por assim dizer, lhe serve de impulso e combustível. A grande vantagem da escrita para o aperfeiçoamento mental é que ela torna mais fácil esse recuo que o espírito necessita fazer para se desenvolver, ou seja: ao contrário do discurso oral, que se perde minutos depois de ser proferido, a letra é

⁴⁸⁰ JAFFRO, L. Introdução à tradução francesa dos *Exercícios* (*Exercices*, p.28): “(...) l’intérieur est un répli qu’il faut déplier, l’expression est une explication”.

um registro e, por isso, é o meio mais eficaz de retratar o processo de formação de uma mente. Escrever nossas idéias, concepções e opiniões é a melhor maneira de praticarmos o solilóquio, pois assim poderemos reler essas anotações e, a partir daí, reformulá-las. De acordo com Jaffro⁴⁸¹, esta era a função dos *Exercícios*: tratava-se de uma primeira manifestação de idéias a respeito de alguns temas determinados, tais como *deidade, afecção natural, vida, belo* etc. Muitas das formulações presentes nesses que eram cadernos de estudos para o uso privado do autor (nos quais o filósofo inglês literalmente exercitava suas opiniões e os modos de expressá-las) são recuperadas pela sua obra impressa: uma comparação entre as *Características* e os temas presentes nos *Exercícios*, revela-nos o quanto esses últimos foram importantes para a elaboração da primeira⁴⁸². As várias correções e versões que fazia de seus textos são um outro exemplo que confirma a atenção que Shaftesbury dava à releitura daquilo que escrevia. Com exceção das *Miscelâneas*, todos os outros tratados que compõem as *Características* já haviam sido publicados separadamente. Isso, no entanto, jamais impediu o seu autor de revisá-los a cada reimpressão. O *Solilóquio ou conselho a um autor*, por exemplo, passou por três versões: a de 1710, a de 1711 e a de 1714 (as duas últimas correspondem às primeiras edições das *Características*, obra na qual o *Solilóquio* foi anexado como o *Terceiro Tratado*). Como nos diz Robert Voitle, “quase todas as páginas dessa terceira e última edição do *Solilóquio* envolve alguma mudança”⁴⁸³. O mesmo pode ser dito das *Características* como um todo:

⁴⁸¹ JAFFRO, L. Introdução à tradução francesa dos *Exercícios* (*Exercices, Présentation*, pp. 7-34).

⁴⁸² A esse respeito, ver: JAFFRO, L. Introdução à tradução francesa dos *Exercícios* (*Exercices, Présentation*, pp. 7-34).

⁴⁸³ VOITLE, R. *The Third Earl of Shaftesbury – 1671 – 1713*, p.333. O original diz: “Almost every page of the third and final edition of *Soliloquy* involves some change”.

Shaftesbury era um “perfeccionista”⁴⁸⁴, ele enviava ao seu editor várias instruções que iam além de correções de estilo, de ortografia e gramática, mas que também se detinham sobre a disposição do texto e as letras a serem usadas. “Isso explica”, afirma Voitle, “porque as *Características* é um livro tão belo em uma época em que os livros ingleses estavam entre os mais feios produzidos”⁴⁸⁵. Shaftesbury supervisionava todos os detalhes relacionados à publicação de seus textos. Um tal cuidado mostra-nos um autor que soube entender a importância de cada momento ou manifestação particular de sua filosofia. Manter o pensamento à mão, como dizia-nos o trecho de Epiteto citado pelos *Exercícios*, significa estar pronto para reformar ou reformular as idéias. A *mão* simboliza aqui o fazer ou atividade do autor que busca aprimorar sua obra. As inúmeras correções e mudanças dos textos de Shaftesbury indicam menos uma superioridade das últimas versões em relação às primeiras do que um escritor que continua a “manipular” (a moldar ou a formar) os seus pensamentos. Todo esse trabalho “manual” evidencia a presença de um plano - ali um *design* está sendo aprimorado:

“Por que escrever? Por que esse florear, embelezar, desenhar, rabiscar, de novo e de novo, sempre a mesma coisa? Para que isso? – Por que, senão pela arte? Não para mostrá-la, mas para a prática, o exercício, o **progresso**... Escrever e queimar em seguida. Desenhar e apagar. O giz, uma parede, uma tábua, tudo o que cair nas mãos. (...) Aplica-te então, exercite-te. Escreva. Componha. Faça os teus cálculos. Rabisque o esboço, os

⁴⁸⁴ VOITLE, R. *The Third Earl of Shaftesbury – 1671 – 1713*, p.390. O trecho todo diz o seguinte: “O conde é um perfeccionista e vê muitas ocorrências onde mudanças são necessárias, abundantemente em estilo e gramática”. O original diz: “The Earl is a perfectionist and he sees so many instances where changes are needed, largely in style and grammar”.

⁴⁸⁵ VOITLE, R. *The Third Earl of Shaftesbury – 1671 – 1713*, p.339. O original diz: “This explains why *Characteristicks* is such a beautiful book at a time when English books were about the ugliest produced anywhere”.

delineamentos, as proporções. Examine. Pratique. Experimente. Tenhas em mente uma regra, uma demonstração, um desenho, um plano ou um outro, e deixes de lado outros tipos de planos.”⁴⁸⁶

É preciso escolher um plano (um *design*) e então segui-lo, desenvolvê-lo. Como vimos, para o escritor o constante estudo de suas fases e obras anteriores é um exercício sem o qual ele não poderá progredir na arte das letras. Uma tal concepção da atividade literária e do papel que nela desempenha a releitura, não é um assunto que apenas podemos encontrar na correspondência, nos manuscritos ou nas indicações e notas que Shaftesbury fazia para as novas versões de suas publicações. As *Miscelâneas* são a maior prova de que esse não é um tema marginal, limitado ao que poderíamos chamar de bastidores da obra de um autor: o processo de elaboração e de revisão de seus textos. A releitura ganha um lugar de destaque e passa a ser um dos protagonistas do pensamento de Shaftesbury. Nesse sexto e último tratado das *Características* (as *Miscelâneas*), o filósofo inglês assume explicitamente o papel de crítico de si mesmo e começa a examinar minuciosamente o conjunto de sua obra. Tomando a distância certa para iniciar uma auto-análise de suas qualidades literárias, Shaftesbury nomeia o escritor das *Características* “nosso autor” e começa a trabalhar como se os textos que critica não tivessem sido escritos por ele mesmo. Cada uma das partes das *Miscelâneas* é dedicada a um dos cinco tratados que a precedem. Aqui o filósofo inglês cita os seus próprios textos, tece comentários e especula a respeito do

⁴⁸⁶ Ex., p.191. O original diz: “”Why writing? Why this flourishing, drawing, figuring, over and over the same still? What for? – What but for the art? Not for show: but for exercise, practice, improvement: ... Writing: and then burning. Drawing and rubbing out. Chalk, a wall, board, anything that comes to hand. (...) Apply therefore. Write. Compose. Cast the summs. Chalk out the design, lineaments, proportions. Scan. Practice. Prove. Be always on some rule, some demonstration, some draught. Some scheme or another: and let other schemes alone.” O mesmo trecho é citado por Jaffro (Ver: JAFFRO, L. *Shaftesbury et les deux écritures de la philosophie*).

significado de algumas passagens, sempre com a intenção de torná-las mais claras ao leitor. É apenas a partir da leitura desse sexto tratado que podemos chegar ao entendimento de uma figura fundamental: o autor das *Características*. Como um bom ator cuja destreza lhe permite representar os mais diversos personagens sem deixar de imprimir em cada um deles o seu estilo próprio, Shaftesbury foi capaz de escrever seis textos de caráter distinto e que, no entanto, formam uma unidade e um sistema:

“Embora [o autor das *Características*] aparente atacar outras hipóteses e esquemas, ele ainda tem algo seu em reserva e sustenta um certo *plano* ou *sistema* que lhe é peculiar ou, ao menos, tem poucos companheiros ou seguidores atualmente”⁴⁸⁷

Mas qual seria esse plano? Como entender a peculiaridade do “sistema” de Shaftesbury? O próprio filósofo inglês sugere-nos a maneira pela qual devemos responder a essa questão: precisamos considerar sua obra como um todo e buscar a compreensão dos vínculos e relações que existem entre as diferentes partes que a compõem. De acordo com as *Miscelâneas*, nos dois primeiros tratados das *Características* (respectivamente, a *Carta sobre o entusiasmo* e *Sensus communis: um ensaio sobre a liberdade do engenho e humor*), Shaftesbury tomaria uma posição que lembra a de um cético. Como vimos em nossos capítulos anteriores, a *Carta sobre o entusiasmo* afirma que o humor é o melhor remédio contra o que ela mesma considera como um dos piores males aos quais o mundo está sujeito: o fanatismo religioso. Segundo Robert Voitle, *Sensus communis* retoma e confirma a opinião expressa na *Carta*⁴⁸⁸. Para Shaftesbury, escrever essa obra teria sido uma maneira

⁴⁸⁷ *Misc.*, p.192. “Tho he affects perhaps to strike at other Hypotheses and Schemes; he has something of his own still in reserve, and holds a certain *Plan* or *System* peculiar to himself, or such, at least, in which he has at present but few Companions or Followers”.

⁴⁸⁸ “*Sensus communis: um ensaio sobre a liberdade do engenho e do humor* (1709) defende a *Carta sobre o entusiasmo* (...). Mesmo o subtítulo de *Sensus communis* parece ser uma resposta às críticas à *Carta sobre o*

de aprimorar um tema já trabalhado e de responder a algumas das críticas que as idéias contidas no texto sobre o entusiasmo haviam suscitado. As *Miscelâneas* afirmam que o filósofo inglês tinha consciência de que o elogio do uso do humor feito pelos dois primeiros tratados das *Características* poderia ser interpretado pelo leitor como uma falta de seriedade e rigor, isto é: como uma típica postura de um homem que não quer outra coisa senão abalar as convicções alheias. Sem defender explicitamente nenhuma idéia ou opinião própria, esses textos visariam somente destruir aquelas que já estão estabelecidas. É nesse sentido que os autores da *Carta sobre o entusiasmo* e do *Sensus communis* assumem um certo “ar de **ceticismo**”⁴⁸⁹: nessas duas *peças* (*pieces*, como diz Shaftesbury) eles trabalhariam mais com o “método de *destruir alicerces*”⁴⁹⁰ do que com a sua “verdadeira capacidade de *arquiteto*”⁴⁹¹.

O terceiro tratado ainda mantém muito desse “aspecto *cético*”⁴⁹² que não revela com clareza quais são as suas intenções. “De fato”, acrescenta Shaftesbury, “o que ele (o *Solilóquio*) mostra da *forma* e *método* está tão acompanhado de um aleatório ar de *miscelânea*, que passa mais por zombaria do que por sinceridade”⁴⁹³. No entanto, a descrição e as análises que essa obra faz do nascimento e dos progressos das artes e

entusiasmo.” (VOITTE, R. *the Third Earl of Shaftesbury – 1671 – 1713*, p.330). O original diz: “*Sensus Communis: An essay on the Freedom of wit and Humour* (1709) defends Shaftesbury’s *Letter Concerning Enthusiasm* (...). Even the subtitle of *Sensus Communis* seems to be a response to the criticks of the *Letter Concerning Enthusiasm*”.

⁴⁸⁹ *Misc.*, p.192. “Airs of **Scepticism**”.

⁴⁹⁰ *Misc.*, p.193. “*sapping* Method”.

⁴⁹¹ *Misc.*, p.193. “real *Architect*-Capacity”.

⁴⁹² *Misc.*, p.193. “*sceptical* Mien”.

⁴⁹³ *Misc.*, p.193. “What he discovers of Form and Method, is indeed so accompany’d with random Miscellaneous Air, that it may pass for Raillery, rather than random good Earnest”.

ciências, já são “a entrada ou a introdução”⁴⁹⁴ para a filosofia do autor das *Características*. A crítica aos escritores modernos e o argumento segundo o qual o autoconhecimento é a melhor maneira de aperfeiçoar as maneiras e os hábitos de um povo de uma época, preparam a chegada do texto que se segue: a *Investigação sobre a virtude*. Nela, como vimos no primeiro capítulo desse trabalho, Shaftesbury adota um discurso mais formal. Temas como a relação do gênero humano com o universo, a afecção natural, a simpatia, a diferença entre os homens e os animais e o egoísmo são tratados de um tal modo que o leitor acredita estar diante do discurso de um “dogmático”⁴⁹⁵. De todos os tratados que formam as *Características*, esse é o que mais se assemelha à maneira como filósofos da época escreviam. Bastante metódica e escolar, a *Investigação sobre a virtude* enumera os temas com os quais trabalha, apresenta definições precisas e pretende dar ao seu público a aparência de um rigor que em muito difere da irregularidade e do ar zombeteiro dos três textos anteriores a ela. O que é exposto com seriedade nesse quarto tratado, ganha feições poéticas no quinto: *Os moralistas*

Segundo Jean-Paul Lathomas, ao dar o nome de *Os moralistas, uma rapsódia filosófica* (1709) a um texto que em sua versão original se chamava *O entusiasta sociável* (1705), Shaftesbury visa deixar claro que essa sua obra não está centrada em apenas um dos personagens que a compõem. Com a alteração do título, o autor “quis assinalar uma distribuição de papéis – que corresponde ao que está em jogo na discussão – entre diferentes participantes que são considerados como representantes das diferentes teses de

⁴⁹⁴ *Misc.*, p.194. “Inlet or Introduction”.

⁴⁹⁵ *Misc.*, p.193. “Dogmatist”.

filosofia moral que se afrontavam na época”⁴⁹⁶. O plural *Os moralistas* é então mais condizente com a estrutura da obra (que se parece com um diálogo platônico) do que o singular *O entusiasta sociável*. Por certo, como tentamos mostrar em nosso primeiro capítulo, Teócles é a figura principal, mas sua existência no livro depende do embate das outras duas: Palemon e Filócles. Há então a idéia de uma proporção ou equilíbrio entre os personagens e as convicções que eles defendem: no texto, Teócles é a boa medida entre o dogmatismo melancólico de Palemon e o ceticismo zombeteiro de Filócles.

Dissemos acima que *Os moralistas* é uma obra cujo gênero “se parece” com aquele que Platão tornou célebre e, de fato, essa é uma das questões que mais intrigam os comentadores dessa obra. Mas, se o quinto tratado fosse realmente um diálogo, por que ele teria como subtítulo *uma rapsódia filosófica*? Como se sabe, o termo *rapsódia* designa uma multiplicidade ou uma reunião de vários gêneros. As *Miscelâneas* afirmam que essa palavra deve ser reservada àqueles textos que não têm “começo, meio ou fim”⁴⁹⁷, e que, por isso, não poderiam ser considerados como uma verdadeira “obra”⁴⁹⁸. Ao chamar *Os Moralistas* de *uma rapsódia filosófica*, o autor pretende unicamente criar uma certa atmosfera de “negligência e irregularidade”⁴⁹⁹, cujo verdadeiro fim é esconder “sua estrita imitação do diálogo antigo e poético”⁵⁰⁰.

Ora, mas por que ocultar o fato de esse texto ser do mesmo gênero daqueles escritos por Platão, perguntaria com justiça o leitor do filósofo inglês? A leitura de *Os Moralistas*

⁴⁹⁶ LARTHOMAS, J-P., *De Shaftesbury a Kant*, p. 85. O original diz: “(...) il a voulu signifier une distribution des rôles – correspondant aux enjeux de la discussion – entre différents partenaires qui sont censés représenter les grandes thèses de philosophie morale qui s’affrontaient à l’époque”.

⁴⁹⁷ *Misc.*, p.253, nota 211. “Beginning, Middle or End”.

⁴⁹⁸ *Misc.*, p.253, nota 211. “Work”.

⁴⁹⁹ *Misc.*, p.265, nota 225. “Negligence and Irregularity”.

⁵⁰⁰ *Misc.*, p.265, nota 225. “his strict Imitation of the antient *poetick Dialogue*”.

leva-nos a crer que essa obra não pode se dizer abertamente um diálogo, pois é ela mesma quem põe o problema de se escrever em um tal gênero: “Por que nós modernos tão prolíferos em *tratados* e *ensaaios*, somos tão econômicos no modo de **diálogo**, que outrora foi considerado como o melhor e o modo mais polido de conduzir os assuntos mais sérios?”⁵⁰¹, questiona Filócles. A resposta para essa pergunta já havia sido dada no terceiro tratado das *Características*, a saber: compor obras como a dos autores antigos, demanda uma prática que está em completo desuso no início do século XVIII - o solilóquio. *Os Moralistas* é então um texto que atua no limite do diálogo e que, em um certo sentido, o ultrapassa ao mostrar-se consciente da incompatibilidade entre essa maneira antiga de escrever e os tempos modernos. Uma obra que questiona a possibilidade do gênero literário ao qual em princípio pertenceria ainda pode fazer parte dele? – eis o problema que *Os Moralistas* suscita. Vale lembrar, como o faz Laurent Jaffro⁵⁰², que o quinto tratado das *Características* é escrito por um dos seus personagens (Filócles) e endereçado a um segundo (Palemon) e, assim, também guarda uma semelhança com um outro gênero: o epistolar. Desse ponto de vista, chamá-lo de *rapsódia* não é uma atitude tão despropositada, visto que há uma indefinição: afinal, trata-se de uma carta ou um diálogo? No entanto, se, como nos dizia Shaftesbury, os textos ditos rapsódicos são aqueles totalmente irregulares (sem início, meio e fim), o termo continuará sendo inadequado aos *Os Moralistas*. O quinto tratado das *Características* apresenta personagens e enredo bem construídos, que são preservados por toda a obra e a unificam. Essa é a marca do *design* do autor, de alguém que produz uma “obra” e não uma mera mistura amorfa. Mais do que isso: é preciso levar em

⁵⁰¹ *Mor.*, p. 6. “Why we Moderns, who abound s o much in *Treatises* and *Essays*, are so sparing in the way of **Dialogue**; which heretofore was found the poliest and best way of managing even the graver Subjects”.

⁵⁰² A esse respeito ver: JAFFRO. L. *Ethique de la communication et art d’écrire – Shaftesbury et les Lumières anglaises*, pp.237-245.

conta que o *Solilóquio* nos diz que o diálogo é um gênero cuja característica é a de ser um “discurso personificado”⁵⁰³. Trata-se, portanto, de uma definição bastante ampla segundo a qual o único traço distintivo dessa maneira de escrever está em construir uma cena onde um número determinado de personagens são apresentados. Vimos em nosso capítulo anterior que, para Shaftesbury, tanto Homero como Xenofonte e Platão podem ser considerados autores de diálogos, justamente por saberem trabalhar com personagens muito bem caracterizados. Se assim é, por que então manter o termo *rapsódia* como subtítulo? As presenças de Palemon, Filócles e Teócles já não seriam suficientes para assegurar ao quinto tratado das *Características* o nome de diálogo?

A grande questão posta pelo título de *Os Moralistas* é a seguinte: como entender que uma certa indefinição do gênero literário tenha sido necessária para assegurar a totalidade do texto? Uma possível resposta passa pela compreensão do momento histórico no qual *Os Moralistas* foi escrito: o único modo de fazer um diálogo moderno é problematizar a respeito dessa possibilidade. O *Solilóquio* mostra-nos que a grande habilidade dos escritores antigos estava em produzir obras que refletiam os costumes e maneiras de seu tempo. Para Shaftesbury, saber imitá-las é realizar o mesmo em relação à Modernidade. Dizer que *Os Moralistas* são uma imitação dos diálogos da Antigüidade não significa afirmar que essa obra os reproduz com fidelidade, mas que foi capaz de trabalhar com um elemento primordial desse gênero: a caracterização de personagens que espelham a sua época. O ar de negligência presente no subtítulo desse quinto tratado das *Características* pode então ser considerado como um reflexo de seu tempo: releva a dificuldade que a Modernidade tem de se autoconhecer e aponta para a necessidade de

⁵⁰³ Sol., p.104. “personated Discourses”.

formar um caráter para essa época. Mas, como nos mostra Pedro Pimenta, o entendimento da presença dessa indefinição em relação ao gênero literário de *Os Moralistas* tem de ir além da explicação que a vincula a um determinado período histórico – temos aqui algo de verdadeiramente importante para a concepção de filosofia em Shaftesbury:

“O próprio título do ‘tratado’ seguinte, *Os moralistas, uma rapsódia filosófica*, indica o revés que a certeza dogmática está por sofrer. Indicação confirmada pela leitura de um texto que se inicia despretensioso e se encerra numa aporia, após discutir *todos* os conceitos sistematizados pela *Investigação*”⁵⁰⁴

Quando submetida à composição de um plano maior, a dita “negligência” de um escritor colabora com o desenvolvimento de suas idéias. Eis o caso de *Os Moralistas*: o modo livre e despretensioso com o qual essa obra expõe os mesmos assuntos (*subjects*) apresentados na *Investigação sobre a virtude* é uma maneira de Shaftesbury retomar e aperfeiçoar sua concepção de moral e a sua relação com aquela de natureza. O que em um primeiro momento pode parecer imprecisão, revela-se signo de uma flexibilidade sem a qual o aperfeiçoamento dos temas trabalhados por um autor estaria comprometido. A mudança da postura séria e metódica da *Investigação sobre a virtude* para a rapsódia poético-filosófica de *Os Moralistas* tem a sua razão de ser: faz parte do propósito do autor das *Características* efetuar essa transição. Não podemos dizer que existam irregularidades onde as alternâncias correspondem a um movimento que busca expor as diversas manifestações ou configurações de um mesmo *design*. Apenas a ausência de um projeto ou de um propósito pode tornar uma obra completamente desregrada. Por sua vez, o plano que orienta e unifica o trabalho de um autor nada seria se não fossem as suas múltiplas

⁵⁰⁴ PIMENTA, P.P. *A linguagem das formas: natureza e arte em Shaftesbury*, p.153.

expressões. A coerência de um projeto depende das variações pelas quais ele passa. A reformulação é o melhor meio de assegurar e manter a unidade de uma obra. Uma tal constatação é válida tanto para a prática do escritor quanto para a do leitor: também o público terá de saber alterar os seus modos de ler quando pretende entender os desígnios de um autor. A grande vantagem da maneira miscelânea de tratar os objetos de análise é que ela permite incorporar ao seu exercício o que foi anteriormente dito a respeito dos temas que examina, ou seja: já se apresenta como uma releitura ou reavaliação de assuntos e argumentos estabelecidos. Advogando em causa própria, o autor das *Miscelâneas* afirma que pode “escrever sobre todos os temas e todos os métodos, tal como desejo, usar a ordem ou dispensá-la tal como considerar adequado, e tratar da *ordem* e do *método* em outras obras, embora livre e inconfinado no que diz respeito a mim mesmo”⁵⁰⁵. No entanto, a ausência de uma ordem que seja fixa ou rígida não é suficiente para provar a irregularidade do sexto e último tratado das *Características*: a liberdade de mudar faz parte da regra. O traço distintivo dos autores miscelâneos é a capacidade de alterar o seu “humor” e, assim, poder se conformar aos daqueles que analisam. Igualar-se ao temperamento (*temper* = “disposição”) da obra que se lê, é condição inicial e necessária para a compreensão de seus propósitos. É assim que Shaftesbury pretende examinar as idéias apresentadas nos cinco primeiros tratados das *Características*: tomando-os como textos de diferentes autores e seguindo os modos como em cada um deles os argumentos são formulados. Como fica claro no início da análise que as *Miscelâneas* fazem do *Solilóquio*, o método a ser empregado para o exame de um texto é o do respeito pela maneira na qual ele foi composto:

⁵⁰⁵ *Misc.*, p.192. “(...) to write on every Subject, and every Method, as I fancy; to use Order, or lay it aside, as I think fit; and to treat of *Order* and *Method* in other Works, tho free perhaps and unconfin’d as to my own”

“E esse é o método ou manejo (*management*) que como seu intérprete ou parafrasta eu me propus a imitar e acompanhar tão longe quanto o meu **caráter miscelâneo** me permitir”.⁵⁰⁶

Não há como criticar um autor ou um gênero literário sem esse acompanhamento que se faz pela imitação. De acordo com o *Solilóquio*, foi assim que a *Poética* de Aristóteles pôde entender e desvendar os vínculos entre a poesia homérica, a tragédia e a comédia: respeitando as relações e seguindo o movimento de formação de cada uma delas. Nesse sentido, imitar um determinado escritor não se limita à prática de copiá-lo e parafraseá-lo, embora as pressuponha. A cópia e a paráfrase só farão sentido se corresponderem a um plano previamente determinado pelo crítico ou imitador: a presença da intenção e do projeto do examinador tem de estar manifesto a cada passagem em que se cita, menciona ou comenta a obra analisada. Em princípio, o crítico não quer “mudar o ser das coisas e levar a **verdade** e a **natureza** ao seu *humor*, mas deixando a **natureza** e a **verdade** tal como as encontrou, acomoda o seu *humor* e *fantasia* ao **padrão delas**”⁵⁰⁷. Seu trabalho é metódico e busca recompor o objeto de estudo: quando se trata de um livro, como vimos acima, é necessário que ele tome a modesta posição de um parafrasta, que dê a palavra ao autor que analisa e, por assim dizer, anule-se para que os seus próprios argumentos não rivalizem com aqueles apresentados pelo texto que examina. Porém, à medida que o crítico estuda e recompõe o seu objeto, ele também se torna um autor: estabelecer uma leitura exige uma autoria. A miscelânea é um gênero privilegiado justamente porque permite recuperar o que havia de fundamental na maneira de ler e

⁵⁰⁶ *Misc.*, p.207. “And ‘tis in this Method or Manegement that, as his Interpreter, or Paraphrast, I have propos’d to imitate and accomp any him, as far as my *Miscellaneous Character* will permit”.

⁵⁰⁷ *Misc.*, p.209. “To change the Being of Things, and bring **Truth** and **Nature** to his *Humour*. but, leaving **Nature** and **Truth** just as he found’em, to accommodate his *Humour* and *Fancy* to their **Standart**”.

escrever dos autores da Antigüidade: o modo crítico, esse tipo de operação complexa que alia um estudo metuculoso das obras que se estuda (citando-as e parafraseando-as) a uma liberdade de tratar os temas sobre os quais se discorre. A grande vantagem do autor de miscelâneas está no fato de poder ser ao mesmo tempo sério e jocoso: ele acompanha o texto que comenta, está sempre próximo das linhas que lê, mas sabe manter-se livre para apresentar uma interpretação ou versão, e não uma cópia.

É desse ponto de vista que a indecisão referente ao gênero de *Os Moralistas* indica algo similar à maneira das *Miscelâneas*. Como vimos, o que Shaftesbury apresenta no quinto tratado das *Características* não visa ser uma mera reprodução dos diálogos, trata-se de *imitar* esse modo antigo de escrever, isto é: recompô-lo para examiná-lo. A maneira como Shaftesbury concebe essa obra pressupõe um metuculoso estudo das diferenças que envolvem a elaboração dos textos na Antigüidade e na Modernidade. No limite, *Os Moralistas* pode ser lido como uma análise do que os diálogos representaram para a época em que foram escritos e, sobretudo, da necessidade de encontrar para os tempos modernos um gênero que assuma o mesmo papel que eles desempenharam na Antigüidade: o de um espelho. Ou seja: o texto é menos uma cópia do diálogo antigo do que uma expressão da questão que o estudo desse gênero literário traz para a Modernidade. Trabalhar o tema do diálogo tal como é feito em *Os Moralistas* requer um autor crítico que seja capaz de reproduzir a natureza de seu objeto de tal maneira que reforce a concepção que tem dele: a seriedade e o respeito que um examinador demonstra pelo assunto que analisa tem de reforçar e indicar o ponto de vista a partir do qual ele o observa. Essa mesma postura que alia o estudo sério e metuculoso a uma visão própria dos temas que se estuda, também pode ser encontrada no sexto tratado das *Características*. Por exemplo, ao analisar o *Solilóquio* o autor das *Miscelâneas* reconhece ali algo que considera muito importante: a reconstituição

histórica que esse texto faz do surgimento das letras e das ciências gregas mostra o papel fundamental que a liberdade desempenhou na origem da cultura desse povo e é um excelente meio de promovê-la nos dias de hoje. Indo muito além da mera paráfrase, o escritor das *Miscelâneas* começa a expor os seus ideais e propósitos ao mesmo tempo em que cita e examina os do *Solilóquio*. A análise e o estudo do terceiro tratado (o *Solilóquio*) faz com que o autor do sexto (as *Miscelâneas*) entenda que há um “esforço conjunto”⁵⁰⁸ que une as duas obras. O tema comum a esses dois textos é a defesa da crítica e o ataque aos “critick-haters”⁵⁰⁹ (homens que temem e odeiam a liberdade de investigação). Há ainda um outro ponto a ser considerado: a maneira com que o *Solilóquio* é escrito. O autor do terceiro tratado também participa da “província de nossos escritores *miscelâneos*”⁵¹⁰. A simplicidade e uma certa liberdade com que o *Solilóquio* compara a sua época à dos antigos não difere do modo como o sexto tratado das *Características* examina os outros cinco. De acordo com as *Miscelâneas*, quando sugere a prática da conversa interna aos literatos modernos, o principal propósito do *Solilóquio* é o de incentivar o desenvolvimento dos hábitos e das maneiras de pensar de toda uma época.

O grande ensinamento desse terceiro tratado das *Características* é apresentado da maneira mais simples possível: no lugar de prescrever normas, Shaftesbury apenas aconselha, sugere e deixa o seu leitor tão livre para praticar a conversa interna quanto ele mesmo estava ao escrever sobre esse tema. O aprimoramento do juízo crítico da Modernidade é um assunto fundamental para o *Solilóquio*, mas está longe de ser uma exclusividade dele. É verdade que ele se torna um tema um pouco mais explícito nesse

⁵⁰⁸ *Misc.*, p.207. “joint Endeavour”.

⁵⁰⁹ *Misc.*, p.208.

⁵¹⁰ *Misc.*, p.218. “Province of us *Miscellanarian* Writers”.

terceiro tratado das *Características* ou em *Os Moralistas*, mas também está presente na defesa que a *Carta sobre o entusiasmo* e o *Sensus communis* fazem do humor e no incentivo ao desenvolvimento de uma visão cosmológica exposto na *Investigação sobre a virtude*. A leitura que as *Miscelâneas* fazem do *Solilóquio* torna evidente o que já vinha sendo exercido e dito (ainda que de modo implícito) ao longo dos cinco tratados que a antecedem: não há filosofia sem a promoção da liberdade de investigação. Shaftesbury diz ter o propósito de “suscitar o magistral espírito da *justa crítica* em meus leitores e elevá-los [a uma posição] um pouco acima da preguiça, do temor, da mediocridade ou do estado de resignação no qual geralmente encontram-se”⁵¹¹. Ele quer oferecer as condições para que o seu público desenvolva “o olhar mais agudo sobre o seu *autor*, convidá-lo a criticar honestamente sem favor ou afeição”⁵¹². No entanto, o próprio Shaftesbury admite que não será uma tarefa fácil fazer com que os seus contemporâneos adquiram uma postura examinadora e passem a analisar com afinco as obras que lêem. A Modernidade foi acostumada a considerar os autores de livros como portadores de verdades incontestáveis: o que eles escrevem é visto como certezas dignas de submissão e jamais de questionamentos. Para que um filósofo passe por respeitável e sério em meio aos modernos, é preciso que ele elimine de seu texto tudo o que sugira minimamente as idéias de dúvida, confusão ou irregularidade. Em um trecho das *Miscelâneas* dedicado à análise de *Os Moralistas*, Shaftesbury mostra-nos que esse modo com o qual a Modernidade concebe a filosofia é o justo oposto do dos antigos:

⁵¹¹ *Misc.*, p.249. “to raise the masterly Spirit of just Criticism in my Readers, and exalt them ever so little above the lazy, timorous, over-modest, or resign’d State, in which the generality of them remain”.

⁵¹² *Misc.*, p.249. “the sharpest Eye over his Author, invite him to criticize honestly, without favour or affection”.

“De fato, parece que quanto mais nosso autor (em sua capacidade *crítica*) pretende sustentar a maneira refinada e a acurada **simplicidade** dos antigos, menos ele ousa tentar unir (em seu próprio modelo e execução principal) sua filosofia a um corpo sólido e uniforme, tampouco conduzir seu argumento por *uma* cadeia ou fio contínuos.”⁵¹³

Quanto mais o texto de *Os Moralistas* se aproxima da maneira antiga de escrever, mais “crítico” ele se torna e vice-versa. De acordo com Shaftesbury, todos os grandes autores da Antiguidade foram examinadores de suas próprias obras. Havia aqueles que chegaram a misturar suas críticas às “suas profundas obras *filosóficas*”⁵¹⁴: Aristóteles e Platão (sobretudo no *Fedro*, acrescenta o filósofo inglês, “onde uma peça inteira do orador **Lísias** é crítica”⁵¹⁵) são alguns dos exemplos entre os gregos; Cícero, Horácio, Quintiliano e Plínio, em meio aos romanos. Ao recorrer à autoridade dos antigos, o intuito de Shaftesbury é o de lembrar aos homens de seu tempo que a verdadeira filosofia não tem nada a temer das constantes revisões e alterações às quais o exercício crítico a submete. Muito pelo contrário: “O modo mais engenhoso de se tornar um tolo”, diz-nos o filósofo inglês, “*é por um sistema*”⁵¹⁶. Limitar-se a *um* único modo de conceber as coisas sobre as quais pensamos, significa prejudicar o próprio movimento que constitui e mantém nossa

⁵¹³ *Misc.*, pp.265-266. “It appears, indeed, that as high as our Author, in his *critical* Capacity, wou’d pretend to carry the refin’d Manner and accurate **Simplicity** of the Antients; he dares not, in his Model and principal Performance, attempt to unite his Philosophy in one solid and uniform Body, nor carry on his Argument in *one* continu’d Chain or Thred”.

⁵¹⁴ *Misc.*, p.262. “their profound *philosophical* Works”.

⁵¹⁵ *Misc.*, p.262, nota 217. “(...) where an intire Piece of the Orator Lisias is criticiz’d in form”.

⁵¹⁶ *Sol.*, p.151. “The most ingenious way of becoming foolish, is *by a System*” Algo muito similar é afirmado por F. Schlegel: “Quem tem um sistema, está espiritualmente tão perdido quanto quem não tem nenhum. É preciso justamente vincular as duas coisas. - ” *Athenäum*, 53, *apud* SUZUKI, M. *O gênio romântico – crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*, p.244. Um preciso comentário acerca da concepção romântica de sistema filosófico é apresentado nesse mesmo livro de Márcio Suzuki, ver (por exemplo) a conclusão: *Gênio e sistema*, pp.239-244.

mente. A crítica torna possível a compreensão de que o saber não é distinto de seu exercício. É necessário cultivar o sistema, isto é: trabalhar para que ele se desenvolva, tome diversas formas e apareça em múltiplas figuras. Por essa razão, o homem que impede o movimento de suas idéias é considerado um “tolo”: sem as mudanças, não há como aperfeiçoá-las. Quando apresenta as seis diferentes *personas* que correspondem aos autores dos textos que compõem sua obra, Shaftesbury amplia e aperfeiçoa o seu sistema filosófico, mas jamais perde a sua unidade. Postos em um só livro, os seis personagens (*characters*) indicam a presença de um sétimo: o autor das *Características*. Essa figura principal estabelece as relações entre os tratados que constituem a obra e, ao mesmo tempo, assegura a particularidade de cada um deles. Esse autor foi tão eficaz na feitura de seu trabalho como um todo, que, a exemplo do que faziam os melhores escritores antigos, incorporou ao desenvolvimento de sua filosofia uma “peça crítica” que no interior da obra revela muito do modo como ela foi construída. Seria um erro separar as *Miscelâneas* do restante das *Características* e não considerar o crítico que aqui fala como uma das manifestações do autor que assume ares céticos na *Carta sobre o entusiasmo* e no *Sensus communis*, que foi dogmático nas *Investigações sobre a virtude*, poeta em *Os Moralistas* e miscelâneo no *Solilóquio*. O que faz um autor é a capacidade de estabelecer o vínculo entre os seus vários pontos de vista. Enquanto ele puder manter esse liame, suas idéias poderão assumir múltiplas figuras sem que com isso percam coerência. A noção shaftesburiana de sistema filosófico é dinâmica e corresponde àquela sua de razão já enunciada em *Sensus communis*:

“A isso (ao fato de seus contemporâneos acharem que a filosofia tem de evitar todo tipo de mudanças e fixar-se em um único modo de pensar os seus objetos), eu respondo que, de acordo com a noção que tenho de *razão*, nem os tratados escritos dos eruditos, nem os rígidos discursos dos oradores, são capazes de ensinar por eles mesmos o uso dela (da

razão). É apenas o hábito que faz *aquela que raciocina*. E os homens jamais podem ser mais bem convidados ao hábito do que quando sentem prazer nisso. Uma liberdade de zombaria, uma liberdade na linguagem decente para questionar cada coisa e uma permissão para desembaraçar ou refutar qualquer argumento sem ofensa ao argüidor, são os únicos termos que podem tornar uma tal conversa especulativa agradável de qualquer modo. Para dizer a verdade, elas tornaram-se incômodas para a humanidade pela rigidez das leis prescritas a elas e pelo prevalente pedantismo e fanatismo daqueles que nelas reinam e assumem serem, para eles próprios, os ditadores nessa província.”⁵¹⁷

Um autor sério e rigoroso não pode ser rígido o bastante para restringir e prejudicar o fluxo natural de seus pensamentos. É com exercício e prazer que a razão progride. O humor e a zombaria tornam-se grandes aliados da investigação filosófica não apenas por conferirem alegria à sua prática, mas também por possibilitar algo essencial a ela: o olhar crítico. Ver o que nas coisas é passível de riso, não significa torna-las ridículas por inteiro ou depreciá-las, explica-nos o *Sensus communis*. Para Shaftesbury, zombar de algo ou de alguém não é o mesmo que escarnecê-lo, trata-se simplesmente de assegurar a liberdade para analisá-lo. Podemos pensar em dois exemplos que ilustram bem a noção de zombaria aqui proposta. Um deles é a relação entre dois amigos, tais como aqueles apresentados em *Os Moralistas*. A amizade entre Palemon e Filócles fortalece-se à medida que cada um

⁵¹⁷ *Sensus communis*, p. 42. “To this I answer, That according to the Notion I have of Reason, neither the written Treatises of the Learned, nor the set Discourses of the Eloquent, are able of themselves to teach the use of it. ’Tis the Habit alone of Reasoning which can make a *Reasoner*. And Men can never be better invited to the Habit, than they find Pleasure in it. A Freedom of Raillery, a Liberty in decent Language to question every thing, and an Allowance of unraveling or refuting any Argument, without offence to the Arguer, are the only Terms which can render such speculative Conversations any way agreeable. For to say truth, they have been render’d burdensom to Mankind by the Strictness of the Laws prescrib’d to’em, and by the prevailing Pedantry and bigotry of those who reing in ‘em, and assume to themselves to be Dictators in these Provinces”.

deles critica o outro e o ajuda a aperfeiçoar suas posturas e opiniões. Existe entre eles o que o *Sensus communis* chama de uma “*colisão amigável*”⁵¹⁸: um tipo de contato que promove a polidez e a sociabilidade. É esse mesmo tipo de embate cordial que encontramos nas linhas que compõem as *Miscelâneas*. Para efetuar o exame de seus textos, Shaftesbury tem de zombar deles, isto é: assumir esse ar aparentemente irresponsável e um tanto incrédulo, que toma o livro que analisa como algo a ser minuciosamente investigado. Graças à zombaria, o filósofo inglês pode estabelecer uma intimidade com a sua obra. Não seria exagerado dizer que a autocrítica faz do escritor um “amigo” de seus livros, uma vez que ela torna possível uma convivência entre ambos. Assim como ocorre com Palemon e Filócles, é zombando dos textos que escreve que o filósofo inglês pode poli-los. “*Filosofar em uma justa significação*”, diz-nos Shaftesbury, “não é senão levar a *boa educação* (*good-breeding* = “boa formação”) um passo adiante”⁵¹⁹. A filosofia requer um constante aprimoramento do modo como ela mesma se porta frente as suas questões. Por esse motivo, o filósofo tem de conviver com o seu sistema: é preciso cultivá-lo, examiná-lo e, quando necessário, alterá-lo. Trata-se de um movimento próprio à razão, que se desenvolve ao refletir sobre os seus objetos. Um tal processo pressupõe o que Shaftesbury chama de “*um certo gosto*”⁵²⁰:

“Alguém que aspira ao caráter de um homem de educação (*breeding* = “formação”) e polidez preocupa-se em formar o seu juízo sobre as artes e ciências a partir dos corretos modelos de perfeição. Se ele viaja a **Roma**, pergunta quais são as mais verdadeiras obras da arquitetura, as melhores ruínas de estátuas, as melhores pinturas de um **Rafael** ou um

⁵¹⁸ *Sensus communis*, p. 39. “*amicable Collision*”.

⁵¹⁹ *Misc.*, p.206. “To philosophize, in a just Signification, is but To carry Good-Breeding a step higher.”

⁵²⁰ *Misc.*, p.207. “*a certain Taste*”.

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. Ele toma um cuidado particular em desviar seus olhos de todas as coisas exageradas, exubereantes e de *um falso gosto*. Tampouco toma menos cuidado em desviar seus ouvidos de toda sorte de música, exceto aquela que é da melhor maneira e da harmonia mais verdadeira”⁵²¹

Se a preocupação em tornar ouvidos e olhos mais acurados é fundamental para polir as pessoas em geral, então ela deve ser ainda mais importante para aquela disciplina que busca aperfeiçoar e formar o caráter dos homens: a filosofia. Um bom gosto é indispensável a um autor como Shaftesbury, sobretudo porque foi ele que definiu a atividade filosófica como uma prática capaz de educar. Mais do que ninguém, o filósofo necessita olhar várias vezes para os “quadros” que compõe. Como vimos, só assim ele desenvolve suas concepções, apenas desse modo as torna mais claras para si mesmo e para o seu leitor. Em Shaftesbury, há uma correspondência ou interação entre as noções de *design* e de *taste* (gosto). Já sabemos que pela primeira entende-se o plano de um autor (suas idéias e intenções). Por sua vez, a segunda designaria o olhar crítico que permite aprimorar a outra. O modo como o filósofo inglês trabalha com esses conceitos mostra-nos que estão sempre ligados: mesmo quando carece da elaboração dos sistemas dos grandes autores, a mera

⁵²¹ Sol., p.174. “One who aspires to the Character of a Man of Breeding and Politeness, is careful to form his Judgement of Arts and Sciences upon right Models of *Perfection*. If he travels to **Rome**, he enquires which are the truest Pieces of Architecture, the best Remains of Statues, the best Paintings of a **Raphael**, or a **Carache**. However antiquated, rough, or dismal they may appear to him, at first sight; he resolves to view’em over and over, till he has brought himself to relish’em, and finds their hidden *Graces* and *Perfections*. He takes particular Care to turn his *Eye* from every thing which is gaudy, luscious, and of a *false Taste*. Nor is he less careful to turn his *Ear* from every sort of Musick, besides that which is of the best Manner, and truest Harmony”.

intenção de formar o nosso gosto já é um projeto a ser desenvolvido, da mesma maneira todo plano tem de pressupor algum tipo de análise prévia, sem a qual não poderia ser formulado. Como a obra de Shaftesbury não cessa de indicar, em filosofia há uma fusão de conteúdo e forma: as alterações e mudanças no corpo do texto e na maneira de pensar as mesmas questões não fazem outra coisa senão afirmar que atividade do filósofo caracteriza-se nesse e por esse exercício de revisão.

Os frontispícios

No mesmo ano em que se publica pela primeira vez as *Características* (1711), Shaftesbury decide partir para a Itália. Seguindo orientações médicas, o filósofo inglês foi em busca de um ambiente mais favorável às suas condições de saúde. A asma e os problemas pulmonares que o afligiram por toda a sua vida haviam se agravado e ele precisa abandonar o frio e poluído ar da Inglaterra⁵²². Depois de uma viagem conturbada, Shaftesbury chega ao seu destino: Nápoles. Nessa cidade, ele instala-se em uma grande e luxuosa residência: o *Pallazzo Mirelli*⁵²³. Lá, o filósofo inglês dá continuidade às recém iniciadas revisões da primeira edição das *Características* e começa a aplicar-se ao estudo de um assunto que sempre lhe interessara. Em uma carta a Pierre Coste, ele diz ao amigo que se esse lhe desse a honra de uma visita, o encontraria entretido “com desenhos, esboços, gravuras, medalhas e antigüidades, que assim como pinturas e outros implementos

⁵²² A correspondência de Shaftesbury apresenta várias passagens em que ele reclama do ar frio do seu país e da poluição de Londres, um bom exemplo disso pode ser encontrado nas cartas endereçadas ao seu amigo Molesworth.

⁵²³ A respeito do Palazzo Mirelli, ver: VOITTE, R. *The Third Earl of Shaftesbury – 1671 – 1713*, pp.384-385.

virtuosos são freqüentemente trazidos ao meu quarto e à beirada de minha cama”⁵²⁴. As cartas que Shaftesbury escreve da Itália mostram que o filósofo inglês empenha-se com afinco ao que ele mesmo denomina *virtuoso studies*, *virtuoso schemes* ou *virtuoso businesses*, isto é: a análise da pintura, da arquitetura, da escultura e de todas as outras manifestações artísticas, sobretudo as da Antigüidade. Quando sua saúde permitia, ele recebia ou ia à casa de Don Giuseppe Valetta, rico italiano “jurisconsulto e doutor em lei civil”⁵²⁵, dono de uma bela e grande coleção de obras de arte. Entusiasmado por esse ambiente onde se aprecia e discute-se o valor da pintura, Shaftesbury toma decisão de desenvolver um ambicioso projeto. De acordo com Robert Voitle, antes de partir de sua terra natal Shaftesbury já planejava acrescentar à segunda edição das *Características* algumas ilustrações. A idéia era a de fazer três frontispícios para cada um dos volumes da obra (o primeiro formado pela *Carta sobre o entusiasmo*, o *Sensus communis* e o *Solilóquio*, o segundo pela *Investigação sobre a virtude* e *Os moralistas*, e o terceiro pelas *Miscelâneas*). Essas ilustrações deveriam seguir o mesmo estilo de uma outra já publicada na edição de 1711: o *round-frontispiece* (imagem 1).

O centro do “frontispício redondo” apresenta uma bacia d’água iluminada por um raio de sol, atrás dela vê-se o mar e uma pequena enseada onde navegam alguns barcos. No alto, lê-se a seguinte divisa (*motto*, como diz Shaftesbury): *Panta Uprolhyij* (“tudo é opinião”). Trata-se, como indica Felix Paknadef⁵²⁶, de uma referência a uma passagem das

⁵²⁴ Carta a Pierre Coste, 5 de junho de 1712. No original: “(...) with drawings, sketches, prints, medals, and antiques, which as well as pictures and other virtuoso-implements are brought often to my chamber and bedside”. (*Lulpr*, p. 494)

⁵²⁵ VOITLE, R. *The Third Earl of Shaftesbury – 1671 – 1713*, p.394. O original diz: “jurisconsult and a doctor of civil law”.

⁵²⁶ PAKNADEL, F. *Shaftesbury’s illustrations of Characteristicks*, p.297.

Miscelâneas que faz menção às *Meditações* de Marco Aurélio. Após chegar a conclusão de que a grande tarefa para os homens é a de “regular a **fantasia** e **retificar** a opinião, dos quais tudo depende”⁵²⁷, Shaftesbury acrescenta uma nota em que cita em grego um trecho da famosa obra do Imperador romano onde a questão do controle das opiniões é tratada⁵²⁸. Na mesma nota, o filósofo inglês também faz menção a uma passagem de Epiteto que diz o seguinte: “A alma é como uma bacia d’água e as impressões externas são como o raio de luz que incide sobre a água. Ora, quando a água é agitada, parece que o raio de luz também o é, mas não é. Assim, portanto, quando um homem tem um ataque de vertigem, não são as artes e as virtudes que estão em completa confusão, mas o espírito no qual elas existem e quando ele de novo se torna calmo, elas também ficarão assim”⁵²⁹. Fica então claro que o *round frontispiece* visa ilustrar o argumento contido nas passagens dos dois grandes filósofos: o exercício da razão está ligado à disciplina e ao saber lidar com as paixões. O mar que essa gravura apresenta lembra o estado de calma e tranquilidade que a mente alcança quando tem o controle de suas opiniões e fantasias (referência direta à passagem citada de Marco Aurélio). Em torno do centro, várias outras figuras fortalecem a idéia do

⁵²⁷ *Misc.*, p.223. “To regulate **Fancy**, and rectify **Opinion**, on which all depends”.

⁵²⁸ Trata-se das *Meditações*, Livro XII, 22. A tradução de Jaime Bruna diz o seguinte: “Tudo é opinião e esta depende de ti. Suprime, pois, a opinião quando queiras e, como se tivesses dobrado um cabo, tudo será calma e quietude numa enseada mansa”. (*Meditações*, p.163).

⁵²⁹ *Arrian’s Discourses of Epictetus*. Tradução inglesa de W.A. Oldfather. Loeb edn, London, 1959, III, iii, 20-22, *apud* nota à página 224, In: *Characteristicks of Man, Manners, Opinions, Times*, Vol. II, pp.312-313. A tradução inglesa desse trecho de Epiteto citada por Philip Ayres na sua edição das *Characterísticas*, diz o seguinte: “The soul is something like a bowl of water, and the external impressions something like the Ray of light that falls upon the water. Now when the water is disturbed, it looks as though the ray of light is disturbed too, but it is not disturbed. And so, therefore, when a man has an attack of vertigo, it is not the arts and the virtues that are thrown into confusion, but the spirit in which they exist; and when this grows steady again, so do they too”.

que aqui se quer assinalar: segundo Paknadel⁵³⁰, a esfinge no topo representaria as falsas opiniões que a filosofia e a erudição (expressas pelo livro aberto, o rolo de pergaminho e as tochas acesas) têm de combater, os freios de cavalo à esquerda e o leão mordendo uma coluna à direita seriam os símbolos do controle, assim como o escudo de Atena que se vê abaixo indicaria a virtude e a sabedoria opostas a tudo o que a esfinge representa.

Era exatamente esse tipo de desenho que Shaftesbury queria para os seus três volumes. A importância que o filósofo inglês dava a esses frontispícios era tanta que as notas e cartas a respeito desse tema são “muito mais abundantes do que aquelas sobre a revisão do texto das *Characterísticas*”⁵³¹. Em meados de janeiro de 1712, ele resolve ir além do plano inicial, sua intenção agora é a de também fazer uma ilustração para cada um dos textos que formam a obra. Ao todo, o projeto de Shaftesbury contabilizava nove frontispícios, três para os volumes, seis para os tratados. Ele escreve a um conhecido seu de Roma e pede a sugestão de alguns nomes de pintores que possam ajudá-lo nessa empreitada⁵³². O amigo envia uma lista com vários pretendentes e Shaftesbury decide contratar um inglês chamado Trench⁵³³. Em abril do mesmo ano (1712), o jovem pintor já está morando no *palazzo Mirelli* e passa os dias trabalhando com Shaftesbury na feitura dos frontispícios. Para se ter uma idéia da complexidade que envolvia esse projeto, basta lembrarmos o modo como foi realizado: sob as orientações do filósofo, Trench fazia os desenhos que eram enviados a Londres, onde Simon Gribelin (um francês radicado na

⁵³⁰ PAKNADEL, F. *Shaftesbury's illustrations of Characteristicks*, p.298.

⁵³¹ PAKNADEL, F. *Shaftesbury's illustrations of Characteristicks*, p.290. No original: “(...) are much more abundant than those about the revision of the text of *Characteristics*”.

⁵³² Carta ao Reverend Doctor Fagan, 23 de Janeiro de 1712. (*Lulpr*, pp. 466-468).

⁵³³ Como mostra Robert Voitle, em sua edição da correspondência de Shaftesbury, Benjamin Rand comete um erro de transcrição. O nome do pintor contratado por Shaftesbury aparece como “Mr. French” e não “Mr. Trench”. (Ver: VOITLE, R. *The Third Earl of Shaftesbury – 1671 – 1713*).

Inglaterra) os transformava em gravuras, meio que então se dispunha para a impressão de figuras. Gribelin, que já havia feito para a primeira edição das *Características* o *round-frontispiece*, era o artista mais indicado para efetuar a tarefa⁵³⁴. Ao manifestar seu desapontamento diante dos desenhos do jovem Trench, Shaftesbury lembra que a habilidade e o talento do francês corrigirão os erros do primeiro⁵³⁵. A grande diferença entre o *round-frontispiece* (que também deve estar presente na nova edição, de acordo com as instruções do autor) e as imagens que começaram a ser preparadas na Itália, diz respeito ao formato. As novas imagens são retangulares (*figuras 2-10*): no centro está o que o filósofo inglês chama de “parte lapidar”⁵³⁶, acima e abaixo estão as extremidades superiores e inferiores (*upper and lower borders*), cuja a finalidade é a de “amparar (to support = “suportar, corroborar”) o sentido do que está no meio”⁵³⁷.

Para ilustrar o volume que abre as *Características*, Shaftesbury produz um frontispício que remete aos temas do entusiasmo, da política e da tolerância religiosa, assuntos debatidos nos três primeiros tratados de sua obra. No centro dessa imagem, vemos um legislador romano sentado em seu imponente trono (*figura 2*). Em sua mão esquerda ele segura um livro, a direita indica uma mulher deitada aos seus pés. Seu gesto dá a entender que ele está conferindo poderes a essa personagem. Ela, por sua vez, segura em uma das

⁵³⁴ Como indica Andrea Gatti, Gribelin também fez as ilustrações para *The art of painting*, de John Dryden e para *De arte graphica* de Charles-Alphonse Du Fresney. In: GATTI, A. *Il gentile Platone d'Europa – quattro saggi su Lord Shaftesbury*, p.84.

⁵³⁵ Ver: PAKNADEL, F. *Shaftesbury's illustrations of Characteristicks*, p.294.

⁵³⁶ “lapidary part”, a esse respeito ver as cartas de Shaftesbury endereçadas ao seu primo Thomas Micklethwayte e PAKNADEL, F. *Shaftesbury's illustrations of Characteristicks*, p.293.

⁵³⁷ Carta a Thomas Micklethwayte, 29 de dezembro de 1711 (*Lulpr.*, p. 456). Esse mesmo trecho é citado por: PAKNADEL, F. *Shaftesbury's illustrations of Characteristicks*, p.292. No original: “to support the sense of what is in the middle”.

suas mãos uma balança equilibrada e na outra um cetro. Do lado direito do magistrado, estão os entusiastas. Alguns deles erguem as mãos para cima, um outro segura algo que lembra um estandarte. O ambiente ao redor é sombrio, vê-se nuvens negras e raios que caem dos céus, ao fundo figuras estranhas e demoníacas. À esquerda do legislador está um grupo de filósofos ou estudiosos. Com uma das mãos erguidas, segurando um livro ou talvez prancha onde lê ou escreve algo, um deles parece discursar. À sua volta, estão quatro personagens em posturas que indicam o pensamento e a reflexão. Atrás do lugar onde estão, pode-se ver um cavalo alado e uma bela montanha (“o Monte Olimpo”⁵³⁸, segundo Paknadel). O céu está claro e não há nada de aterrorizador. No centro da extremidade (*border*) superior desse frontispício, objetos que representam o poder político (tal como um cetro) estão em cima de um pedestal, no chão vê-se “símbolos da religião – o jarro, a travessa de sacrifício e objetos usados por adivinhos”. Na parte inferior, símbolos da confraternização: duas mãos que se apertam, instrumentos musicais, no centro a divisa “FEL. TEM”. Trata-se, diz-nos Paknadel, de uma abreviação para “Felicia Tempora”. Antes de chegar a essa *divisa (motto)*, o filósofo inglês teria pensado no grego ‘MAUQEON e na palavra latina CONCORDIA”⁵³⁹. O frontispício destaca a harmonia que o bom magistrado pode promover quando se mostra sábio no controle do fanatismo religioso. A idéia aqui apresentada é a mesma daquela exposta na *Carta sobre o entusiasmo*: o bom legislador é aquele que cuida do mau da superstição tal como o médico assiste o seu doente. Como já vimos, as amputações e todo tipo de intervenções drásticas têm sempre de ser consideradas como o último recurso.

⁵³⁸ PAKNADEL, F. *Shaftesbury's illustrations of Characteristicks*, p.299. No original: “Mount Olympus”.

⁵³⁹ PAKNADEL, F. *Shaftesbury's illustrations of Characteristicks*, p.299. No original: “MAUQEON and the Latin word CONCORDIA”.

Os frontispícios do segundo e do terceiro volumes (*figuras 3 e 4*) seguem as mesmas diretrizes da do primeiro: representam temas gerais ou passagens específicas dos textos que ilustram, sempre indicando os números das páginas dos trechos aos quais se referem. O mesmo ocorre em relação aos seis tratados (*figuras 5 -10*). O frontispício do *Solilóquio* (*figura 7*), por exemplo, apresenta em sua parte central a figura de um grande espelho preso à parede de um gabinete. Bem abaixo, em cima de uma escrivaninha, está um caderno ou livro aberto e uma pena. Reconhecemos aqui uma imagem dos elementos próprios à prática da conversa interior: o retiro, o estudo, a escritura. Do lado direito do gabinete, vemos um garoto aterrorizado. Ele segura em sua mão um espelho, mas o mantém longe de seus olhos. Seu olhar detém-se nas harpias que o sobrevoam. A exemplo do que ocorre com a parte onde, na ilustração do primeiro volume, estão os entusiastas, tudo aqui é sombrio. Do outro lado, vê-se um menino que observa o seu reflexo em um espelho que segura com a sua mão esquerda. Ao contrário do que acontece com o primeiro garoto, esse segundo não está amedrontado, sua postura e forma física indicam alguém equilibrado, em uma boa disposição de humor. Ele não se preocupa com as harpias, que voam longe em um céu aberto e claro. A passagem do texto indicada pelo próprio frontispício mostra que os dois meninos são uma representação do argumento das duas partes da alma, apresentado no final da história do nobre cavalheiro que se apaixona pela bela princesa, tal como vimos em nosso capítulo anterior. Um deles é a parte boa, o outro a má. Segundo Paknadel, as harpias são a imagem das fantasias e das paixões que perturbam os homens e que podem levá-los a destruição, quando deixadas sem nenhum controle. A escolha desses seres é bastante conveniente ao propósito do frontispício: de acordo com a

mitologia grega, essas criaturas aladas compostas de uma cabeça de mulher e um corpo de pássaro roubam as almas das pessoas⁵⁴⁰. Apenas o espelho faz frente a elas: somente a prática reflexiva do solilóquio pode garantir que as fantasias não excedam certos limites e comecem a “voar” por lugares indesejados.

Pois bem, agora que fizemos uma descrição de algumas das ilustrações que o filósofo inglês preparava para a segunda edição das *Características* e que já temos uma noção geral do que elas representam e indicam, cabe-nos a seguinte pergunta: em que sentido elas podem ser pensadas como uma contribuição ou acréscimo ao plano geral dessa obra? Ou, posto de uma maneira direta: para que elas servem? Como comenta John Barrell, os frontispícios de Shaftesbury são “alegóricos e emblemáticos”, “*fantásticos, miraculosos ou hiperbólicos*”⁵⁴¹, ele acrescenta. Isto é: eles têm o deliberado propósito de trabalhar com uma multidão de elementos, idéias ou temas que “antes escondem os seus significados no lugar de revelá-los”⁵⁴². São tantos os detalhes e as minúcias apresentados por essas imagens, que é impossível determinar um único sentido para elas. O próprio Shaftesbury chama os seus frontispícios de “grotescos”: a sua função, como dissemos, não é apresentar uma idéia acabada do texto que ilustra, mas, ao contrário, dar ao leitor uma visão um tanto geral e confusa da obra que está prestes a ler. Um frontispício, como o nome já explicita, tem de ser uma “peça” (*piece*) que vem à frente (*front*) ou que introduz uma outra (peça). Assim como os títulos e as epígrafes, eles são as primeiras coisas que o leitor observa. Em si mesmas, as imagens das *Características* podem ser consideradas como incompletas –

⁵⁴⁰ A esse respeito, ver: Grimal, P. *Dicionário da mitologia grega e romana*, verbete *Harpías*, p.192.

⁵⁴¹ Barrell, J. *The political theory of painting from Reynolds to Hazlitt*, p. 29. No original: “emblematic and allegorical”, “*fantastick, miraculous or hyperbolical*”.

⁵⁴² Barrell, J. *The political theory of painting from Reynolds to Hazlitt*, p.29. No original: “to hide rather than to reveal its meaning”.

elas não dizem nada de preciso àquele que as contempla, pois os significados que expressam alegoricamente só podem ser esclarecidos pela leitura do corpo da obra, isto é: são completamente dependentes do texto e apenas fazem sentido quando unidas a ele. Ao indicarem as páginas nas quais encontram-se as passagens que representam, os frontispícios já pressupõem desde o início que o leitor voltará a observá-los à medida que lê a obra e reconhece neles uma figuração das linhas que a compõem. Esse movimento de retorno às imagens pode ser entendido como uma espécie de complementação que esclarece e precisa o significado que ali estava oculto e, de certa maneira, inacabado: a letra vai aos poucos desmistificando cada uma das alegorias. Já que os frontispícios estão repletos de detalhes, é preciso então que se faça essa volta várias vezes.

As imagens acabam então por incentivar aquilo que Shaftesbury mais quer do seu leitor: um exame acurado de sua obra. Nas cartas que escreve ao seu primo Thomas Micklethwayte⁵⁴³, o filósofo inglês deixa claro que todo o esforço e trabalho exigidos para a realização dos frontispícios seriam em vão se o seu público permanecesse indiferente à importância a eles atribuída por seu autor. Essas imagens não são um mero adorno, elas têm o intuito de “suportar”⁵⁴⁴ (*to support* = “amparar, corroborar”) os argumentos e idéias apresentadas nas *Características*. Como vimos a pouco, esse mesmo verbo (*to support*) foi usado por Shaftesbury para definir o liame entre as extremidades superior e inferior (*upper and lower borders*) e o centro dos frontispícios. A parte principal é suportada, corroborada ou amparada pelas menos importantes, dizia-nos o filósofo inglês. Mas, evidentemente, o contrário também pode ser afirmado, visto que o significado do que é “sub-parte” (*under-*

⁵⁴³ Thomas Micklethwayte cuidava da segunda edição das *Características* e intermediava as relações de Shaftesbury com Simon Gribelin e com o Senhor Darby, o editor.

⁵⁴⁴ Carta a Thomas Micklethwayte, 19 de julho de 1712 (*Lulpr*, p.500).

part) jamais subsistiria sem a relação com aquele que é central para a peça (*piece*). Ou seja: existe no interior das imagens uma interação ou co-dependência entre os elementos que a compõem. Há, por certo, uma hierarquia das partes (uma delas sempre tomará a posição mais importante), mas isso só confirma a harmonia e a interação entre elas. Independentemente do fato de ser elemento central ou secundário, o fundamental é saber que ambas estão atuando em prol de um mesmo fim: a composição do sentido maior da peça da qual participam.

Quando tomamos as *Características* como um todo, percebemos que aquele agregado de figuras misteriosas que formam os frontispícios, são uma “sub-parte” do que ali é central: o texto. Mas ao fazer isso, estamos também reconhecendo a interação que existe entre ambos. Ao introduzir os frontispícios nos seus três volumes, Shaftesbury dá-nos a possibilidade de compreender algo extremamente importante para a análise de sua obra: sem dúvida, os textos que ali lemos são os elementos primordiais do livro, mas, a exemplo do que ocorre com as imagens, ainda são partes e não o todo. Palavras escritas e figuras estão ali submetidas ao *design* do autor. Uma vez que os frontispícios foram anexados aos textos, eles formam uma totalidade com as linhas que ilustram. Desse ponto de vista, negligenciar o papel desempenhado pelos frontispícios, acarretaria a perda do sentido maior que Shaftesbury atribuiu a essa bela e elegante manifestação do seu pensamento: as *Características* de 1714.

A obra inacabada

As cartas e os papéis do período da Itália mostram que os *virtuoso studies* tinham um propósito muito mais amplo do que o de produzir ilustrações para as *Características*. Na mesma época em que trabalhava nos frontispícios, ele também desenvolvia um outro projeto: *Os caracteres secundários ou a linguagem das formas* (*The second character or the language of forms*), uma reunião de quatro tratados cujo tema era as artes, em especial a pintura. De acordo com o plano autor, estes eram (pela ordem de apresentação) os textos que formariam o seu novo livro: *Uma carta sobre a arte ou a ciência do desenho* (*A letter concerning art, or science of design*), *Uma noção do esboço histórico ou tabature do julgamento de Hércules* (*A notion of the historical draught or tabature of the judgment of Hercules*), *Um apêndice sobre o emblema de Cebes* (*An appendix concerning the emblem of Cebes*) e, por fim, o tratado que, de acordo com Shaftesbury, deveria ser o mais extenso de todos: *Plástica ou a origem, progresso e poder da arte designatória* (*Plasticks, or the original, progress and power of designatory art*). Desses quatro, apenas os dois primeiros foram terminados. Embora haja nos papéis do filósofo inglês uma versão em inglês do original grego do texto de Cebes (um discípulo de Sócrates)⁵⁴⁵ nenhum apêndice, análise ou comentário a respeito desse tema foi encontrado. Tudo leva a crer que o filósofo inglês morreu antes de iniciar o trabalho planejado.

Ao publicarem a tradução inglesa encontrada junto aos manuscritos do filósofo, os editores da *Shaftesbury's Standart Edition* afirmam que a letra que ali se vê não é a do

⁵⁴⁵ *The picture by Cebes, Disciple of Socrates*, PRO 30/24/27/27.

autor das *Characterísticas* nem a de nenhum de seus secretários⁵⁴⁶. Não há como saber quem é o autor dessa versão. Mesmo quando ditava ou pedia que os seus secretários passassem a limpo os seus textos, o filósofo inglês ainda os revisava. As inúmeras observações que ele escrevia às margens são para os estudiosos um dos grandes indícios que comprovam a autoria de seus textos. Nada disso é encontrado nessa versão do “*Quadro de Cebes*” (*The picture of Cebes, disciple of Socrates*): “em contraste com os manuscritos revisados por Shaftesbury, esse contém numerosos erros”⁵⁴⁷, acrescentam os editores da *Standard Edition*.

A presença dessa tradução nos papéis do filósofo inglês permanece sendo um mistério. Menos misterioso, no entanto, é o projeto de fazer de um comentário sobre o texto de Cebes o terceiro tratado dos *Caracteres secundários*. Evidentemente, não há como determinar com precisão o que ali seria realizado, uma vez que o plano sequer foi iniciado. Mas pode-se afirmar que há uma ligação direta entre o tema trabalhado por Cebes e aquele que Shaftesbury deseja conferir à sua obra. Em seu texto, o discípulo de Sócrates fala de um estranho quadro posto na frente do Templo de Saturno que chama a atenção de todos que por lá passam. Nele vê-se uma espécie de fortaleza murada no interior da qual há outras duas semelhantes, ligadas por portões. Como os que contemplam a pintura não compreendem o seu significado, um homem aproxima-se e começa a explicá-lo. Em linhas bastante gerais, essa é a história narrada por Cebes: o homem sábio faz com que os outros percebam que o quadro que vêem é uma imagem de uma jornada virtuosa ou de uma

⁵⁴⁶ *The picture by Cebes, Disciple of Socrates*. In: Anthony Ashley Cooper, Third Earl of Shaftesbury, *Standard Edition*, I, 5 *Aesthetics*, pp.457-477.

⁵⁴⁷ *The picture of Cebes, disciple of Socrates*. In: Anthony Ashley Cooper, Third Earl of Shaftesbury, *Standard Edition*, I, 5 *Aesthetics*, p.457. O original diz: “In contrast to the manuscripts revised by Shaftesbury, this text contains numerous mistakes”.

disciplina moral. No interior das fortalezas, a cada etapa do percurso, são vistas figuras que representam as paixões e os sentimentos com os quais os homens têm de lidar para progredir no caminho da virtude. O objetivo do quadro que está na frente do Templo de Saturno e, por consequência, o da obra de Cebes, é então o de chamar a atenção dos homens para a importância de uma conduta virtuosa e da formação moral⁵⁴⁸. O interesse de Shaftesbury por essa história fica então muito claro: ela é bastante adequada a alguém que, como o filósofo inglês, vinculava a moralidade à contemplação e ao exame das artes. Referindo-se às leituras que fazia na Itália, Shaftesbury diz o seguinte ao seu amigo Benjamin Furly: “o que quer que sejam esses meus estudos ou entretenimentos, eu ainda me esforço para direcioná-los ao interesse da virtude e da liberdade”⁵⁴⁹. Esse “esforço” em vincular a arte à virtude e à moral deveria estar presente em todos os textos que formariam a sua nova obra.

Segundo Robert Voitle, é em *Plástica ou a origem, progresso e poder da arte designatória* que Shaftesbury tencionava ser mais explícito ao “ligar a arte à moralidade”⁵⁵⁰. Desse que seria o quarto e último tratado dos *Caracteres secundários*

⁵⁴⁸ Como nos mostra Andrea Gatti, o diálogo que ficou conhecido como *Tabula Cebetis* foi um texto bastante difundido entre os séculos XVI e XVIII. Algumas edições o publicavam junto com o *Manual* de Epíteto, dentre elas muitas apresentavam ilustrações que reproduziam o quadro descrito na obra, como é o caso da edição latina de Hieronymos Wolf, de 1561 (*figura 16*). Há tempos, diz-nos Gatti, já se sabe que o diálogo foi erroneamente atribuído a Cebes, embora ele continue vinculado ao seu nome. (GATTI, A. *Il gentile Platone d'Europa – quattro saggi su Lord Shaftesbury*, p.84). Para maiores informações sobre a *Tabula Cebetis*, suas edições e sua influência em escritores e literatos, ver (por exemplo): POZA, S. L. *La tabula de Cebes y los Sueños de Quevedo*.

⁵⁴⁹ Carta a Benjamin Furly de 22 de março de 1712, *apud* Gatti, A. *Il gentile Platone d'Europa – Quattro saggi su Lord Shaftesbury*, p.74, nota 69. No original: “What ever my Studies or Amusements are, I endeavour still to turn them towards the Interest of Virtue and Liberty”.

⁵⁵⁰ VOITLE, R. *The Third Earl of Shaftesbury – 1671 – 1713*, p., 392. No original: “(...) to link art with morality”.

restaram um grande número de apontamentos e observações organizados a partir de rubricas, tais como “Pensamentos”, “Caracteres, Personagens”, “Do *decorum*”⁵⁵¹ etc. A parte que leva o nome de “título e idéia da obra” (*title, & Idea of the Work*) mostra-nos que a *Plástica* seguiria “o modo indireto, como em *Miscelâneas*”⁵⁵². Isto é: o tema central do texto (os progressos e desenvolvimentos das artes plásticas e suas relações com a moral) deveria ser discutido de uma maneira livre e simples, assim como o último tratado das *Características* (as *Miscelâneas*) havia exposto as principais idéias contidas naquela obra. No que diz respeito à forma, a *Plástica* lembra muito os *Moralistas*: de acordo com o plano de Shaftesbury, o quarto texto dos *Caracteres secundários* seria composto de epístolas endereçadas a Lord Somers, o mesmo amigo para quem o filósofo inglês havia escrito a *Carta sobre o entusiasmo*. Porém, ao apresentar um modo livre de tratar os seus temas (misturando vários estilos e maneiras de escrever), o texto não poderia ser dito meramente epistolar: assim como ocorre com *Os moralistas* (onde diálogo e carta estão presentes), à *Plástica* também poderia ser atribuído o nome de miscelânea. É preciso, diz-nos Shaftesbury, preservar “uma tal mistura de estilos”⁵⁵³ quando se quer trabalhar determinados temas de modo simples. Uma tal observação torna-se ainda mais perspicaz quando consideramos o modo como a *Plástica* estava sendo elaborada. A simplicidade que esse texto propõe é ainda mais radical do que aquela das *Características*: as citações em grego, latim, francês ou em qualquer outra língua estrangeira teriam de ser reservadas às notas. Nas principais linhas da obra permaneceria apenas aquilo que é “de uma fácil, suave e polida leitura, sem aparentar dificuldade ou estudo rigoroso, de modo que os melhores e

⁵⁵¹ “thoughts”, “characters, personages”, “of *decorum*”. Ver: *Plástica*, pp.153-297.

⁵⁵² *Plástica*, p.163. “(...) indirect way as in *Miscellany*”.

⁵⁵³ *Plástica*, p.173. “such a Mixture of Stile”.

mais gentis pintores e artistas, as senhoritas, os elegantes, os cavalheiros da corte, o mais refinado tipo de engenho do campo e da cidade e notáveis palestrantes possam compreender ou estar persuadidos que compreenderam o que é escrito *no texto*”⁵⁵⁴.

Se levarmos em conta a observação de Laurent Jaffro⁵⁵⁵ segundo a qual essas notas da *Plástica* não dizem respeito unicamente àquele que seria o quarto tratado, mas aos *Caracteres secundários* como um todo, então teremos de admitir que o filósofo inglês buscava expandir o seu público. Não se trata mais de escrever apenas para eruditos, pessoas que gostam de filosofia, sabem grego, latim e têm interesse pelos clássicos da Antigüidade. Shaftesbury quer agora falar para o que ele mesmo chama de “mundo elegante” (*fashionable World*): o universo das conversas, dos salões e da sociedade. Porém, essa mudança na maneira de escrever e de dirigir-se ao público poderia ser entendida como o produto de uma interferência externa ao desenvolvimento de sua filosofia, como se Shaftesbury tivesse abandonado ou rejeitado seu antigo modo de lidar com a virtude, a moral ou outros temas presentes nos textos anteriores, visando com isso algum tipo de reconhecimento ou popularidade? Tentemos responder essa pergunta a partir da análise do termo escolhido para nomear o livro em questão: *Caracteres secundários*.

De acordo com uma classificação apresentada na *Plástica*, haveria três gêneros (*kinds*) de *caracteres*. O primeiro (*first characters*) é composto de “notas” ou “marcas”⁵⁵⁶ de sons, sílabas, sentimentos, sentidos e significados. Esse é o âmbito do que Shaftesbury

⁵⁵⁴ *Plástica*, p.165. “(...) of easy smooth & polite Reading; without seeming Difficulty, or hard Studdy: so as that the better & gentiler Rank of Painters & Artists, The Ladys, Beaux, courtly Gentlemen, & more refin’d sort of Country & Town -Wits, & notable Talkers, may comprehend, or be perswaded that they comprehended what is there, *in the text*”. A tradução do termo “Beaux” por “elegantes” segue uma solução de Laurent Jaffro (Ver: JAFFRO, L. *Les manuscrits de Shaftesbury: typologie et théorie*, p.172)

⁵⁵⁵ Ver: JAFFRO, L. *Les manuscrits de Shaftesbury: typologie et théorie*, p.171.

⁵⁵⁶ *Plástica*, p.215. “Notes”, “Marks”.

denomina “discurso”⁵⁵⁷ (palavras faladas ou escritas). O segundo (*second characters*) designa o domínio da representação plástica, linear ou gráfica de “formas reais e [de] seres naturais”⁵⁵⁸, isto é: compreende a pintura, o desenho, a gravura etc. Há ainda um terceiro gênero: o “*emblemático e enigmático*”⁵⁵⁹. Nele, os caracteres do segundo tipo são usados para “transmitir”⁵⁶⁰ (*to convey* = “transportar, carregar”) os do primeiro: as imagens sempre estão relacionadas a algo dito em um discurso escrito ou falado. Por essa razão, esse terceiro gênero pode ser considerado como “intermediário” ou “misturado”⁵⁶¹, ele é o ponto de contato entre os outros dois. Um bom exemplo desse terceiro tipo são os frontispícios das *Características* de 1714.

Assim, quando consideramos o modo com que a *Plástica* apresenta os diferentes caracteres, somos levados a crer que ao dar a um conjunto de quatro textos o título de *Caracteres secundários*, Shaftesbury está referindo-se ao tema ali tratado: o desenho, a pintura e tudo mais que se classifica como sendo do segundo gênero. Teríamos então uma distinção significativa entre esse livro e aquele que o precedeu - as *Características*. A prioridade que essa última obra confere à análise da poesia, da literatura e da filosofia determina o seu objeto de estudo como sendo do primeiro tipo – seu âmbito é o dos *first characters*. Os quatro novos tratados não introduzem uma mera alteração na maneira de escrever ou trabalhar os temas das *Características*, mas uma mudança no gênero dos caracteres examinados: da primeira classe para a segunda ou secundária (*second*). No entanto, essa diferença de gênero não tem como consequência uma ruptura ou afastamento

⁵⁵⁷ *Plástica*, p.215. “Speech”.

⁵⁵⁸ *Plástica*, p.215. “of real Forms & natural Beings”.

⁵⁵⁹ *Plástica*, p.215. “*Emblematick & Enigmatick*”.

⁵⁶⁰ *Plástica*, p.216.

⁵⁶¹ *Plástica*, p.215. “Middle”, “mix’d”.

entre os dois textos. Ao contrário, é graças a essa distinção que Shaftesbury poderá estabelecer o vínculo entre suas duas obras. O prefácio que ele escreveu para os *Caracteres secundários* mostra-nos que esse livro foi desde o início pensado como um desenvolvimento das *Características* e que sempre teria de pressupô-la e indicá-la:

“Se por essa última maneira o nosso autor que tratou anteriormente de **caracteres** em um sentido mais elevado, parecer ter perdido algo da posição que mantinha na ordem dos escritores, isso será de pouca consideração para ele. Será honra suficiente (pensa ele), se por esses **Caracteres secundários** ou sub-partes ele possa ser capaz de amparar (*to support*) aqueles mais elevados que uma vez sustentou em benefício das principais preocupações e interesses do gênero humano.”⁵⁶²

A partir da leitura dessa passagem, podemos perceber que os *Caracteres secundários* têm por objetivo destacar a importante função que as artes plásticas podem ter para o argumento das *Características*. A continuidade do trecho acima citado deixa claro que embora manifestações artísticas como as pinturas sejam comumente tomadas por “prazeres e diversões ordinários do mundo elegante”⁵⁶³, elas são aptas a servirem de apoio (*support*) para os “elevados sentidos” (*high senses*) da filosofia e da moral. Mais uma vez Shaftesbury põe-nos diante do significado contido no verbo inglês *to support*: sua nova obra pretende corroborar, amparar ou sustentar aquela que a antecedeu. Essa idéia de “suporte” ganha mais força quando o filósofo inglês estabelece uma relação de sinonímia

⁵⁶² *Plástica*, p.170. “If our Author who treated formerly of **Characters**, in higher Sense, shou’d by this latter Manner appear to have lost somewhat of the Rank he held amidst the Order of Writers; this will be of small concern to him, Tis sufficient Honour (he thinks) if by these **Second Characters**, or Under-Parts, he can be able in the least degree to support those higher which he once sustained, in behalf of the chief Concerns and Interests of Mankind”.

⁵⁶³ *Plástica*, p.170. “ordinary Pleasures and Diversions of the fashionable World”.

entre *caracteres secundários* e *sub-partes*. Não é a primeira vez que essa ligação aparece na obra de Shaftesbury, já no *Solilóquio*⁵⁶⁴ as duas expressões são apresentadas como tendo o mesmo significado e é a ele que autor da *Plástica* retorna ao explicar que há “um tipo de encenação no termo *caracteres secundários*, tal como nas partes secundárias no drama”⁵⁶⁵. Trata-se de “sub-partes”⁵⁶⁶, acrescenta o filósofo inglês. Semelhantemente ao que ocorre com os personagens coadjuvantes em uma peça de teatro, a expressão *caracteres secundários* designa a idéia de um ou mais elementos cuja função é promover e realçar a presença de um outro mais importante: o que o *Solilóquio* chama de “caráter (character = personagem) principal”⁵⁶⁷.

Desse modo, o título escolhido por Shaftesbury para o seu novo volume não exprime apenas o seu objeto (as artes plásticas), mas também o papel que um tal livro ocuparia no conjunto de sua obra como um todo. Como o poeta dramático que monta a sua peça a partir de personagens principais e secundários, o filósofo inglês organizou a exposição de sua filosofia de tal forma que um dos seus livros seria o protagonista e o outro o coadjuvante. A reunião dos quatro tratados que Shaftesbury escrevia na Itália pode ser dita “second” (secundária), pois prepara a cena e busca destacar a atuação desse que é o grande personagem da sua filosofia: as *Características*. Ela também é *second* (segunda), pois naturalmente segue aquela que a antecedeu: a passagem dos primeiros para os caracteres segundos é um movimento interno ao pensamento shaftesburiano. A analogia que o filósofo faz com o teatro permite-nos pensar que é a própria “trama” da sua filosofia que torna necessária essa gradação de funções ou papéis. Essa dramatização já estava

⁵⁶⁴ *Sol.*, p.105. “Under-parts or second Characters”.

⁵⁶⁵ *Plástica*, p.251. “(...) a kind of Playing on the Word *Second characters* as second Parts in Drama.”

⁵⁶⁶ *Plástica*, p.251. “Under-Parts”.

⁵⁶⁷ *Sol.*, p.105. “principal Character”

operando nas *Características*. Não podemos nos esquecer que há uma ordem na qual o autor introduz as diferentes figuras que assume nesse livro: ao ceticismo zombeteiro dos três primeiros tratados segue-se o dogmatismo do quarto, a poesia do quinto e a crítica do sexto. Essa sequência está longe de ser aleatória, ela respeita a maneira como Shaftesbury deseja apresentar seus argumentos e conduzir o seu leitor. Isso não significa estabelecer um critério de qualidade entre as partes do livro, como se um determinado tratado das *Características* fosse menos elaborado ou mais imperfeito quando tomado isoladamente e comparado com aquele que o segue. Não se trata de dizer, por exemplo, que a *Investigação sobre a virtude* é menos importante do que *Os Moralistas*, mas que para a totalidade da obra a sua importância está em ocupar o posto que lhe é devido: ser o quarto tratado e jamais outro. Como vimos, as *Miscelâneas* explicitam a função e o vínculo que existe entre os seis “autores” presentes nas *Características*: eles são como personagens que em um mesmo palco atuam em prol da união da peça (*piece*) da qual fazem parte. Para que o livro se sustente basta que as suas partes desempenhem ou cumpram os seus papéis, ou seja: que correspondam ao *design* do autor.

Com o projeto dos *Caracteres secundários*, Shaftesbury prova que o plano dessa nova empreitada não é estranho ao das *Características*. Segundo o filósofo inglês, passagens desse último livro nas quais temas relacionados às artes e à beleza são mencionados já exigem o aprimoramento e um *modo virtuoso* (*virtuoso way*) de tratar essas questões. Existe uma “mútua semelhança”⁵⁶⁸ entre essas duas obras e, acrescenta Shaftesbury, isso poderia ser atestado pelo *round-frontispiece* que também deveria figurar nas primeiras páginas dos *Segundos caracteres*. A presença dessa imagem indica a

⁵⁶⁸ *Plástica*, p.169. “mutual Ressemblance”.

comunhão dos gêneros de caracteres e atesta a função intermediária dos emblemas. Apesar do seu caráter eminentemente dúbio e confuso, os frontispícios desempenham uma função fundamental para Shaftesbury: é a partir deles que se aproxima a linguagem verbal da pictórica e vice-versa. Uma vez dada essa aproximação, escrever sobre as artes plásticas torna-se uma consequência natural. Vejamos então o que significa esse *modo virtuoso* de abordar temas tão importantes para a filosofia de Shaftesbury, tais como a virtude e a moral.

O quadro histórico

O *Julgamento de Hércules* pode ser lido como um mero conjunto de notas ou observações que visam instruir um artista acerca da realização de uma pintura. De fato, como nos atesta o próprio Shaftesbury na notificação (*advertisement*) que a introduz, esse foi o objetivo original de sua obra. No início de 1712, o filósofo contrata Paolo de Matteis, “considerado o primeiro entre os pintores napolitanos da época”⁵⁶⁹. Para auxiliar o pintor e esclarecê-lo a respeito do plano que o motivara a encomendar um quadro, Shaftesbury começa a pôr suas idéias no papel. Essas notas são redigidas em francês. Em princípio, a escolha por esse idioma se justificaria como meio de suprir uma carência que os separava: o filósofo não era versado em italiano, tampouco o pintor em inglês. No entanto, o futuro desse texto deixa margens para se supor que com a língua francesa Shaftesbury já vislumbrava uma possibilidade de veiculação de sua obra. Em 29 de março do mesmo ano, o filósofo inglês envia uma cópia do texto para Pierre Coste e sugere ao amigo que faça

⁵⁶⁹ VOITTE, R. *The Third Earl of Shaftesbury – 1671 – 1713*, p., 392. No original: “(...) was esteemed first among Neapolitan painters of the day”.

uma revisão do seu francês⁵⁷⁰. Em resposta, Coste elogia a mais recente obra de Shaftesbury e diz estar disposto a ajudá-lo com possíveis mudanças e correções estilísticas⁵⁷¹. Em outubro, o mesmo amigo já está trabalhando em uma nova versão francesa do *Julgamento de Hércules*, “com o propósito de publicá-la em Amsterdã”⁵⁷². Um mês depois, a obra é publicada no famoso *Journal des Sçavans* (editado na capital holandesa) com o seguinte título: *Raisonnement sur le tableau du jugement d’Hercule*. Ao mesmo tempo, antes que ele seja “traduzido por uma mão estranha”⁵⁷³, o próprio Shaftesbury prepara uma versão inglesa desse seu texto. Vertido para a língua materna de seu autor, o *Julgamento de Hércules* seria incluído aos *Caracteres secundários* como o seu segundo tratado.

O caminho percorrido pelo *Julgamento de Hércules* prova que essa obra não pode ser reduzida a uma simples coleção de instruções cujo único fim é a feitura de uma determinada pintura. Por certo, Shaftesbury realmente a escreveu para Paolo de Matteis, que cumpriu o serviço e pintou o quadro de acordo com as diretrizes do filósofo inglês (ver: *figura 14*), mas há algo no texto que extrapola os limites da ocasião na qual foi concebido. O próprio autor mostra-se consciente disso ao enviá-lo a outras pessoas e, sobretudo, ao permitir sua publicação. Esse aspecto mais abrangente do *Julgamento de Hércules* começa a evidenciar-se logo nas primeiras linhas de sua introdução:

“Antes de entrarmos no exame de nosso plano (*sketch*) histórico, seria adequado notar que pela palavra *tablatura* (da qual não temos nenhum nome em *inglês* além do geral

⁵⁷⁰ Ver: carta de Shaftesbury a Coste, 29 de março de 1712. (*Refúgio*, pp.201-202).

⁵⁷¹ Ver: carta de Coste a Shaftesbury, 1 de maio de 1712 (*Refúgio*, p.151).

⁵⁷² Carta de Coste a Shaftesbury, 21 de outubro de 1712. No original: “(...) dans le dessein de le faire imprimer à Amsterdam”. (*Refúgio*, p.155)

⁵⁷³ *Hércules*, p.72. “translated by a strange Hand”.

retrato) nós designamos, de acordo com a palavra original **Tabula**, uma obra não apenas distinta do mero *retrato*, mas de todos aqueles vastos tipos de pinturas que são de uma certa maneira absolutas e independentes, tais como pinturas *in fresco* em paredes, tetos, escadas, cúpulas ou qualquer outro local de destaque em palácios ou igrejas.”⁵⁷⁴

Dando continuidade à explicação do que chama de *tablatura*⁵⁷⁵, Shaftesbury diz que uma tal pintura não se define por sua dimensão, tampouco por seu formato. O traço distintivo desse tipo de arte está no fato de ela ser “*uma peça única*, compreendida em *uma* visão e formada de acordo com *uma única* inteligência, significado ou desígnio”⁵⁷⁶. Uma *tablatura* (ou um *tableau*, termo empregado na versão francesa) tem de ser uma totalidade, ou seja: deve existir entre as partes que a constitui uma relação que ateste a unidade da pintura. É preciso que o seu espectador “possa ver de uma só vez, em uma correspondência agradável e perfeita, tudo o que é exibido aos olhos”⁵⁷⁷. Qualquer elemento que ponha em risco o sentido do quadro tem de ser eliminado. Por essa razão, o pintor deve tomar muito cuidado com os elementos emblemáticos que introduz em sua obra. Ao contrário dos

⁵⁷⁴ *Hércules*, p.74. “Before we enter upon the Examination of our historical Sketch, it may be proper to remark, that by the word *Tablature* (for which we have yet no Name in *English*, besides the general one of *Picture*) we denote, according to the original Word *Tabula*, a work not only distinct from a meer *Portraiture*, but from all those wilder sorts of Painting which are in a manner absolute, and independent; such as the Paintings *in Fresco*, upon the Walls, the Ceillings, The Stair-cases, the Cupolo’s, and other remarkable Places either of Churches or Palaces”.

⁵⁷⁵ Como mostra o *Dicionário Oxford*, Shaftesbury foi o primeiro autor a dar ao inglês *tablature* o sentido de uma pintura que forma um todo. O significado mais comum do termo é o de uma “notação musical” (“musical notation”), tal como o português *tablatura* (Ver: verbete *Tablature* do *The Oxford English Dictionary* e o verbete *Tablatura* do *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*).

⁵⁷⁶ *Hércules*, p.74. “*a single Piece*, comprehended in *one* View, and form’d according to *one single* Intelligence, meaning, or Design”.

⁵⁷⁷ *Hércules*, p.124. “May see at once, in an agreeable and perfect Correspondency, all which is there exhibited to the Sight”.

frontispícios das *Características*, a *tablatura* é simples e direta: seu significado deve ser apresentado da maneira mais clara possível. Se o artista sente a necessidade de incluir algumas figuras emblemáticas à composição de sua pintura, é preciso que o faça de tal modo que elas estejam a serviço do *design* da obra. Toda beleza, diz-nos Shaftesbury, depende de uma ordenação: a verdadeira obra de arte tem de ter um elemento principal muito bem definido, ao qual todos os outros estão submetidos. Sem essa submissão não há totalidade e perde-se por completo a simplicidade e a coerência. Uma tal relação de dependência pode ser encontrada até mesmo na representação emblemática: como vimos, os frontispícios de Shaftesbury eram dispostos de maneira a apresentar uma parte principal e outras subordinadas. Mas, ao contrário do que deve ocorrer com a *tablatura*, a ordenação das enigmáticas imagens das *Características* não forma um todo coerente. A confusão de elementos e sentidos dos frontispícios é o justo oposto daquilo que o pintor deve buscar. Para Shaftesbury, há na pintura uma beleza e simplicidade que é muito parecida com a encontrada na poesia:

“O *poeta* jamais pode (enquanto sustentar com justeza esse nome) torna-se um *relator* ou *historiador* em um sentido amplo. A ele é apenas consentido descrever uma *única* ação [e] não as ações de um único homem ou povo. O *pintor* é um historiador do mesmo nível, mas ainda mais estreitamente confinado, como, de fato, parece, já que certamente se mostraria uma tentativa mais ridícula compreender duas ou três ações ou partes distintas da história em um quadro, do que abarcar dez vezes esse número em *um* e *mesmo* poema.”⁵⁷⁸

⁵⁷⁸ *Hércules*, p. 132. “Never can the *Poet* (whilst he justly holds that Name) become a *Relater*, or *Historian* at large. He is allow’d only to describe a single Action: not the Actions of a single Man, or People. The *Painter* is a *Historian* at the same rate, but still more narrowly confin’d; as in fact appears: since it wou’d certainly

O compromisso da arte não é com os fatos, mas com a sua estrutura interna. Conforme o *Soliloquio*, a “verdade” das obras dos poetas e escritores é dada na “tessitura das suas *mentiras*”⁵⁷⁹, ou seja: a veracidade dos argumentos de um determinado autor está intimamente ligada ao modo como ele os arranja ou os “tece”. “O maior dos críticos (Aristóteles)”, lembra Shaftesbury, “disse do maior dos poetas (Homero) quando o exaltava com a maior profusão: ‘que acima de todos os outros ele entendeu *como mentir*’”⁵⁸⁰. Pouco importa se em um poeta encontramos o histórico de várias ações cuja autenticidade nunca foi comprovada, o que é determinante para o seu ofício é jamais deixar de unificá-las em uma (ação) central. Embora uma grande obra como a *Ilíada*, por exemplo, seja constituída de vários eventos, a Guerra de Tróia pode ser entendida como o principal, do qual os outros dependem. O mesmo pode ser afirmado a respeito de *Os Moralistas*, onde a figura de Teócles unifica às de Palemon e Filócles. É essa capacidade de compor que torna verdadeiro o argumento exposto por um escritor. Existe então uma relação entre a verdade, a simplicidade e a beleza: aplicados a uma obra de arte, esses termos designam o reconhecimento de que ela é um todo, que existe entre as suas partes um perfeito equilíbrio.

Quando se trata de fazer uma pintura simples, é preciso levar em consideração uma diferença em relação às letras. Como nos mostrou o trecho do *Julgamento de Hércules* acima citado, a arte do pintor exige que ele se restrinja a uma única ação a ser imitada. Se ao poeta cabe discorrer e trabalhar com vários momentos de uma história, o pintor deve

prove a more ridiculouse Attempt to comprehend two or three distinct Actions or Parts of History in *one* Picture, than to comprehend ten times the Number in *one* and *the same* Poem.”

⁵⁷⁹ *Sol.*, p.177. “Texture of his *Lyes*”.

⁵⁸⁰ *Sol.*, p.178, nota 89. “The greatest of Criticks says of the greatest of Poet, when he extols him the highest, ‘That above all others he understood *how To Lye*’”. Shaftesbury refere-se ao trecho do Capítulo XIV da *Poética* onde se lê: “Aos outros poetas também Homero ensinou o modo de dizer o que é falso” (*Poética*, p.98)

prender-se a um determinado instante. Para os limites de um quadro, a representação de mais de um evento acarretaria em confusão. Embora pintura e poesia primem pela *unidade do desígnio* (*unity of design*), elas têm as suas próprias maneiras de atingi-la. Mesmo no interior delas pode-se perceber diferenças no modo de proceder. A elegia, o epigrama, o poema trágico e o épico “têm, cada um deles, suas medidas e proporções”⁵⁸¹, diz-nos Shaftesbury. Pode-se observar algo semelhante na pintura. Dado um determinado caso, a proporção é fornecida pelo elemento que se escolheu como o principal. Assim, no tipo de pintura chamado de “paisagem” (*landskip*) a medida são os seres inanimados. Aqui, é “a terra, a água, as pedras e as rochas que vivem”⁵⁸², tudo o mais será ordenado a partir delas. Nos quadros de animais, os protagonistas serão as “bestas ou as aves de caça”⁵⁸³. Mas o grau mais elevado de pintura é somente atingido quando se toma o homem como elemento central:

“Mas se, ao contrário, é a *espécie humana* aquela que primeiro se apresenta em um quadro, se é a *vida inteligente* que é posta às vistas, são as *outras espécies*, as *outras vidas* que têm então de render-se e tornar-se subserviente. O meramente *natural* tem de render homenagem ao *histórico* ou *moral*. Toda beleza, toda graça tem de ser sacrificada pela verdadeira (*real*) **beleza** dessa primeira e mais elevada ordem.”⁵⁸⁴

⁵⁸¹ *Hércules*, p.132. “(...) have each of them their Measure and Proportion”.

⁵⁸² *Hércules*, p.116. “the Earth, the Water, the Stones and Rocks which live”.

⁵⁸³ *Hércules*, p.116. “Beasts, or Fowl”.

⁵⁸⁴ *Hércules*, p.118. “But if, on the contrary, the *human Species* be that which first presents it-self in a Picture; if it be the *intelligent Life*, which is set to view; ‘tis the *other Species*, the *other Life*, which must then surrender and become subservient. The merely *Natural* must pay Homage to the *Historical* or *Moral*. Every Beauty, every Grace must be sacrific’d to the *real Beauty* of this first and highest Order”.

Shaftesbury explica-nos que embora até possamos chamar um quadro do tipo “*natureza morta*”⁵⁸⁵ de uma *tablatura*, dada a proporção interna entre as suas partes, o termo apenas é bem aplicado às pinturas onde o gênero humano é representado. E isso porque somente nesse caso um pintor pode produzir uma verdadeira totalidade. Em nossos capítulos anteriores, vimos que o traço distintivo do homem é ser uma criatura que compreende as relações que existem entre as diversas formas da natureza. Somente no e pelo gênero humano pode-se entender o mundo como uma comunidade universal. Imitar ou representar as suas características, maneiras, condutas e opiniões é então revelar a ordem moral do universo. A condição para se pintar a natureza como um todo, é ir além do “meramente natural” (como dizia o trecho citado acima) e eleger a vida inteligente o elemento central da obra. Se uma *tablatura* pode ser considerada um quadro histórico, é porque ao narrar determinadas ações de alguns homens em particular, ela desenha o processo pelo qual o universo se forma.

Não obstante o fato de serem essenciais para o entendimento do que vem a ser uma *tablatura*, todas as observações e argumentos apresentados até aqui ainda parecem um tanto gerais e vagos ao autor do *Julgamento de Hércules*. Questões bastante simples necessitam de maiores esclarecimentos. Por exemplo: o texto diz que em uma *tablatura* “não importa a *chave* na qual o pintor inicie sua peça, ele deve estar seguro de terminá-la na mesma”⁵⁸⁶, logo é preciso dizer o que significa e como manter uma “chave”. Um outro problema: Se a mais elevada das pinturas tem de imitar as ações humanas, como ela faz isso? Quais são as peculiaridades da imitação pictórica? Uma vez que não existem regras precisas que indiquem com exatidão como um pintor deve proceder na produção de uma determinada

⁵⁸⁵ *Hércules*, p.116. “*Still-Life*”

⁵⁸⁶ *Hércules*, p.110. “Whatever *Key* the Painter begins his Piece, he shou’d be sure to finish in the same”.

tablatura, Shaftesbury resolve tomar um caso em particular. É preciso escolher uma história humana que sirva de “chave” para a realização de uma pintura. Só assim o filósofo inglês poderá mostrar ao seu leitor como a *unidade do desenho* de um quadro é construída. O tema escolhido é o *Julgamento de Hércules*. Como nos explica Shaftesbury, trata-se de uma referência ao Livro II dos *Memoráveis* de Xenofonte. Nessa passagem, Sócrates narra uma história cuja fonte primordial seria o poeta Pródico: o jovem Hércules encontrava-se em um momento de dúvida acerca dos rumos que deveria tomar na vida. Solitário, ele parte para um local afastado e deserto, onde se põe a pensar. Surge-lhe então a figura de duas mulheres. Uma delas veste-se de branco, sua beleza era nobre e natural, os gestos eram modestos e os seus olhos estavam plenos de pudor. A outra utiliza adereços para destacar seus atributos naturais, procura portar-se de tal modo a parecer mais esbelta do que era e a todo instante olhava ao redor para se certificar de que os outros notavam a sua beleza. A primeira delas é a Virtude e a segunda, a Volúpia⁵⁸⁷. Cada uma delas busca convencer Hércules de que possui o melhor caminho a seguir. A primeira a falar é a Volúpia que promete uma vida repleta de prazeres, sem nenhum grande esforço seja do corpo ou do espírito. A esse discurso segue-se o da Virtude que condena a vida proposta por sua rival e diz não ver nele nenhum bem duradouro e digno de louvor. Ela reconhece que o seu caminho é feito de vários trabalhos, penas e exercícios, mas é também o mais honrado e glorioso e em tudo se distingue da ociosidade da Volúpia. Como se sabe, Hércules opta pela Virtude e perpetua o seu destino heróico.

Uma vez que a pintura é um tipo de arte que deve se limitar a uma única ação ou instante da história que retrata, Shaftesbury começa a apresentar alguns possíveis

⁵⁸⁷ A versão inglesa do *Julgamento de Hércules* chama essa personagem de *Pleasure* (prazer). Optamos por seguir a solução do texto em francês, que a denomina *Volupté*.

momentos do *Julgamento de Hércules* que seriam adequados à representação pictórica. Pode-se trabalhar com o instante no qual as duas mulheres (ou *deusas*⁵⁸⁸, como diz o filósofo inglês) abordam o herói, ou quando começam a disputá-lo ou ainda em meio ao debate. Das três, a última tem de ser considerada como a melhor, pois “expressa o *grande evento* ou a conseqüente *resolução* de **Hércules**”⁵⁸⁹. A continuidade do argumento de Shaftesbury visa precisar ainda mais essa sua opção e justificar o motivo de tal escolha. Seria possível, diz-nos o filósofo inglês, apresentar o herói no momento em que já havia se decidido pela Virtude, mas isso acarretaria na perda do elemento principal: “É do resultado da controvérsia entre as *duas* que o caráter de **Hércules** depende”⁵⁹⁰. Por isso, o quadro que quiser expor o complexo de elementos que formam esse enredo terá de mostrar o jovem num momento em que, não obstante a dúvida a respeito de qual caminho tomar, já indica a sua preferência pela Virtude. Esse é o motivo pelo qual Shaftesbury considera que a melhor maneira de retratar o *Julgamento de Hércules* é mostrar o herói quando ouve o discurso da Virtude e começa a empolgar-se com ele. Nessa ocasião, o jovem ainda não descartou por completo o estilo de vida que a Volúpia acabara de defender. Ou seja: trata-se de apresentar Hércules no momento em que está prestes a decidir-se, naqueles segundos que antecedem sua resolução. Desse modo, pode-se pintar a história toda em um único quadro.

Dada a escolha do instante a ser retratado, é preciso investigar como realizá-lo. Hércules (a figura central) tem de estar no meio das outras duas e suas feições devem indicar que medita e pondera. Atrás da Virtude haverá uma estrada tortuosa que leva ao longínquo topo de uma montanha. Ao lado da Volúpia, um “florido caminho dos vales e

⁵⁸⁸ “Goddesses”. O termo é usado em várias passagens do texto, por exemplo: *Hércules*, p.94.

⁵⁸⁹ *Hércules*, p.78. “express the grand Event, or consequent Resolution of **Hercules**”.

⁵⁹⁰ *Hércules*, p.76. “‘Tis on the Issue of the Controversy between these *Two*, that the Character of **Hercules** depends”.

campinas”⁵⁹¹. Hércules observa e ouve a Virtude “com extrema atenção”⁵⁹², embora alguma parte de seu corpo esteja inclinada para Volúpia. Um tal recurso, explica-nos Shaftesbury, indica que a decisão que o herói vai tomar “não lhe custará pouco”⁵⁹³, isto é: o quadro permitirá ao espectador a percepção do quão difícil é para ele abandonar os prazeres que a Volúpia lhe propõe. É imprescindível que o herói apareça de tal forma que não reste dúvidas de que está completamente absorvido pelo discurso da Virtude, dando sinais de uma admiração e amor crescentes. Se Hércules falasse ou indicasse qualquer tipo de desatenção, isso teria de ser considerado “contrário à ordem, à história, ao *decorum* ou à decência das maneiras”⁵⁹⁴. O *decoro* é dado pela adequação à narrativa que se quer contar. É o próprio desenvolvimento natural do enredo que exige o cumprimento de certas normas. Um Hércules que desdenha a Virtude perde completamente o seu caráter e deixa de ser quem ele é.

Vemos que cada caso apresenta as suas próprias regras: a medida certa para o equilíbrio que unifica os diversos elementos de uma certa história é sempre diferente da de uma outra. Seguindo a ordem natural ao seu quadro, Shaftesbury diz que a Virtude precisa ser representada como “um excelente orador no ápice e na parte mais importante do seu discurso”⁵⁹⁵, olhando fixamente para aquele ao qual se dirige. É então adequado apresentá-la com o dedo em riste, como normalmente fazem aqueles que falam. Essa mesma mão também deve indicar o objeto do discurso: o caminho tortuoso atrás dela. As feições têm de estar de acordo com o seu caráter guerreiro, mostrando um tipo de fadiga que provém da

⁵⁹¹ *Hércules*, p.90. “the flowery way of the Vale and Meadows”.

⁵⁹² *Hércules*, p.90. “with extreme attention”.

⁵⁹³ *Hércules*, p.90. “costs him not a little”.

⁵⁹⁴ *Hércules*, p.92. “contrary to Order, contrary to History, and to the *Decorum* or Decency of Manners”.

⁵⁹⁵ *Hércules*, p.94. “an excellent Orator, when at hight, and in the most affecting part of his Discourse”.

atividade e dos exercícios. Por sua vez, a Volúpia deve apresentar a delicadeza e a preguiça que a distinguem, marcas que lhe dão “um caráter intermediário entre a pessoa de uma *Vênus* e aquela de uma *ninfa* de um **bacanal**”⁵⁹⁶. Representá-la deitada e olhando para Hércules é uma boa maneira de destacar suas características: ao mesmo tempo lânguida e insinuante.

Assim, ao unir as três figuras, o quadro expõe a seguinte cena: Hércules ao meio olha para a Virtude que discursa à sua direita. À esquerda está a Volúpia que sem poder ver os olhos do herói não percebe que ele está cada vez mais interessado no que sua rival propõe. Segundo Shaftesbury, este é um ponto extremamente importante: a Volúpia ainda está confiante na sua vitória. Embora em silêncio, ela mantém os seus “ares de flerte e cortesia”⁵⁹⁷: seus olhos e corpo estão direcionados para Hércules e sua expressão sugere que deseja retomar a palavra. Para corroborar a unidade dessa pintura, o filósofo inglês diz que seria preciso acrescentar alguns elementos emblemáticos. A figura da Virtude pode recuperar algo do modo como as medalhas dos antigos a representavam, isto é: com um pé apoiado no chão e o outro um pouco mais avançado, em cima de uma pedra ou elevação do terreno. Também seria adequado pintá-la segurando uma espada, tendo ao seu lado um capacete e um freio de cavalo, objetos que representam a disciplina e o aspecto guerreiro dessa personagem. Perto da Volúpia, uma ânfora, tigelas ou taças indicariam um banquete e o mundo dos prazeres. Por fim, Hércules deve estar vestido apenas com uma pele de leão, uma sugestão ao embate que ele irá travar com essa fera e ao seu futuro heróico.

⁵⁹⁶ *Hércules*, p. 96. “a middle Character between the person of a *Venus*, and that of a **Bacchinal** *Nymph*”.

⁵⁹⁷ *Hércules*, p.104. “Airs of Dalliance and Courtship”.

No interior de um quadro, os elementos emblemáticos ajudam o pintor a formar o que Shaftesbury chama de “unidade do tempo e ação”⁵⁹⁸. De acordo com esse argumento, a melhor maneira de apresentar uma determinada conduta humana é sugerir a relação que ela estabelece com aquela que a antecedeu e a que certamente a seguirá. A pintura histórica (*history-painting*⁵⁹⁹) tem então de trabalhar no limite da representação pictórica e introduzir uma noção de temporalidade ao que, em princípio, era completamente estático. Com os “mesmos meios que são empregados para rememorar *o passado*”, diz-nos Shaftesbury, “podemos antecipar *o futuro*”⁶⁰⁰. Mas para não ferir a regra do *decorum* e destruir por completo a unidade do quadro, a medida do “futuro” e do “passado” com a qual uma *tablatura* opera tem de ser dada pelo instante da história que ela representa – o “presente” da pintura é o seu ponto de equilíbrio. Mais uma vez, o melhor exemplo para esse processo de composição artística é o próprio quadro do *Julgamento de Hércules*: em uma só cena bem caracterizada e proporcional, vemos o itinerário que leva o herói a adotar uma vida virtuosa.

Ao concluir a sua obra, Shaftesbury estabelece uma relação tão íntima entre a idéia de *tablatura* e a descrição do quadro que havia encomendado a Paolo de Matteis, que o leitor já não pode mais separá-los. Toda as notas, cartas e textos sobre o *Julgamento de Hércules* mostram uma confusão a respeito dos motivos que o levaram a produzir esse pequeno tratado. Shaftesbury resolve escrever um texto para servir de instrução para uma pintura que já havia sido planejada, ou é antes o contrário: uma vez escrita, é a letra quem demanda a sua transformação em linguagem pictórica? A *Carta sobre o desenho* (obra que

⁵⁹⁸ *Hércules*, p.82. “Unity of Time and Action”.

⁵⁹⁹ *Hércules*, p.76.

⁶⁰⁰ *Hércules*, p. 84. “by the same Means which are imploy’d to call to mind *the Past*, we may anticipate *the Future*”.

deveria ser uma espécie de introdução para o *Julgamento de Hércules* e anexada aos *Caracteres secundários* como o seu primeiro tratado) é esclarecedora a esse respeito. Nela, o filósofo inglês conta-nos que tendo terminado um texto que apresentava uma noção (*notion*) ou esboço (*draft*) de uma pintura, desejou de vê-lo em uma tela. Fez-se então uma versão preto-e-branco do quadro e o efeito mostrou-se “tão aprazível”⁶⁰¹ que Shaftesbury decidiu “engajar o meu pintor na obra principal”⁶⁰²; uma verdadeira pintura em cores (*figura 14*). O trajeto narrado na *Carta sobre desenho* confirma todo um processo de elaboração que também foi registrado nas cartas e nos bilhetes da época em que o filósofo trabalhava no *Julgamento de Hércules*: Shaftesbury tinha a idéia de um quadro, mas ela apenas se desenvolve e ganha corpo à medida que encontra em Paolo de Matteis o meio de viabilizá-la. O texto é escrito junto com as conversas e debates acerca de como realizar a pintura: a atividade criativa não pode ser separada de sua análise ou teorização. “Teoria e prática têm de estar de acordo”⁶⁰³, escreve o filósofo inglês ao seu pintor. É criticando a idéia do quadro que Shaftesbury a aprimora: todo o seu texto pode ser visto como o exame de uma pintura que não existe previamente e que se desenvolve à medida que é analisada por seu autor ou pelos seus autores, visto que o projeto do *Julgamento de Hércules* sempre pressupõe a presença e a colaboração de Paolo de Matteis. “E assim minha **Noção**”, diz Shaftesbury na *Carta sobre o desenho*, “tão superficial no tratado, tornou-se muito

⁶⁰¹ *Desenho*, p.53 (a tradução dos trechos citados da *Carta sobre o desenho* é de Pedro Paulo Pimenta). “pleased so well”.

⁶⁰² *Desenho*, p. 53. “to engage my painter in the great work”.

⁶⁰³ Carta a Paolo de Matteis, 29 de junho de 1712. In: *Letters and Billets on Hercules*, p.379. No original: “Theory and Practice must agree”.

substantial no *acabamento*”⁶⁰⁴. Porém, a “superficialidade” da letra de Shaftesbury foi capaz de indicar algo extremamente importante para aqueles que têm interesse em compreender as artes plásticas: ao apresentar a maneira adequada de pintar *um* quadro, a palavra escrita também revela os bastidores da produção artística e torna-se um exemplo para todos aqueles que desejam realizar suas próprias obras pictóricas. É por via do seu caráter exemplar que esse texto instrui: o *Julgamento de Hércules* (ao qual os nomes “A educação” ou “A escolha” ou “A decisão de Hércules” também seriam adequados⁶⁰⁵) pode ser visto como um roteiro das decisões que um pintor deve tomar – é preciso escolher uma “chave”, o momento mais adequado à representação de uma história, como dispor os personagens na tela, que vestimentas e posturas são condizentes com o seu caráter etc. O modo como o *Julgamento de Hércules* compreende a pintura, antecipa um argumento desenvolvido na *Plástica*: a beleza e a proporção de um quadro não podem ser consideradas como um produto casual, resultado do que comumente é chamado de “*je ne scay quoy*”⁶⁰⁶: um “eu não sei o quê”. O trabalho do pintor começa pelo “*interior*”⁶⁰⁷ (*within*), ele “forma

⁶⁰⁴ *Desenho*, p. 55. (a tradução dos trechos citados da *Carta sobre o desenho* é de Pedro Paulo Pimenta). “Thus my **Notion** as light as it may prove in the *treatise*, is become very substantial in the **workmanship**”

⁶⁰⁵ *Hércules*, p.76 e p.80. O primeiro trecho diz: “De modo que naturalmente conferimos a essa peça e história tanto o título de *A educação*, quanto o de *a Escolha* ou *Julgamento de Hércules*” (“So that we may naturally give to this Piece and History, as well the Title of *The Education*, as *the Choice*, or *Judgement of Hercules*”). A segunda: “(...) nós podemos dar com justiça o título de *a Decisão*, ou *Julgamento de Hércules*” (“(...) we must justly give the Title of *the Decision*, or *Judgement of Hercules*”).

⁶⁰⁶ *Plástica*, p.186. O trecho todo diz: “Não se trata do *je ne scay quoy*, ao qual os *idiotas* e ignorantes da arte reduziram tudo”. No original: “Tis not the *je ne scay quoy*. To which *Idiots* & ignorant of Art woud reduce every thing”.

⁶⁰⁷ *Plástica*, p.184.

as suas *idéias* e [só] então a sua *mão* [e] suas *pinceladas*”⁶⁰⁸. Assim como a poesia, a pintura exige dedicação e, sobretudo, estudo.

Na *Carta sobre o desenho*, último texto que escreve, Shaftesbury mostra-se bastante otimista acerca do futuro das artes plásticas. Se o *Solilóquio* havia destacado a previsão que Aristóteles fez sobre o término do gênero trágico e a ascensão do cômico, agora é o próprio filósofo inglês que assume um “*espírito profético*”⁶⁰⁹ e afirma a opinião segunda a qual a liberdade que então reinava na “**Bretanha** unida”⁶¹⁰ faria dela a “principal sede das artes”⁶¹¹. Isso pode ser deduzido a partir do que ocorreu com a música. Há pouco tempo atrás, diz-nos Shaftesbury em uma referência ao reinado de Carlos II, o gosto musical dos ingleses era inferior ao da França. Mas o espírito livre que depois se instaurou na nação ofereceu todas as condições para que as pessoas pudessem estudar essa arte: “investigamos o que a **Itália**, em particular, produziu, e, no mesmo instante, superamos nossos vizinhos **franceses**”⁶¹². É, portanto, natural que ocorra algo similar com a pintura. Isso explica a atenção que Shaftesbury deu às artes plásticas: a crescente valorização da pintura era uma tendência da época a qual ele mesmo (como cidadão do início do século XVIII) não estava imune. Por isso, um estudo sobre esse assunto seria a melhor maneira de mostrar aos seus contemporâneos a importância daquela atividade que Shaftesbury considerava como sendo a principal para a formação do homem: o cultivo da filosofia. Assim, provar a possibilidade de um quadro histórico (de uma pintura que pode ter um sentido moral) é encontrar um

⁶⁰⁸ *Plástica*, p.184. “(...) forms his *Ideas*: then his *Hand*. his *Strokes*”.

⁶⁰⁹ *Desenho*, p.55. “*spirit of prophecy*”.

⁶¹⁰ *Desenho*, p.55. “united **Britain**”.

⁶¹¹ *Desenho*, p.55. “the principal seat of arts”.

⁶¹² *Desenho*, p.57. (tradução de Pedro Paulo Pimenta). No original: “(we) enquire what **Italy** in particular produced, than in an instant we outstripped our neighbours the **French**”

meio de trazer as questões filosóficas para mais perto do mundo. *O Julgamento de Hércules* permite-nos entender que não é apenas a postura crítica que pode unir o pintor ao filósofo, mas, sobretudo, o tema que ambos elegem como o principal: as características, as maneiras e as opiniões dos homens.

A última cena

Um mês antes de sua morte, Shaftesbury encomenda a Paolo de Matteis um último quadro. Em uma série de três cartas conhecidas pelo nome de *Esboço para um gênero de retrato moderno* (*Draft for a kind of modern portrait*⁶¹³), o inglês explica ao pintor napolitano o que planejava. Tratava-se de um quadro cuja figura principal é um “virtuoso, filósofo e autor muito conhecido por seus escritos”⁶¹⁴ no interior de um gabinete. Vê-se que ele está doente e encontra-se em uma cidade estrangeira para se recuperar. Uma janela deixa transparecer uma paisagem onde se destaca uma conhecida montanha que, de acordo com Shaftesbury, será suficiente para revelar a localidade da cena que a pintura apresentará. O homem que o quadro mostra “ainda continua com os seus estudos, [apesar de] mal, exausto e beirando a morte, tal como realmente está”⁶¹⁵. Tanto sua postura e vestimenta, como o interior de seu gabinete (repleto de livros e ornado com peças de artes antigas e modernas) atestam o seu “verdadeiro caráter ou *persona*”⁶¹⁶. Um exemplar com o título *O Julgamento de Hércules* e um desenho sobre o mesmo tema também são vistos.

⁶¹³ *Draft*, pp.415-427.

⁶¹⁴ *Draft*, p.421. “virtuoso, philosopher, and author well-known through his writings”.

⁶¹⁵ *Draft*, p.421. “still continues with his studies, ill, exhausted, and near to death as he is”.

⁶¹⁶ *Draft*, p.421. “true character or *persona*”.

A figura central está deitada em um sofá ou divã. Sua cabeça está apoiada na sua mão direita e na esquerda há um livrinho. Shaftesbury diz que essa mão deve parecer a “de um homem morto”⁶¹⁷: ela não segura mais o pequeno volume que se mantém pendurado em seus dedos, como que prestes a cair. Os olhos desse personagem indicam que ele medita. Apesar de apresentar os traços da fadiga e das penas impostas pela sua doença, seu rosto revela serenidade e um certo langor. Ao seu lado, um homem está sentado em uma escrivaninha e tem uma pena em uma de suas mãos. Essa segunda figura tem os olhos fixos na primeira e “parece trabalhar na função de *amanuense* ou secretário”⁶¹⁸. Para ajudar na composição da figura central, Shaftesbury sugere a Paolo de Matteis que veja o que foi escrito no *O Julgamento de Hércules*, especialmente os parágrafos 10 e 11 do Capítulo 1, onde se trata da questão de como fazer com que os personagens retratados expressem sentimentos ou alteração de temperamento.

Não é difícil perceber que esse novo quadro retrata os últimos dias da vida de Shaftesbury, passados na cidade de Nápoles. A montanha que se vê da janela do gabinete que o quadro apresentaria é certamente o Vesúvio. De acordo com Robert Voitle⁶¹⁹, a cena que essa pintura deveria mostrar é a seguinte: a figura principal do quadro estava ditando um texto ou uma carta ao seu secretário, como comumente fazia Shaftesbury. Por um instante ele distrai-se e interrompe sua fala, o funcionário o observa e, com a pena na mão, aguarda a continuidade do ditado. O momento a ser retratado é justamente o dessa interrupção: o exato instante em que Shaftesbury medita. Ainda segundo Voitle, fica evidente que o motivo que leva o autor das *Características* a distrair-se é a morte que se

⁶¹⁷ Draft, p.427. “of a dead man”.

⁶¹⁸ Draft, p.423. “seems to work in the capacity of *amanuensis* or secretary”.

⁶¹⁹ VOITLE, R. *The Third Earl of Shaftesbury – 1671 – 1713*, pp.412-413.

aproxima. Não há registros de que a pintura tenha sido realizada. No entanto, o seu esboço (*draft*) foi tão bem estruturado que mesmo não tendo sido levado à *mão* (*hand*) do pintor que a executaria, podemos ter uma idéia do *design* que apresenta. É preciso notar que o quadro não deve mostrar o filósofo deixando a vida, mas *como* isso acontecerá. Percebemos que aqui o mesmo recurso de “*antecipação e rememoração*”⁶²⁰ que atua no *Julgamento de Hércules*: há um presente que indica um futuro e um passado. O “instante” do quadro mostra claramente que a morte está próxima, mas não é apenas ela que pode ser vista: toda a vida anterior do filósofo também está lá. Ele está ladeado de objetos que descrevem toda uma vida de estudos: livros, pinturas, desenhos, esculturas. A presença do secretário confirma que ele ainda trabalha e continuará até o fim sendo um “estudioso”⁶²¹, a ponto de morrer segurando um livro.

A disposição e os elementos desse esboço lembram em muitos aspectos uma pintura que Shaftesbury havia encomendado a um pintor inglês chamado John Closterman: O *Retrato duplo com o Terceiro Conde de Shaftesbury*, de 1701 ou 1702 (*figura 12*)⁶²². Nesse quadro vemos o filósofo em pé segurando junto ao peito um pequeno livro (as *Meditações* de Marco Aurélio, sugere Robert Voitle⁶²³). Ele está no interior de um gabinete, tendo ao seu lado vários volumes, em dois deles pode-se ler o nome de Platão e Xenofonte escritos em grego. À direita de Shaftesbury uma porta que mostra um campo cultivado ao fundo, por ela adentra a cena do quadro uma segunda figura que olha para a primeira. De acordo com Anna Wessely, essa pintura “o representa (a Shaftesbury), o ambivalente autor

⁶²⁰ *Hércules*, p.84. “*Anticipation and Rapeal*”.

⁶²¹ *Draft*, p.427. “scholar”.

⁶²² A partir desse quadro foi feita uma gravura que ilustra a edição das *Características* de 1714. Nela não se vê a segunda pessoa presente na pintura (*figura 11*).

⁶²³ VOITLE, R. *The Third Earl of Shaftesbury – 1671 – 1713*, p.344.

moderno, vestindo ao mesmo tempo uma toga romana, uma peruca, meias e chinelas de salto alto”⁶²⁴. Ao contrário de alguns comentadores, como Voitle⁶²⁵, Anna Wessely não acredita que o segundo personagem seja um secretário que adentra o escritório do patrão, sua postura “evoca mais um monumento a um político ativo do que um fiel serviçal”⁶²⁶. Wessely sugere que o homem que aparece à porta do gabinete do filósofo poderia ser Lorde Somers ou o seu falecido avô (o primeiro Conde de Shaftesbury): ambos foram dois eminentes membros do partido Whig, do qual o autor das *Característica* também era membro. A pintura mostraria, assim, uma espécie de convocação à vida pública. Em 1699, Shaftesbury havia entrado para a Câmara dos Lordes. Nos anos de 1700 a 1702, ele se junta a Lorde Somers e trabalha em uma aliança envolvendo a Inglaterra, a Holanda e os estados Germânicos contra a França⁶²⁷. De acordo com Jaffro, a vida de Shaftesbury foi um grande “vaivém”⁶²⁸ entre as esferas pública e privada, alternando momentos de recesso e estudo àqueles em que cumpria suas obrigações políticas. A sugestão de Wessely para interpretar esse quadro de John Closterman parece então bastante convincente. No entanto, independentemente da segunda figura ser ou não um político, o certo é que o quadro trabalha com alguns elementos opostos em sua composição: o interior do gabinete e o mundo que a porta permite ver, a modernidade da roupa da segunda figura e os livros

⁶²⁴ WESSELY, A. *The knowledge of an early eighteenth-century connoisseur: Shaftesbury and the fine arts*, p.282. No original: “(...) represents him, the ambivalent modern, wearing both a Roman toga and a wig, stockings, and high-heeled slippers”.

⁶²⁵ VOITLE, R. *The Third Earl of Shaftesbury – 1671 – 1713, Preface*, p.xii.

⁶²⁶ WESSELY, A. *The knowledge of an early eighteenth-century connoisseur: Shaftesbury and the fine arts*, p.282. No original: “(...) evokes a monument to an active politician rather than a faithful attendant”.

⁶²⁷ A esse respeito, ver: JAFFRO, L. Introdução à tradução francesa dos *Exercícios*, pp.16-17.

⁶²⁸ JAFFRO, L. Introdução à tradução francesa dos *Exercícios*, p.18. No original: “va-et-vient.”

antigos da biblioteca. Em meio a tudo isso, encontramos o filósofo, cuja posição e vestimenta indicam uma relação com todos esses elementos.

Um outro quadro encomendado a Closterman na mesma época (1701-1702) apresenta uma cena que lembra em muitos aspectos a do primeiro (*figura 13*). A pintura mostra Shaftesbury e seu irmão (Maurice Ashley) vestidos como “filósofos gregos”⁶²⁹. Os dois estão um ao lado do outro e juntos formam uma só figura principal. À direita, uma construção antiga e por todo lado árvores e plantas retratam um ambiente bucólico. Tudo indica que se trata de uma imagem da Antigüidade e da proporção que lá reinava entre arte (a construção à direita) e a natureza. Embora o gabinete e a leitura não estejam na pintura, eles estão pressupostos: o que vemos no quadro são dois homens modernos que amam a erudição e o estudo dos clássicos. Como se sabe, Maurice Ashley era tradutor de grego e foi o responsável por uma versão inglesa da *Ciropedia* (ou *A educação de Ciro*), de Xenofonte. O quadro pode então ser visto como a representação desse “lugar” que une os irmãos: é a paixão pelos clássicos que os aproxima. A cena que parecia externa revela-se interna: a paisagem que ali vemos é o mundo ao qual os irmãos têm acesso quando se trancam em seus gabinetes. Porém, como já dissemos, eles não deixam de ser homens modernos vestidos de gregos. Mesmo quando mostra a familiaridade que tinham com a Antigüidade, a pintura permite vislumbrar o vínculo que mantêm com a época em que vivem.

Segundo Wessely, as duas telas de Closterman são pinturas históricas *avant la lettre*, feitas quase uma década antes da escritura do texto que fundamenta a idéia de *tablatura*: o *Julgamento de Hércules*. Um tal argumento torna-se mais consistente quando lembramos que Shaftesbury mantinha com John Closterman o mesmo tipo de relação que

⁶²⁹ WESSELY, A. *The knowledge of an early eighteenth-century connoisseur: Shaftesbury and the fine arts*, p.282. No original: “Greek philosophers”.

depois teria com Paolo de Matteis, isto é: discutia e participava da produção do que encomendava⁶³⁰. Fica então evidente que por volta de 1702, o filósofo inglês já tinha uma noção bastante apurada do que anos depois desenvolveria na Itália.

Se agora voltarmos ao quadro que deveria mostrar o filósofo no leito de morte, vemos que há nele muitos dos elementos presentes nos dois pintados por Closterman: o amor pelos clássicos da Antigüidade, a Modernidade, o mundo exterior que se faz ver pela janela e, sobretudo, a postura estudiosa de Shaftesbury. Em relação às duas outras pinturas que retrataram o filósofo inglês, a grande novidade que essa última apresentaria é a inclusão da idéia da morte. No lugar de aparecer como um elemento mórbido ou negativo, sua presença serve como uma confirmação de toda a “tessitura” (*texture*) que forma o quadro. A pintura teria de mostrar que Shaftesbury morreria exatamente como viveu e que existe uma coerência entre esse momento que o quadro antecipa (o do falecimento) e todo o processo que ele pressupõe: a vida do filósofo. Portanto, é possível identificar no homem a ser representado diante da morte, a mesma postura daquele que figura nos que Closterman pintou anos atrás.

O projeto de retratar-se no leito de morte, lembra a descrição que o filósofo inglês faz de Sócrates nos seus *Exercícios*. Vimos em nosso capítulo anterior que o grande sábio de Atenas é para Shaftesbury um exemplo de virtude, pois como poucos soube desenvolver o seu próprio caráter. E isso, diz-nos o filósofo inglês, torna-se mais patente quando analisamos a ocasião de sua morte. Ao aceitar a cicuta, Sócrates afirma todos os princípios que defendia. Por ter sido ele mesmo (*him-self*) até o fim, o sábio de Atenas é um exemplo

⁶³⁰ Ver: WESSELY, A. *The knowledge of an early eighteenth-century connoisseur: Shaftesbury and the fine arts*, p.284 e WIND, E. *Shaftesbury as a patron of art. With a letter by Closterman and two designs by Guidi*.

para todos os homens. O que faz de Sócrates uma figura universal (e, em certo sentido, imortal) é a sua particularidade: a coerência que manteve por toda a sua existência.

Diferentemente do que acontece com muitos personagens célebres, Shaftesbury morre sem as “famosas últimas palavras”⁶³¹. Deixou-nos, entretanto, algo mais interessante: o esboço de uma pintura que confirma a história de seu percurso. Vemos nesse quadro todas as questões que preocuparam e mereceram a sua atenção. Mais do que isso: reconhecemos na imagem do filósofo prestes a morrer a *persona* ou o caráter que unifica as facetas do “estudioso” (*scholar*) que ao longo de sua carreira de escritor soube assumir os mais variados *personagens* (do cético ao dogmático, passando pelo poeta e pelo *virtuoso*, amante das artes). Quando comenta a vida de grandes personagens, tais como Sócrates, Shaftesbury escreve no *Solilóquio* algo que talvez quisesse que um dia fosse dito a seu respeito:

“Um homem engenhoso nunca morre desconhecido”⁶³²

⁶³¹ VOITLE, R. *The Third Earl of Shaftesbury – 1671 – 1713*, p.412. A frase de Voitle diz: “There are no famous last words”.

⁶³² *Sol.*, p.121. “An ingenious Man never starves unknown”.

Conclusão: O caráter moderno

*Foi à Grécia, onde soube evocar o
espírito das gerações extintas que deram
ao gênio da arte e da poesia um fulgor
que ultrapassou as sombras dos séculos.*

Machado de Assis⁶³³

O falso problema de Ugolino é um dos textos que compõem um pequeno livro chamado *Nove ensaios dantescos*, de Jorge Luis Borges. Nesse texto, o célebre escritor argentino analisa uma passagem de *A divina comédia*: o verso 75 do Canto XXXIII do *Inferno*, onde o conde Ugolino narra ao poeta a sua história. Ele havia sido traído pelo arcebispo Ruggieri e, junto com dois filhos e dois netos, foi encarcerado em uma torre na cidade de Pisa. Passa-se o tempo e os netos e filhos morrem um a um. E é nesse momento de sua narrativa, quando já estava solitário, cego e faminto, que Ugolino profere a frase que constituiu o verso analisado por Borges: “a fome pôde mais que a dor (‘Poscia, piú che’l dolor, potè il digirno’)”⁶³⁴. De acordo com o autor argentino, essa passagem gerou uma grande controvérsia em meio aos estudiosos e comentadores de Dante Alighieri: o poema estaria dizendo que o conde alimentou-se da carne dos cadáveres de seus familiares?

⁶³³ MACHADO DE ASSIS, J.M. *Linha reta e linha curva*. In: *Contos fluminenses*, p.216.

⁶³⁴ BORGES, J.L. *O falso problema de Ugolino*. In: *Nove ensaios dantescos*, p.31. Na tradução de Italo Eugenio Mauro: “depois, mais do que a dor pôde o jejum” (*Divina Comédia, Inferno*, verso 75, p.219)

Borges mostra que houve aqueles que negaram tal possibilidade e, a partir do próprio texto, buscaram provar sua hipótese. Por sua vez, outros estudiosos sustentaram o exato contrário desses primeiros e, exatamente como os anteriores, recorreram ao poema para sustentar suas opiniões. Diante dessa “*inútil controversia*”⁶³⁵, Borges afirma que não há como responder a essa questão. Perde-se por completo o que vem a ser Ugolino quando se põe a pergunta: ele alimentou-se ou não da carne de seus filhos e netos? Para o escritor argentino, Dante construiu um personagem a partir de uma dúvida: Ugolino *é* essa questão. O conteúdo do personagem é a própria indefinição que marca a sua história:

“Na escuridão da sua Torre da Fome, Ugolino devora e não devora os amados cadáveres, essa ondulante imprecisão, essa incerteza, é a estranha ‘matéria’ de que é feito.”⁶³⁶

Borges sugere que sua essa maneira de conceber Ugolino poderá ser taxada de confusa por alguns. No entanto, ele nos diz, podemos entender o quanto ela é simples quando nos reportamos às figuras históricas. O que é para nós Alexandre, o Grande, a não ser um conjunto de palavras escritas, fragmentos, imagens e esculturas que nos foram legadas pela tradição? O que é, por exemplo, um Aristóteles, senão os livros que escreveu, as passagens claras e as obscuras a respeito de sua pessoa, a indefinição acerca da autenticidade de um texto que atribuímos a ele etc.? O relato da vida dos homens pode ser marcado por dúvidas tão ou mais complicadas que aquela de Ugolino. Compreender um personagem não é necessariamente resolver as questões que o envolvem, mas, sobretudo, entender o percurso no qual elas são formadas. Por mais paradoxal que possa parecer em

⁶³⁵ BORGES, J.L. *O falso problema de Ugolino*. In: *Nove ensaios dantescos*, p.32.

⁶³⁶ BORGES, J.L. *O falso problema de Ugolino*. In: *Nove ensaios dantescos*, p.37.

um primeiro instante, Borges está simplesmente afirmando que Ugolino é o produto de sua história, das linhas e frases que o compõem.

Nosso estudo procurou mostrar que a concepção shaftesburiana de *caráter* não é diferente da de personagem exposta por Borges no texto sobre Ugolino. O *Desenho de uma história socrática* é bastante esclarecedor a esse respeito. Como vimos, esse era o plano para um livro que pretendia recuperar a figura de Sócrates pela tradução e comentário de trechos de obras de autores que se dedicaram a expor as opiniões do sábio de Atenas, entre eles Xenofonte e Platão. O projeto do filósofo inglês prova que ele pensava ser possível chegar àquela marca distintiva que é a própria *persona* de Sócrates a partir de diversas versões de diferentes momentos da vida do pai da filosofia. Ou seja: refazendo o percurso pelo qual Sócrates tornou-se ele mesmo (*him-self*). O *Desenho de uma história socrática* foi abandonado por volta de 1707, nunca saberemos se autor voltaria a ele caso tivesse vivido mais, porém a idéia de *caráter* que o sustentava continuou a vigorar por toda a sua obra e pode ser aplicada em diferentes âmbitos de sua filosofia.

Dizer, por exemplo, que há um caráter que distingue o gênero humano é atestar o processo no qual os homens efetivam e aperfeiçoam sua natureza racional, como vimos em nosso primeiro capítulo. Não obstante a variedade de ações e personagens com os quais trabalham, os poemas de Homero são considerados por Shaftesbury como bem caracterizados, pois há neles uma unidade que se expressa a cada verso. O mesmo ocorre em uma pintura como o *Julgamento de Hércules*: toda a composição do quadro é feita em torno da sua figura principal. Em todos esses casos, vemos a idéia de um histórico: um percurso no qual deve se manifestar uma unidade. O termo *caráter* designa um movimento de caracterização onde várias partes ou elementos confirmam (a cada instante do processo) seu vínculo direto com os demais. Forma-se assim um todo coerente, uma identidade.

Para entender o traço distintivo de algum tema ou assunto basta seguir o seu movimento de formação, isto é: estudar suas manifestações particulares ou características. Assim, se desejamos compreender o que vem a ser um *caráter moderno*, temos de nos perguntar por aqueles elementos que o compõem. Dentre todas as questões que envolvem o conceito de Modernidade, aquela que, sem dúvida, mais preocupou Shaftesbury é a seguinte: o que é a Antigüidade? Em uma interessante passagem dos seus *Exercícios*, o filósofo inglês repreende um desejo que ele mesmo parece ter tido: um homem moderno não pode querer ser um antigo, pois, ao fazê-lo, é sempre obrigado a reconhecer que apenas alguém que não faz parte daquele universo poderia ter um tal desejo⁶³⁷. Há aqui um paradoxo que revela muito do caráter dos tempos modernos: ao querer atingir a Antigüidade, Shaftesbury atesta a diferença que o separa dessa época e afirma a sua modernidade. Somente um homem moderno poderia fantasiar-se de antigo, como fizeram Shaftesbury e seu irmão no quadro de Closterman (*figura 13*). Um grego ou um romano não tinha consciência de que era parte da Antigüidade, somos nós que os vemos nesse “lugar”. Sócrates, Aristóteles, Epiteto ou Marco Aurélio nunca se disseram “autores antigos”, ao contrário de Shaftesbury que, para se auto-denominar “moderno”, tem de chamá-los assim. No limite, não existe Antigüidade antes da Modernidade. Evidentemente, isso não quer dizer que Grécia ou Roma são ficções, mas que o modo como os entendemos (por oposição ao que chamamos “moderno”) é algo típico do nosso tempo. Se o pensador da Modernidade é um ser ambíguo que transita entre o mundo do presente e o do passado, tal como podemos ver nos dois quadros que Closterman pintou de Shaftesbury (*figuras 13-14*), é porque, paradoxalmente, esse é o seu caráter. Como Ugolino, ele também possui uma

⁶³⁷ Ver: *Ex.*, p.148. São várias as passagens dos *Exercícios* onde a relação entre a Modernidade e a Antigüidade é trabalhada (por exemplo: p.29, p.48, pp.144-149, pp.176-177).

questão que o marca: o que é a Antigüidade? Ao pôr-se essa pergunta, o pensador moderno já estará demarcando o domínio de sua própria época:

“Os antigos merecedores terão sempre uma forte participação em meio aos sábios e eruditos de todas as épocas. E a memória de estrangeiros de valor, assim como a daqueles de nossa própria nação será tratada com carinho pelos nobres espíritos do gênero humano.”⁶³⁸

Nem tudo o que é grego ou romano é merecedor de estima, assim como certos feitos e ações de homens de um passado recente podem ser tão dignos do nosso apreço quanto os exemplos mais virtuosos dos helenos. Em um sentido mais preciso, o conceito de Antigüidade designa uma noção de beleza e simplicidade que poderá se manifestar nas mais diferentes épocas. Por certo, como vimos em nosso segundo capítulo, foi na Grécia que Shaftesbury identificou o momento no qual esse “espírito livre” floresceu, mas isso não significa que ele não continue presente em outros tempos:

“Eles (os poetas gregos) sobreviveram à sua nação e vivem, embora em uma língua morta. Quanto mais a época é esclarecida, mais eles brilham. A fama deles têm de necessariamente durar tanto quanto as letras, e a posteridade sempre reconhecerá o seu mérito”⁶³⁹

⁶³⁸ *Sol.*, pp.140-141. “The well-deserving Antients will have always a strong Party among the Wise and Learned of every Age. And the Memory of foreign Worthys, as well as those of those of our Nation, will with Gratitude be cherish’d by the nobler Spirits of Mankind”.

⁶³⁹ *Sol.*, p.139. “They have surviv’d their Nation; and live, tho in a dead Language. The more the Age is enlighten’d, the more they shine. Their Fame must necessarily last as long as Letters; and Posterity will ever own their Merit”.

O que torna os gregos imortais é uma idéia de beleza clássica que reinava em suas obras e condutas. Não se trata de um cânone fixo e inflexível, mas, para usar um termo de Shaftesbury, de uma regra de *decorum*. Como mostra o *Julgamento de Hércules*, é preciso encontrar para cada caso uma medida ou proporção adequada que ajuste os elementos que formam uma totalidade. Ao encomendar essa pintura a Paolo de Matteis, Shaftesbury sabe que o seu quadro será uma obra moderna e, no entanto, ele a produz tal como uma peça antiga. O que torna o *Julgamento de Hércules* uma obra digna dos mestres da Antigüidade é o modo como foi composta: a simplicidade que exprime. O mesmo pode ser dito de Rafael que foi para o filósofo inglês o exemplo do pintor estudioso, capaz de formar a sua idéia e, então, sua mão⁶⁴⁰. Embora moderno, o pintor alcança a Antigüidade ao realizar quadros tão belos quanto naturais⁶⁴¹. Temos aqui uma idéia segundo a qual a Modernidade desenvolve-se a partir de um processo de naturalização ou simplificação de suas formas. A Antigüidade é essa noção de um gosto natural que os tempos modernos buscam aperfeiçoar. Isso não significa que ela seja um fim inatingível, ao contrário: ela está dada desde o início dos tempos modernos como uma pré-noção (*prolepse*) que precisa ser desenvolvida. De

⁶⁴⁰ *Plástica*, p.184: “Assim, Rafael morrendo jovem. Sua idéia antes de sua mão. Todos os outros mestres, sua mãos antes de suas idéias”. No original: “Thus Raphael, dying Young. His Idea before his Hand. All other Masters their Hand before their Idea”.

⁶⁴¹ Sobre Rafael, Goethe afirma algo muito parecido com o modo como Shaftesbury entendia a obra do pintor italiano:

“A força da mente e a força ativa encontram-se nele em um equilíbrio tão decisivo que podemos bem afirmar que nenhum artista moderno pensou tão pura e perfeitamente quanto ele e se expressou tão claramente. Aqui temos novamente um talento que nos envia a mais fresca água a partir das primeiras fontes. Ele jamais greciza, mas sente, pensa e age completamente como um grego. Nós vemos aqui o mais belo talento, desenvolvido num período igualmente feliz como o que ocorreu, sob condições e circunstâncias análogas, na época de Péricles”. (GOETHE, J. W. *Antigo e moderno* (1818). In: *Escritos sobre estética*, p. 235).

uma maneira mais ou menos polida, em diversas medidas e proporções, é sempre a mesma Antigüidade que se manifesta no processo histórico que chamamos de Modernidade:

“Se um *bom gosto* natural já não estivesse formado em nós, por que não nos esforçaríamos para formá-lo e torná-lo **natural**? - ”⁶⁴²

⁶⁴² *Sol.*, p.174. “If a natural *good Taste* be not already form’d in us; why shou’d not we endeavour to form it, and become *natural*? - ”.

Figuras

Figura 1: o “frontispício redondo”

Figura 2: frontispício do primeiro volume das *Características* (1714)

Figura 3: frontispício do segundo volume das Características

Figura 4: frontispício do terceiro volume das Características

Figura 5: frontispício da Carta sobre o entusiasmo

Figura 6: frontispício do Sensus communis: um ensaio sobre a liberdade do engendo e humor

Figura 7: frontispício do Solilóquio ou conselho a um autor

Figura 8: frontispício da Investigação sobre a virtude

Figura 9: frontispício de Os Moralistas

Figura 10: frontispício das Reflexões miscelâneas

Figura 11: retrado de Shaftesbury feito a partir da pintura de Closteman para edição das Características de 1714

Figura 12: Retrato duplo com o Terceiro Conde de Shaftesbury (pintura de John Closterman)

Figura 13: Anthony Ashley Cooper (Terceiro Conde de Shaftesbury) e seu irmão Maurice Ashley (pintura de John Closteman)

Figura 14: O julgamento de Hércules (pintura de Paolo de Matteis)

Figura 15: frontispício para o texto O julgamento de Hércules

Figura 16: ilustração para edição de Hieronymos Wolf (1561) da Tabula Ceбетis

Bibliografia

a) bibliografia básica

SHAFTESBURY (Anthony Ashley Cooper), *Characteristicks of men, manners, times*. Editado, em dois volumes, por Philip Ayres (volumes que têm por base a segunda edição de as *Characteristicks*, publicada em 1714). Oxford, Clarendon Press, 1999.

- 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.*

_____ *A letter concerning design.* In: Anthony Ashley Cooper, the Third Earl of Shaftesbury *Standard Edition*. Editado por Wolfram Brenda, Wolfgang Lottes, Friedrich A. Uehlein e Erwin Wolff, *Aesthetics*, I, 5, Stuttgart, Frommann-Holzboog, 2001.

_____ *Plasticks, or the original, power and progress of the designatory art.* In: Anthony Ashley Cooper, the Third Earl of Shaftesbury *Standard Edition*. Editado por Wolfram Brenda, Wolfgang Lottes, Friedrich A. Uehlein e Erwin Wolff, *Aesthetics*, I, 5, Stuttgart, Frommann-Holzboog, 2001.

_____ *The judgement of Hercules.* In: Anthony Ashley Cooper, the Third Earl of Shaftesbury *Standard Edition*. Editado por Wolfram Brenda, Wolfgang Lottes,

Friedrich A. Uehlein e Erwin Wolff, *Aesthetics*, I, 5, Stuttgart, Frommann-Holzboog, 2001.

_____ *Raisonnement sur le tableau du jugement d'Hercule*. In: Anthony Ashley Cooper, *the Third Earl of Shaftesbury Standard Edition*. Editado por Wolfram Brenda, Wolfgang Lottes, Friedrich A. Uehlein e Erwin Wolff, *Aesthetics*, I, 5, Stuttgart, Frommann-Holzboog, 2001.

_____ *Draft for a kind of modern portrait*. In: Anthony Ashley Cooper, *the Third Earl of Shaftesbury Standard Edition*. Editado por Wolfram Brenda, Wolfgang Lottes, Friedrich A. Uehlein e Erwin Wolff, *Aesthetics*, I, 5, Stuttgart, Frommann-Holzboog, 2001.

_____ *Letters and Billets on Hercules*. In: Anthony Ashley Cooper, *the Third Earl of Shaftesbury Standard Edition*. Editado por Wolfram Brenda, Wolfgang Lottes, Friedrich A. Uehlein e Erwin Wolff, *Aesthetics*, I, 5, Stuttgart, Frommann-Holzboog, 2001.

_____ *The picture of Cebes*. In: Anthony Ashley Cooper, *the Third Earl of Shaftesbury Standard Edition*. Editado por Wolfram Brenda, Wolfgang Lottes, Friedrich A. Uehlein e Erwin Wolff, *Aesthetics*, I, 5, Stuttgart, Frommann-Holzboog, 2001.

_____ *Askêmata (Exercícios)*. PRO (Publick Record Office) 30/24/27/10, 27/11, 27/12, 27/13.

_____ *The life, unpublished letters and philosophical regimen of Anthony, Earl of Shaftesbury*. Editado por B. Rand. Londres, Sonnenschein e Nova York, Macmillan, 1900.

_____ *Design of a Socratik History*. PRO (Publick Record Office)
30/24/27/14.

_____ *Preface to the sermons of Dr. Benjamin Whichcote*. In: *The Works of Benjamin Whichcote*. Londres, Nova York, Garland publishing, 1977, Vol. III.

_____ *Anthony Ashley Cooper, Earl of Shaftesbury (1671- 1712) and Le Refuge français – Correspondence*. Editado por Rex. A. Barrel. Lewiston, Edwin Mellen Press, 1989.

_____ *Carta sobre a Arte ou a Ciência do Desenho*. Tradução de Pedro Paulo Pimenta. In: *Revista Terceira Margem 10* (Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro). Rio de Janeiro, 2004.

_____ *Exercices*. Tradução francesa de Laurent Jaffro. Paris, Aubier, 1993.

_____ *Oeuvres de mylord comte de Shaftesbury*. Tradução de Jean-Batiste-René Robinet (1769), editado por Françoise Badelon. Paris, Honoré Champion Éditeur, 2002.

_____ *Lettres à un jeune homme á l'université*. In : *Oeuvres de mylord comte de Shaftesbury*. Tradução de Jean-Batiste-René Robinet (1769), editado por Françoise Badelon. Paris, Honoré Champion Éditeur, 2002.

_____ *Soliloque ou conseil à un auteur*. Tradução francesa de Danielle Lories. Paris, L'Herne, 1994.

_____ *Lettre sur l'enthousiasme*. Tradução francesa de Claire Crignon-de Oliveira. Paris, Le livre de poche, 2002.

b) bibliografia secundária

ALIGHIERI, D. *A divina comédia*. Tradução de Italo Eugenio Mauro. São Paulo, Editora 34, 2003.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e notas 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.

BADELON, F. *Introdução*. In : *Oeuvres de mylord comte de Shaftesbury*. Paris, Honoré Champion Éditeur, 2002.

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

BORGES, J.L. *Nove ensaios dantescos*. Tradução de Wanda Ramos. Lisboa, Editorial Presença, 1982.

BRUGÉRE, F. e MALHERBE, M (Org.). *Shaftesbury – philosophie et politesse (Actes du Colloque)*. Paris, Honoré Champion Éditeur, 2000.

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

CASELATO, L. *Solilóquio ou conselho a um autor* (Introdução à tradução brasileira da primeira parte de *Soliloquy or advice to an author*). São Paulo, Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Filosofia - USP, 2001.

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

- CARABELLI, G. e ZANARDI, P. (Org.). *Il Gentleman filosofo – nuovi saggi su Shaftesbury*. Padova, Il Poligrafo, 2003.
- CRIGNON-DE OLIVEIRA, C. *Introdução e Dossier à tradução francesa de Lettre sur l'enthousiasme* (de Shaftesbury). Paris, Le livre de poche, 2002.
- CRISPINI, F. *L'etica dei moderni – Shaftesbury e le ragioni della virtù*. Roma, Donzelli Editore, 2000.
- DARWALL, S. *The british moralists and internal 'ought' – 1640/1740*. Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- DESCARTES, R. *As paixões da alma*. Tradução de J. Guinsburg e Bento Prado Jr. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1962.
- DIDEROT, D. *Article Génie e Beau*. In: *Oeuvres esthétiques*. Paris, Garnier, 1968.
- _____. *Ensaio sobre a pintura*. Campinas, Papirus/Editora da Unicamp, 1993.
- DOBRÁNSKY, E. *No tear de Palas: Imaginação e gênio no século XVIII – uma introdução*. Campinas, Papirus, 1992.
- EPITETO *Manuel*. Tradução francesa de E. Cattin. Paris, Flammarion, 1994.
- GATTI, A. *“Il gentile Platone d'Europa” – Quattro saggi su Lord Shaftesbury*. Udine, Campanotto Editore, 2000.
- GOETHE, J. W. *Escritos sobre estética*. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo, Humanitas, 2004.
- GREAN, S. *Shaftesbury's philophy of religion and ethics: a study in enthusiasm*. Ohaio, OUP, 1967.

- GROSSKLAUS, D. *Natürliche Religion und aufgeklärte Gesellschaft – Shaftesburys Verhältnis zu den Cambridge Platonists*. Heidelberg, Universitätsverlag C. WINTER, 2000.
- HARRIS, J. *The works of Jamis Harris*. Bristol, Thoemmes Press, 2003, Vol. I e II.
- HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- HORÁCIO. *Arte poética*. Tradução de Dante Tringali. São Paulo, Musa Editora, 1994.
- HUME, D. *Diálogos sobre a religião natural*. São Paulo, Martins Fontes, 1992.
- JAFFRO, L. *Éthique de la communication et art d'écrire – Shaftesbury et les Lumières anglaises*. Paris, P.U.F, 1998.
- _____ *La formation de la doctrine du sens moral: Burnet, Shaftesbury, Hutcheson*. In: *Le sens moral – une histoire de la philosophie morale de Locke à Kant*. Organização de Laurent Jaffro. Paris, PUF, 2000.
- _____ *Les manuscrits de Shaftesbury: typologie et théorie*. In: *Lire, copier, écrire les bibliothèques manuscrites et leurs usages au XVIII^e siècle*. Organização de Élisabeth Décultot. Paris, CNRS Editions, 2003.
- _____ *Le Socrate de Shaftesbury: comment raconteur aux Modernes l'histoire de Socrate?* In: *Socrate in Occidente*. Organização de Ettore Lojacono. Florença, Le Monnier Università, 2004
- _____ *Shaftesbury on the Cogito. An intermediary between Gassendism and the Common Sense School*. In: *Il Gentleman filosofo – nuovi saggi su Shaftesbury*, sob a responsabilidade de Giancarlo Carabelli e Paola Zanardi. Padova, Il Poligrafo, 2003.

_____ *La question du sens moral et le lexique stoïcien*. In: *Shaftesbury – philosophie et politesse*. Organizado por Fabienne Brugère e Michel Malherbe. Paris, Honoré Champion Éditeur, 2000.

KLEIN, R. *Shaftesbury and the culture of politeness – moral discourse and cultural politics in early eighteenth-century England*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

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

_____ *Shaftesbury ou le moraliste contre le puritain*. In: *Shaftesbury – philosophie et politesse*. Paris, Honoré Champion Éditeur, 2000, p.37-38

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

LOCKE, J. *An essay concerning human understanding*. Chicago, The Great Books, 1971.

MACHADO DE ASSIS, J, M. *Contos fluminenses*. Brasília, Civilização Brasileira/ MEC, 1977.

MARCO AURÉLIO. *Meditações*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo, Cultrix.

_____ *Meditações*. Tradução de William Li. São Paulo, Iluminuras, 1995.

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

PETIT, A. *Cudworth et l'archaïsme antecipateur*. In : *Le sens moral – une histoire de la philosophie morale de Locke à Kant*. Organizado por Laurent Jaffro. Paris, PUF, 2000.

PIMENTA, P.P.G. *A linguagem das formas*. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Filosofia – USP, São Paulo, 2002.

POZA, S. L. "La *Tabla de Cebes* y *Los sueños* de Quevedo". Seminario Internacional sobre Literatura española y Edad de Oro (XIII: *Francisco de Quevedo y su tiempo*) 25-27 marzo 1993. Universidad Autónoma de Madrid (Facultad de Filosofía y Letras).

PRINCE, M. *Philosophical dialogue in the british enlightenment*. Cambridge, CUP, 1996.

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.

SCHLEIERMACHER, F. D.E. *Esthétique*. Tradução francesa de Christian Berner, Élisabth Décultot, Marc de Launa e Denis Thouard (a partir dos manuscritos de Schleiermacher). Paris, Les Éditions du Cerf, 2004.

_____ *Friedrich Schleiermachers Ästhetik*. Rudolf Oderbrecht. Berlin/Leipzig, 1931

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

_____ *O homem do homem e o eu de si-mesmo*. In: *Discurso 30* (publicação do Departamento de filosofia – USP), São Paulo, 1999.

_____ *Quem ri por último ri melhor. Humor, riso e sátira no ‘Século das Luzes’*. In: *Revista Terceira Margem 10* (Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro). Rio de Janeiro, 2004.

TARANTO, P. *O livre-pensamento: um entusiasmo da razão?* Tradução de Rodrigo Brandão. In: *Dois Pontos Vol.1, 2* (Revista dos Departamentos de Filosofia da Universidade Federal do Paraná e da Universidade Federal de São Carlos). Curitiba, 2005.

TORRES FILHO, R.R. *Oespírito e a letra – crítica da imaginação pura*. Ática, São Paulo, 1975.

UEHLEIN, F. *Kosmos und subjektivität. Lord Shaftesburys philosophical regimen*. Munique, Alber, 1976.

VERNANT, J-P. e VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Tradução de Anna Lia A. De Almeida Prado, Maria da Conceição M. Cavalcante e Filomena Yoshie Hirata Garcia. São Paulo, Duas Cidade, 1977.

VOITLE, R. *The Third Earl of Shaftesbury, 1671- 1713*. Baton Rouge e Londres, Louisiana State University Press, 1984.

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.

WIND, E. *Shaftesbury as a patron of art. With a letter by Closterman and two designs by Guidi*. In: Hume and the heroic portrait - studies in Eighteenth-Century imagery. Editado por Jaynie Anderson. Oxford, Clarendon Press, 1986.