

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
Instituto de Filosofia, Arte e Cultura - IFAC
Departamento de Filosofia
Programa de Pós-Graduação
Mestrado em Estética e Filosofia da Arte

Eliezer Guedes de Magalhães

ARTE E MORAL EM SHAFTESBURY

Ouro Preto
2017

Eliezer Guedes de Magalhães

ARTE E MORAL EM SHAFTESBURY

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Filosofia – Mestrado em Estética e Filosofia da Arte – da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientadora: Professora Dr^a. Imaculada Kangussu.

Ouro Preto
2017

M188a Magalhães, Eliezer Guedes de.
Arte e moral em Shaftesbury [manuscrito] / Eliezer Guedes de Magalhães. -
2017.
165f.: Anexos (Figuras).

Orientador: Prof. Dr. Imaculada Maria Guimarães Kangussu.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de
Filosofia, Arte e Cultura. Departamento de Filosofia. Programa de Pós-Graduação
em Estética e Filosofia da Arte.

Área de Concentração: Filosofia.

1. Filosofia Moderna. 2. Natureza. 3. Paixões. 4. Moral. 5. Arte. I. Kangussu,
Imaculada Maria Guimarães. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

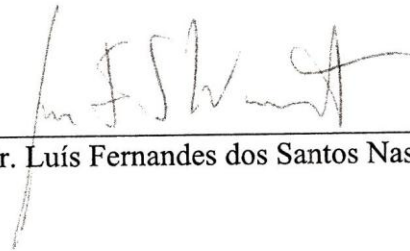
CDU: 101.1

Universidade Federal de Ouro Preto
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Mestrado em Estética e Filosofia da arte

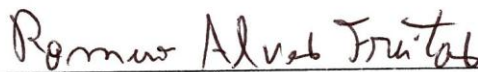
Dissertação intitulada "Arte e moral em Shaftesbury", de autoria do mestrando **Eliezer Guedes de Magalhães**, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:



Prof.^a Dr.^a Imaculada Kangussu - UFOP - Orientadora



Prof. Dr. Luís Fernandes dos Santos Nascimento - UFSCAR



Prof.Dr. Romero Alves Freitas - UFOP

Ouro Preto, 18 de abril de 2017.

Aos meus pais, *Magá* e *Cimina*.
À Rebeca, minha esposa.

AGRADECIMENTOS

À minha família, pelo apoio irrestrito e pelo amor sem limites.

À Rebeca, pelo companheirismo, pela alegria, pelo amparo e pelo amor de sempre.

Aos amigos, Cláudio, Cleverson, Italo, Rafael e, em especial, ao Ildeu, pela força, e ao Rodrigo de Abreu, pelas conversas filosóficas regadas a muito café.

À professora Leca, pela paciência, boa vontade e orientação.

Ao professor Romero, por ter aceitado o convite para participar da banca.

Ao professor Luís Fernandes, pela gentileza, atenção e disponibilidade.

À professora Magda Guadalupe, pelo incentivo.

À Néia, da Secretaria, pela solicitude.

Ao pessoal da “Décima Quinta”, mormente à Irene, pela compreensão.

À Universidade Federal de Ouro Preto, pela oportunidade.

*“Mas diz-me só uma coisa: não entendes
tu que aquilo que é bom também é belo?”
– Entendo, claro.”*
Platão - *O Banquete*

RESUMO

O objetivo desta dissertação é investigar a relação entre arte e moral na filosofia de Anthony Ashley Cooper, Terceiro Conde de Shaftesbury (1671-1713). Para tanto, um trajeto foi traçado. Primeiro, foi preciso passar pela crítica de Shaftesbury à filosofia moderna, já que algumas de suas ideias são reações a determinadas elaborações teóricas de então. Posteriormente, percorreu-se sua concepção de natureza – que contrasta com a de muitos de seus contemporâneos e serve de fundamento tanto para sua teoria das paixões quanto para sua compreensão do papel da arte no âmbito do humano. Por derradeiro, analisou-se certos aspectos da aproximação que o filósofo intentava realizar, em seus últimos escritos, entre motivos morais e as artes do desenho. Ao longo do percurso, que atravessou as principais obras do filósofo inglês, uma série de noções e de conceitos foram abordados. Dentre eles, destacam-se o de universo, enquanto todo organizado, fruto de um *design*; o de beleza, como harmonia e conveniência; o de homem, que, na qualidade de ser racional e moral, deve controlar suas fantasias; e o de arte, como importante e inseparável parceira da virtude.

Palavras-chave: Filosofia Moderna. Natureza. Paixões. Moral. Arte. Beleza.

ABSTRACT

This dissertation's goal is to investigate the relation between art and morality towards the philosophy of Anthony Ashley Cooper, 3rd Earl of Shaftesbury (1671-1713). In intention of doing so, a path was traced. First, it was needed to go through Shaftesbury's criticism over modern philosophy, since some of his ideas are reactions to specific theoretical elaborations from the mentioned age. Posteriorly, his conception about nature was traversed – which contrasts with many of his contemporaneous and suits as threshold either to his theory of passions or to his comprehension about the role of art in human competence. Furthermore, aspects of the philosopher's approximation between moral themes and drawing arts were analyzed. Along the way, which went through the English philosopher's main works, a series of notions and conceptions were approached. Among them, it stands out the concept of universe, as an organized whole, born from design; of the beauty, as harmony and convenience; of the man, who, in the quality of a moral and rational being, must control his fancies; and of the art, as an important and inseparable partner of virtue.

Keywords: Modern Philosophy. Nature. Passions. Moral. Art. Beauty.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 A CRÍTICA DE SHAFTESBURY À FILOSOFIA MODERNA	13
1.1 <i>Sobre máquinas, lobos, pactos e ideias</i>	13
1.2 <i>Admiráveis filosofias!</i>	35
2 OH GLORIOSA NATUREZA!	56
2.1 <i>O sistema do universo</i>	56
2.2 <i>Uma jornada filosófica</i>	75
3 ARTE E MORAL EM SHAFTESBURY	102
3.1 <i>A arte, a moral e os frontispícios</i>	102
3.2 <i>O quadro moral ou a arte como aliada da virtude</i>	126
CONCLUSÃO.....	152
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	157
<i>Primárias</i>	157
<i>Secundárias</i>	158
ANEXOS	164

INTRODUÇÃO

De acordo com Cassirer, em seu *The platonic renaissance in England*, Anthony Ashley Cooper, o Terceiro Conde de Shaftesbury (1671-1713), “é o primeiro grande esteta que a Inglaterra produziu.”¹ Sua influência e prestígio no século XVIII podem ser medidos pelo número de edições das *Characteristicks of men, manners, opinions and times*, sua principal obra. “Até 1732”, registra Brett, “havia surgido cinco edições e, em 1790, o total era de onze.”² Uma cifra considerável, se comparada às dezenove reedições do *Ensaio sobre o entendimento humano*, de John Locke – o livro mais republicado de então (BRETT, 1959). Já seu “hino à natureza” desempenha um papel decisivo no pensamento alemão. Ainda conforme Cassirer, ele “liberta as forças profundas graças às quais formar-se-ão a filosofia da natureza de Herder assim como a do jovem Goethe.”³ “Os contemporâneos de Lessing e de Wieland o conhecem, desde 1745, graças à tradução de Spalding”⁴, registra Larthomas. Shaftesbury aparece também ligado à escola do senso moral, juntamente com Thomas Burnet, Hutcheson, Thomas Reid. Ademais, suas concepções filosóficas sofreram duros ataques por parte de Mandeville e Berkeley, para ficar em apenas dois nomes. Tudo isso mostra, de certo modo, a relevância das ideias shaftesburianas e justifica seu estudo.

Este trabalho busca, portanto, deter-se na obra do Terceiro Conde. Mas não, claro, em sua totalidade. Examinar-se-á aqui a relação entre arte e moral (bem como outras temáticas pertinentes ao assunto). Porém, esta dissertação não poderia fazê-lo sem que antes expusesse os pontos discordantes, as divergências, que afastam o pensador inglês de parte dos postulados dos modernos (Capítulo I). Shaftesbury, afirmará Cassirer, “não sente nenhuma afinidade nem parentesco com a filosofia do seu tempo; procura para a sua doutrina outros modelos intelectuais e outras fontes históricas.” Mas se essa assertiva é verdadeira, o comentador confunde-se ao anotar, um pouco mais adiante, que “seu pensamento paira acima de todas as questões que agitam a época para retomar um contato direto com a Renascença e o mundo antigo.”⁵ O Terceiro Conde tanto se preocupou com as demandas de seu tempo, que não se cansou nem de expor os equívocos em que incorriam as autoridades intelectuais nem de denunciar os exageros religiosos, políticos e sociais. Basta citar aqui a *Carta sobre o*

¹ CASSIRER, 1953, p. 166 - “Shaftesbury is the first great aesthete that England produced.”

² BRETT, 1959, p. 196. - “Hasta 1732, habían aparecido cinco ediciones, y en 1790 el total era de once.”

³ CASSIRER, 1992, p. 123.

⁴ LARTHOMAS, 1985, p. 120 - “Les contemporains de Lessing et de Wieland le connaissent, dès 1745, grâce à la traduction de Spalding.”

⁵ CASSIRER, 1992, p. 412.

entusiasmo, que, apesar de seu valor universal, manteve contato com uma situação bastante real: a do fanatismo religioso que ameaçava parte da Europa. Tudo bem que, para tal e para fundamentar sua reflexão, recorresse sempre às fontes antigas. Entretanto, seu compromisso era com a formação de um caráter moderno, como esclarece o professor Luís Fernandes dos Santos Nascimento em seu *Shaftesbury e a ideia de formação de um caráter moderno*.

Após essa espécie de contextualização, foi necessário, no capítulo seguinte, investigar a noção de natureza em Shaftesbury. E isso porque ela é de suma importância para a compreensão da arte. A natureza não é um conjunto de partículas, uma máquina ou puramente extensão. É, antes, o lugar de todos os seres. Seres, aliás, que são movidos por paixões. Uns, irracionais, seguem um padrão prévio de comportamento. Outros, os humanos, são capazes de transformar as impressões iniciais em reflexões. Assim, agem conforme as opiniões e as fantasias que trazem consigo. Por esse motivo, é essencial o domínio dos conteúdos mentais pela razão. A ordem interior, promovida pelo controle das afecções, deve ser igual à que é observada no exterior. A beleza é a interseção entre elas.

É por mediação do belo que o homem alcança a mais perfeita harmonia entre si e o mundo, porque não só compreende mas experimenta, sabe que toda ordem e toda regularidade, toda unidade e toda lei repousam na mesma forma originária, que um só e mesmo todo exprime-se imediatamente tanto em si mesmo quanto em todo ser. (CASSIRER, 1992, p. 414).

A natureza é um todo, harmônico e ordenado, repleto de beleza. E como é impossível que tal ordem divina seja contemplada sem algum tipo de enlevo, sem entusiasmo (SHAFTESBURY, 1999a), o leitor perceberá uma mudança no tom, na escrita. É que as descrições de Teócles, personagem de *Os moralistas*, e seu bom arrebatamento acabaram por contagiar a pena.

O Capítulo 3 é dedicado, basicamente, à análise de como a arte e a moral podem andar juntas. Afinal, “as artes e as virtudes são mutuamente amigas”⁶. Ambas estão sintonizadas, uma vez que se encontram ligadas à apreensão da beleza. Pois o que é a virtude, senão o amor pelo que é belo e harmonioso nas ações e nas maneiras? E o que é a arte, senão a busca da proporção, da adequação e da conveniência nas diversas representações? De modo que

a admiração e o amor pela ordem, pela harmonia e pela proporção, seja de que gênero for, são naturalmente profícuos para o temperamento, vantajosos para a afecção social e altamente cooperadores para a *virtude*, que não é ela mesma outra

⁶ SHAFTESBURY, 1999a, p. 174 - “Thus are the *Arts* and *Virtues* mutually Friends [...]”

coisa que o amor pela ordem e beleza em sociedade. (SHAFTESBURY, 1999a, p. 225).⁷

No fim da vida, como se verá adiante, Shaftesbury dedicou-se ainda mais ao estudo das artes. Suas últimas forças foram direcionadas para o que chamou de “assuntos virtuosos” ou ao exame de peças de arte e de objetos belos. De igual sorte, o filósofo idealizou emblemas para inserir na segunda edição das *Características* e trabalhou ativamente no projeto de um quadro, denominado *Julgamento de Hércules*. Em um caso e em outro, cuidava-se de, por meio do desenho, da arte pictórica, da gravura, fazer chegar ao leitor propostas estético-morais. Promovido estava o encontro, a mistura, a combinação entre as duas artes: a de saber viver e a de compor coisas belas.

Insta salientar, ainda, que todas as traduções de trechos de Shaftesbury e dos demais textos não vertidos para o português, salvo quando indicada a fonte, foram efetuadas pelo autor. Acompanham-nas os extratos originais, para fins de conferência e de comparação. Entre colchetes, no meio dos excertos, foram disponibilizadas ou destacadas, dentre outras coisas, possibilidades diversas de aceção, de significação, de certos termos, expressões ou palavras. Pelo bem da fluidez textual, as referências foram deslocadas para os rodapés. Por vezes, duas ou mais citações sequenciadas foram reunidas em apenas uma nota de pé de página.

⁷ “[...] 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.”

1 A CRÍTICA DE SHAFTESBURY À FILOSOFIA MODERNA

Nos seiscentos, o ideal científico prosperou como semente em boa terra. Ao se desenvolverem, contudo, as novas ramas cobriram e sufocaram as que existiam, substituindo-as. Outro jardim e outra paisagem surgiram. A velha imagem do mundo era sucedida por outra. Agora, o universo era percebido como um conjunto de átomos, como puro movimento de corpos ou partículas, como uma máquina (um algo sem vida, sem organicidade). A filosofia moderna – aqui representada por Descartes, Hobbes e Locke – produzia e reproduzia uma cosmovisão materialista e mecanicista. Já a ciência e sua linguagem começavam a se impor como modo privilegiado de entender a realidade. Shaftesbury preferiu seguir por outros caminhos, pois entendia que a maneira de conhecer de sua época (pedante, estreita e grosseira) deixava pouco espaço para o tipo de saber que ele julgava mais proveitoso e relativizava ideias e noções importantes (para a arte, para a moral, para a política). O que ao filósofo inglês interessava, no fundo, era compreender que lugar os humanos ocupam na economia do todo e como, a partir de um conhecimento de si mesmos, eles poderiam se aperfeiçoar. Por isso, as reações e as críticas ao programa dos modernos. Dada a importância de compreender um pouco do contexto no qual desponta a escrita do Terceiro Conde, é ele o ponto de partida, o primeiro ato.

1.1 *Sobre máquinas, lobos, pactos e ideias*

O século XVII foi, inegavelmente, um período fértil no tocante à reflexão filosófica e ao desenvolvimento da ciência moderna. Mais do que um momento de transição entre o Renascimento e o *Siècle des Lumières*, mostrou-se uma época de rico e intenso labor intelectual, de revigorados esforços em busca de certeza, clareza e método. Em torno das descobertas e dos horizontes vislumbrados por diversos pensadores, brotava e florescia o sentimento de que novos tempos estavam por vir. Impulsionada pelos ventos impetuosos das transformações sociais, políticas e religiosas, a civilização europeia ocidental acreditava rumar, enfim, em direção a águas mais serenas. Içavam-se as velas do espírito e a caravela da razão rasgava os oceanos do universo, os mares do conhecimento, com estonteante desembaraço. Mas a rota deveria ser rigorosamente bem traçada – sob pena de, mais uma vez, a humanidade incidir em desvios e enganos. Era necessário, pois, afastar as falsas opiniões, os pré-juízos, as ideias infirmes e desprovidas de constância. Nada melhor, então, que a segurança trazida pelo raciocínio correto, pelo modelo matemático, pelas concepções nítidas,

pela ordem e maneira geométricas. Uma vez derribada a antiga edificação, estaria o terreno pronto para receber os alicerces de outra e mais estável estrutura. As metáforas do recomeço, do abandono ou da destruição do velho para a implantação do recente, do atual, aparecem em não raros escritos e autores seiscentistas.

Um deles, René Descartes (1596-1650), esbarra com tal preocupação. Urgia-lhe reformular, ou melhor, refundar o pensamento, de modo a estabelecer o novo edifício do conhecimento. Para o filósofo francês, os antigos perderam-se, embrenharam-se em densas e escuras matas, em labirintos, deparando-se com problemas e situações irremovíveis; levantaram construções sólidas em aparência, mas assentadas em solos arenosos, lamacentos, carentes de bases firmes. Ademais, o que existia, em termos de elaboração científica e filosófica, havia sido projetado por muitas e diversas mentes e erigido por não poucas mãos. Trancado num quarto aquecido, a salvo do rigoroso inverno europeu e das solitudes e paixões que assaltam e transtornam a alma, não tendo senão o próprio pensamento por companhia (DESCARTES, 2010), lucubrava Descartes: “amiúde, não há tanta perfeição nas obras compostas de várias peças, e feitas pela mão de diversos mestres, como naquelas em que um só trabalhou”⁸. Não seria possível partir das deterioradas paredes, reformar as rudimentares armações. Afinal, não é razoável utilizar-se do roto. Quem haverá de cerzir tecido novo em roupa puída ou colocar boa bebida em recipiente desgastado? Nada de arranjos ou remendos; nada de vinho fresco em odres velhos! Uma árdua tarefa se impunha, por conseguinte: guiar a razão à nitidez, para longe da incerteza e da confusão. E o primeiro preceito para reordenar o pensamento era: nunca tomar qualquer coisa como verdadeira sem que se a conheça incontestavelmente como tal (DESCARTES, 2010). Ou seja, resguardar-se da irreflexão, da afoiteza e do preconceito, de sorte que nada seja incluído nos juízos que não se apresente tão clara e distintamente ao espírito, a ponto de não restar nenhum equívoco. Mas há que se levar o questionamento às últimas consequências, às raias da quase “impossibilidade”, à desconstrução total; de deitar abaixo tudo o que fora elaborado por tantos e respeitáveis sujeitos ao longo de centenas de anos de tradição filosófica? O pensador francês rodeia, pondera, hesita e responde: não, não! Pois “é certo que não vemos em parte alguma lançarem-se por terra todas as casas de uma cidade, com o exclusivo propósito de refazê-las de outra maneira, e de tornar assim suas ruas mais belas”⁹. E novamente a figura da morada, do já instituído, do lugar dado ou trazido à existência sem o devido amparo racional, faz-se presente. Descartes, cuidadoso, segue seu discurso, recheado de audácia e ambição

⁸ DESCARTES, 2010, p. 70.

⁹ DESCARTES, 2010, p. 72

intelectiva, dizendo que, em vez de uma completa derribada das estruturas existentes, da “cidade”, seria menos insensato começar por rever o que lhe haviam dito, o que aprendera, o que, desde a juventude, tomara, sem exame, como verdadeiro. Mas quem o *Monsieur* queria ludibriar? Às escondidas de tal receio e humildade, encontrava-se um desejo de remodelar, de reformar, sim, “o corpo das ciências”, “a ordem estabelecida nas escolas para ensiná-las”¹⁰.

Alexandre Koyré é taxativo:

Não nos iludamos. É uma verdadeira revolução científica que as frases reticentes e prudentes do *Discurso* nos anunciam. Trata-se, muito simplesmente, de fazer tábua rasa de tudo o que se tinha feito até então, de começar de novo, de filosofar ‘como se ninguém o tivesse ainda feito’, e de reconstruir, ou mais exactamente de construir, pela primeira vez, e de uma vez por todas, o sistema verdadeiro das ciências. O sistema verdadeiro do Universo. Empresa de tal modo grandiosa que ficamos perplexos diante da audácia de Descartes. (KOYRÉ, 1986a, p. 45).

De resto, é plenamente compreensível o temor, a precaução cartesiana ao expor suas conclusões: não era recomendável enfurecer os inquisidores. Cautela à parte, o filósofo francês é um dos inauguradores de uma nova forma de conceber o mundo e o conhecimento. E é na “Quarta Parte” do *Discurso do Método* que uma das formulações mais conhecidas e repetidas da história das ideias vem a lume. Como colocar tudo em xeque, suspender toda certeza e não cair em uma espécie de ceticismo infrutífero, que apenas orbita em torno de si mesmo? Após fazer de conta que o que chegara a seu espírito não era mais real do que as ilusões dos seus sonhos, René Descartes puxa as rédeas da meditação e, como quem triunfa, arremata:

Mas, logo em seguida, adverti que, enquanto eu queria assim pensar que tudo era falso, cumpria necessariamente que eu, que pensava, fosse alguma coisa. E, notando que esta verdade, *eu penso, logo existo*, era tão firme e tão certa que todas as mais extravagantes suposições dos cétricos não seriam capazes de abalar, julguei que podia aceitá-la, sem escrúpulo, como o primeiro princípio da Filosofia que procurava. (DESCARTES, 2010, p. 87).

Se imerso em uma banheira estivesse, teria feito como o velho Arquimedes: saltado para fora, corrido nu e gritado a plenos pulmões: “*eureka, eureka*”!¹¹ Era a certeza que buscava bem ali, diante dos olhos do intelecto; o fundamento inabalável do qual precisava

¹⁰ DESCARTES, 2010, p. 72

¹¹ Vendo Arquimedes que desvendará o segredo, que encontrara a solução, “não ficou ali mais tempo, antes, cheio de alegria, saltou para fora da banheira e, correndo nu para casa, gritava em voz alta que tinha descoberto com toda a certeza aquilo que procurava. Com efeito, correndo, exclamava muitas vezes, em grego: *eureka, eureka!*”. A historietta que relata a descoberta arquimediana da tentativa do adjudicatário de burlar o rei Hierão, de Siracusa, é contada por Vitruvius no Livro 9, Preâmbulo, 9-12, de seu *Tratado de Arquitetura*. Confirme-se em: VITRÚVIO, 2007, p. 430-432.

para dar continuidade ao seu arrojado projeto. A dúvida é a pedra de toque da filosofia cartesiana; o *eu penso*, a angular. Pode-se (e deve-se) duvidar de tudo, menos que o eu que pensa duvida. Todavia, o que, no fim das contas, Descartes faz vir à tona? Uma unidade metodológica, intimamente identificada com o pensamento matemático, fruto dos mesmos passos do espírito, resultado de um encadeamento de razões simples e claras, de uma combinação de relações e de um arranjo em cadeia dos elementos.

E é assim – começando pelas ideias do espírito e não pela percepção das coisas, seguindo a ordem de composição imanente ao espírito e às suas ideias – que se encontrará a ordem verdadeira das ciências, essa ordem que agora está oculta e mascarada, e que se poderá ver desenvolver-se a árvore do saber, essa árvore de que a filosofia é a raiz, a física o tronco e a moral o fruto. (KOYRÉ, 1986a, p. 59).

E o universo, em que o converte o célebre pensador francês? Em puro movimento e extensão, em um lugar inteiramente mecânico, sem qualidades sensíveis (cores, sabores ou sons), sem potências vitais. Descartes destrói por completo a antiga concepção do cosmos (KOYRÉ, 1986a). A física dos antigos dá lugar a uma física “das ideias claras”, matemática,

que bane do mundo real qualquer dado sensível, que dele elimina qualquer ‘forma’, qualquer força e qualquer qualidade, e que apresenta uma imagem (ou uma ideia?) nova do Universo, de um universo estrita e unicamente mecânico, imagem muito mais estranha e muito menos crível que tudo o que os filósofos alguma vez puderam inventar. (KOYRÉ, 1986a, p. 65).

José Ferrater Mora, em seu *Dicionário de Filosofia*, na entrada “mecanicismo”, aponta que “desde Descartes se empregou ‘mecânico’ principalmente para designar uma teoria destinada a explicar as obras da Natureza como se fossem obras mecânicas e, mais especificamente, como se fossem máquinas”¹². Muitos dos filósofos e dos cientistas modernos utilizaram-se da perspectiva mecanicista ao reportarem-se a acontecimentos naturais. Destarte, Kepler refere-se ao mundo como semelhante a um relógio; Robert Boyle, ao universo como a uma enorme máquina semovente. Descartes compara nervos, músculos e tendões a tubos, aparelhos e molas presentes em relógios, moinhos e dispositivos semelhantes (ROSSI, 1992). E ainda que se tome o cotejamento em si como mera relação sinonímia, rele estratégia estilística ou singela alegoria, junto a ela se desloca não só o entendimento de que

os eventos naturais podem ser descritos mediante os conceitos e métodos daquele ramo da física chamado *mecânica*, mas opera também, e com força extraordinária, a ideia de que os engenhos e as máquinas construídas pelo homem podem constituir

¹² MORA, 2004, p. 1916.

um *modelo privilegiado* para a compreensão da natureza. [...] A máquina, real ou apenas pensada como possível, funciona como modelo explicativo da natureza, torna-se a imagem de uma realidade constituída de dados quantitativamente mensuráveis, na qual cada elemento (como cada peça da máquina) cumpre a sua função com base numa determinada forma, em determinados movimentos e velocidade de movimentos. Conhecer a natureza significa perceber o modo como funciona a máquina do mundo [...]. (ROSSI, 1992, p. 134-135).

Eis, em apertada síntese, a natureza, o conjunto das coisas do mundo, vistos por não pequena parte dos filósofos e dos homens da ciência modernos: um gigantesco mecanismo; matéria em movimento (regida por leis matematicamente determináveis), desprovida de finalidade e de predicados vitalistas (ROSSI, 2001). Em decorrência disso, esvai-se toda distinção essencial, qualitativa, entre realidade natural e artificial. O sistema cósmico torna-se uma só realidade: céus e terra, no final das contas, equivalem-se, compartilham de igual composição e situação ontológica. Para Koyré, dois são os traços que caracterizam a *révolution scientifique du XVII^e siècle*: a destruição do cosmos e a geometrização do espaço (KOYRÉ, 1968). Prossegue o historiador das ideias:

O desaparecimento – ou a destruição – do cosmos significa que o mundo da ciência, o mundo verdadeiro, não é mais considerado ou concebido como um todo finito e hierarquicamente ordenado – logo, qualitativa e ontologicamente distinguido –, e sim como um Universo aberto, indefinido, unido não por sua estrutura imanente, mas somente pela identidade de suas leis e de seus elementos fundamentais; um Universo no qual, em contraste com a concepção tradicional, que separa e opõe os dois mundos, o do devir e o do ser, isto é, o da Terra e o dos céus, todos esses componentes aparecem situados no mesmo nível ontológico; Um Universo no qual a *physica caelestis* e a *physica terrestris* são identificadas e reunidas, no qual a astronomia e a física tornam-se interdependentes e unidas por consequência de sua submissão comum à geometria. Isto, por seu turno, implica que desapareçam – ou que sejam vigorosamente eliminados [*chassées* = caçados, expulsos, dissipados] – do pensamento científico todas as considerações que invoquem valor, perfeição, harmonia, sentido e fim, pois todos esses conceitos, doravante puramente subjetivos, não podem encontrar lugar na nova ontologia. Em outros termos, todas as causas formais e finais desaparecem como modos de explicação na nova ciência – ou são rejeitadas por ela – e são substituídas por causas eficientes e mesmo materiais. (KOYRÉ, 1968, p. 29-30)¹³.

¹³ No original: “La disparition – ou destruction – du Cosmos signifie que le monde de la science, le monde vrai, n’est plus regardé ou conçu comme un tout fini et hiérarchiquement ordonné, donc qualitativement et ontologiquement différencié mais comme un Univers ouvert, indéfini, unifié non par sa structure immanente mais seulement par l’identité de ses lois et de ses éléments fondamentaux; un Univers dans lequel, en contraste avec la conception traditionnelle qui sépare et oppose les deux mondes du devenir et de l’être, c’est-à-dire de la Terre et des cieux, tous ses composants apparaissent situés au même niveau ontologique; un Univers dans lequel la *physica caelestis* et la *physica terrestris* sont identifiées et réunies, dans lequel l’astronomie et la physique deviennent interdépendantes et unies par suite de leur commune soumission à la géométrie. Ceci, à son tour, implique que disparaissent – ou que soient vigoureusement chassées – de la pensée scientifique toutes les considérations invoquant la valeur, la perfection, l’harmonie, le sens et le but, car tous ces concepts, purement subjectifs dorénavant, ne peuvent trouver place dans la nouvelle ontologie. En d’autres termes toutes les causes formelles et finales disparaissent comme modes d’explication de la science nouvelle – ou sont rejetées par elle – et sont remplacées par des causes efficientes et mêmes matérielles.”

Toda uma percepção de real começa a esmaecer, a não mais fazer sentido, a cair em desuso; toda uma gama conceitual, todo um conjunto de noções, tais como “lugar natural”, “fim último”, “alma do mundo”, “harmonia universal”, revelam-se inadequados e desprovidos de valor científico. Por consequência, a antiga visão de natureza chega a termo e cede espaço a outra forma de se esquematizar e de se configurar o universo. Obviamente, o impacto de tais mudanças não se restringe ao âmbito da astronomia. “Se o mundo é uma máquina, ele não é mais construído *para* o homem ou *à medida* do homem”, anota Paolo Rossi¹⁴. O ser humano – junto com o planeta no qual habita – perde sua posição de destaque, sai do centro e é lançado na amplidão do espaço sem fim. O modelo de pesquisa mecanicista é estendido às mais variadas esferas da existência e

o método característico da filosofia mecânica na opinião dos seus defensores aparece tão poderoso a ponto de ser aplicável a todos os aspectos da realidade: não só ao mundo da natureza, mas também ao mundo da vida, não apenas ao movimento dos astros e à queda dos corpos pesados, mas também à esfera das percepções e dos sentimentos dos seres humanos. O mecanicismo atingiu também o terreno de investigações da fisiologia e da psicologia. (ROSSI, 2001, p. 247).

Entra em cena, agora, outro personagem de incontestável relevância na história do pensamento: Thomas Hobbes (1588-1679). Não se chega a ele por acaso ou por conveniência temática, simplesmente. Hobbes abraça os pressupostos da nova cosmologia e os aplica à filosofia moral e política. O pensador inglês une-se a seus coetâneos para pôr em questão os fundamentos assentados pelos antigos e ainda celebrados por uma parcela da intelectualidade europeia. Na mira, a longa tradição que divisava no homem um ser político por natureza, que sustentava a tese de uma sociabilidade intrínseca, primordial. As críticas hobbesianas se direcionam, mormente, ao conceito aristotélico de “animal político” (*zoon politikon*). Indispensável mostra-se, conseqüentemente, um delineamento da controvérsia.

Na *Política*, o estagirita assinala que a cidade é o ápice, o fruto maduro, a etapa derradeira a que chega a capacidade gregária e participativa inerente ao ser humano. Examinando o tema com o que denomina de “nosso método habitual”¹⁵, ou seja, em conformidade com o método analítico, Aristóteles decompõe o todo até alcançar as menores

¹⁴ ROSSI, 1992, p. 136-137. Marco Túlio Cícero afirma que “a Natureza tem criado abundantemente as coisas necessárias e úteis aos homens; tais riquezas não foram criadas a esmo, mas com o objetivo determinado de serem apropriadas pelo homem. Tal se aplica aos grãos e às bagas, frutos da fecunda terra, e aos animais domésticos, que se reproduzem para suprir as necessidades do homem, uns pelo uso, outros pelo consumo.” E, adiante, registra que Deus tornou “o homem a razão de ser do universo”. (CÍCERO, 2004, p. 50-51). O judaísmo e o cristianismo, similarmente, adotam a noção de um universo criado para usufruto humano. No *Gênesis*, o homem é convocado a ser o senhor do mundo, a coroar a criação, a ela dominar.

¹⁵ ARISTÓTELES, 1997, p. 13.

partes, os elementos mais simples. Dessarte, conclui que a *pólis* é o produto acabado de relações comunitárias encetadas pela união entre um homem e uma mulher, tendo em vista a perpetuação da espécie. Esposas, filhos e escravos (agregados para a preservação recíproca) unem-se, para a “satisfação de algo mais que as simples necessidades diárias”¹⁶, a outros núcleos familiares, formando aldeias. Ao cabo, o grupo dos vários povoados é a cidade ultimada e, por assim dizer, autossuficiente. Garantidas as condições mínimas, básicas, de subsistência, ela passa a oferecer e a proporcionar aos que a engendram a possibilidade de uma vida melhor.

Toda cidade, portanto, existe naturalmente, da mesma forma que as primeiras comunidades; aquela é o estágio final destas, pois a natureza de uma coisa é o seu estágio final, porquanto o que cada coisa é quando o seu crescimento se completa nós chamamos de natureza de cada coisa [...]. Estas considerações deixam claro que a cidade é uma criação natural, e que o homem é por natureza um animal social [...]. (ARISTÓTELES, 1997, p. 15).

A cidade e toda a trama social que ela pressupõe e engloba não são derivadas de uma atitude deliberada, de um gesto facultativo. Antes, a aptidão para se associar aos semelhantes é uma inclinação, uma tendência natural do humano ao próprio bem, um impulso, uma potência não racional – já que não cabe alternativa entre ser ou não um animal político (FRATESCHI, 2008). Ressalte-se, de passagem, que, para Aristóteles, se, de início, os aglomerados humanos são resultantes de uma propensão, o *télos* ao qual tencionam (o bem viver) implica que se aja desta ou daquela maneira. Donde a boa vida requerer escolhas e não ser “a atualização de uma potência não racional (*pode-se* ou *não* ser feliz ou virtuoso, ter uma boa legislação, ser um bom cidadão etc.).”¹⁷ Mas os ataques de Hobbes não se limitam às asseverações do ilustríssimo aluno de Platão. Concorde a professora Yara Frateschi,

não é apenas contra Aristóteles que ele se volta, mas também contra toda a tradição política – incluindo os filósofos gregos (sobretudo Aristóteles) e romanos (sobretudo Cícero) – que defende o preceito da natureza política do homem e da sociabilidade natural. (FRATESCHI, 2008, p. 18).

Cícero segue a vereda aberta pelo fundador da Escola Peripatética. Em *Do sumo bem e do sumo mal*, o arpinate, de semelhante modo, argumenta em favor da predisposição do gênero humano à existência em comunidade. Para ele, os homens são impelidos pela natureza a se amarem mutuamente. Inclusive no reino animal as atrações sucedem-se como se

¹⁶ ARISTÓTELES, 1997, p. 14.

¹⁷ FRATESCHI, 2008, p. 26.

obedecessem a um princípio associativo. É o que se constata quando se observa o cuidado dedicado pelos procriadores à conservação dos gerados. “Até nos animais se pode observar isto, e, quando vemos o trabalho a que se dão na educação da cria, parece-nos ouvir neles a voz da mesma natureza”¹⁸, salienta o filósofo romano. A natureza, aliás, é paradigmática: pequenos caranguejos, *exempli gratia*, ao se alojarem numa ostra, parecem “avisar a todos os da sua espécie que se guardem”, enquanto “as formigas, as abelhas e as cegonhas patentemente obram em sociedade com os da sua espécie.”¹⁹ Do que se deduz que “há entre os homens”, igualmente, “certo amor natural, conforme ao qual nenhum homem pode parecer estranho a outro homem, e isto pelo simples fato de ser homem.”²⁰ Os humanos enlaçam-se e se ajuntam (sempre, é imprescindível sublinhar, aspirando a um bem maior) como efeito de uma vocação congênita à vida comunitária. Além disso, o bem do sujeito coincidirá com o bem público. É no espaço urbano que homens e mulheres levam ao auge as suas naturezas e cumprem com seus destinos.

Nada mais falso, exclama Thomas Hobbes. Os humanos não se ligam porque são movidos pela natureza a fazê-lo; não alimentam um amor irrestrito pelos outros, não sentem prazer na pura companhia de seus pares. O estado primário da humanidade é egoístico. Decididamente, os indivíduos se aproximam uns dos outros com o manifesto intento de se beneficiarem a si próprios. Para o filósofo inglês, aqueles que se ocuparam do assunto abordaram a natureza humana rasamente. Se fossem escrutinados os motivos pelos quais os homens congregam-se, com facilidade reparar-se-ia que

isso não acontece porque naturalmente não poderia suceder de outro modo, mas por acidente. Isso porque, se um homem devesse amar outro por natureza – isto é, enquanto homem –, não poderíamos encontrar razão para que todo homem não ame igualmente todo homem, por ser tão homem quanto qualquer outro, ou para que freqüente mais aqueles cuja companhia lhe confere honra ou proveito. Portanto, não procuramos companhia naturalmente e só por si mesma, mas para dela recebermos alguma honra ou proveito; estes nós desejamos primariamente, aquela só secundariamente. (HOBBS, 2002, p. 26).

Os laços sociais são fortuitos, não imperiosos. Do contrário, como explicar a predileção ou a repulsa que sem número de companhias suscitam? Como justificar o fato de homens e mulheres preferirem conviver com outros que lhes tragam “honra” ou algum “proveito” e não amarem a todos “igualmente”? De acordo com Hobbes, os vínculos se consolidam a fim de que demandas personalíssimas sejam atendidas. Os humanos almejam

¹⁸ CÍCERO, 2005, p. 114.

¹⁹ CÍCERO, 2005, p. 114-115.

²⁰ CÍCERO, 2005, p. 114.

sempre reconhecimento alheio e vantagens particulares. Seja na hora de comerciar, de trabalhar ou de deliberar acerca de algo (público ou privado), seja nos momentos de prazer ou de recreação, a experiência esclarece – aos que tratam a questão com maior precisão que a corriqueira – que “toda reunião, por mais livre que seja, deriva quer da miséria recíproca, quer da vã glória, de modo que as partes reunidas se empenham em conseguir algum benefício, ou aquele mesmo *eudokimein* que alguns estimam e honram junto àqueles com quem conviveram.”²¹ No fundo, os homens amam a si mesmos, a liberdade e subjugar os outros.

De tais ajuizamentos, germinam indagações inevitáveis: se os humanos não são naturalmente propelidos a se aditarem, qual é o escopo da sociedade civil? Por que se submetem a pactos, a convenções, a contratos? Por que, enfim, atam suas vidas às dos outros, organizam-se em estados, constituem e destituem governos? Para se desprenderem do que, no *Do cidadão*, Hobbes denomina de “estado de natureza”²² e, no *Leviatã*, de “condição natural da humanidade”²³. Nessa “condição”, o medo mútuo é permanente e pode ser atribuído a duas causas: à igualdade que prevalece entre os indivíduos e à vontade de se ferirem (sendo a segunda, com muita frequência, proveniente da primeira). Assim, na medida em que se acham em pé de igualdade, todos os homens têm direito a todas as coisas e podem envidar os recursos e as iniciativas necessárias para angariarem o que desejam. Em outras palavras, se todos têm direito a tudo, ninguém tem direito a nada. Logo, se dois sujeitos

desejam a mesma coisa, ao mesmo tempo que é impossível ela ser gozada por ambos, eles tornam-se inimigos. E, no caminho para o seu fim (que é principalmente a sua própria conservação, e às vezes apenas o seu deleite) esforçam-se por se destruir ou subjugar um ao outro. (HOBBS, 2008, p. 107).

Some-se à desconfiança, à inimizade, o gosto por se atacarem. É duplo o móbil: uns ferem por arrogância, insolência, por se crerem superiores aos demais; outros, para se defenderem da vaidade destes. O “estado de natureza” é, em suma, um estado de guerra constante e generalizada. Porquanto não é só altamente provável, mas certo que, em incontáveis oportunidades, anseios se choquem uns contra os outros²⁴. Nesse panorama de violência, de ameaça, cuidar de si mesmo é questão inadiável, que urge.

²¹ HOBBS, 2002, p. 28.

²² HOBBS, 2002, p. 16.

²³ HOBBS, 2008, p. 106.

²⁴ “Mas a razão mais freqüente por que os homens desejam ferir-se uns aos outros vem do fato de que muitos, ao mesmo tempo, têm um apetite pela mesma coisa; que, contudo, com muita freqüência eles não podem nem desfrutar em comum, nem dividir; do que se segue que o mais forte há de tê-la, e necessariamente se decide pela espada quem é mais forte.” (HOBBS, 2002, p. 30).

Pois todo homem é desejoso do que é bom para ele, e foge do que é mau, mas acima de tudo do maior dentre os males naturais, que é a morte; e isso ele faz por um certo impulso da natureza com tanta certeza como uma pedra que cai. (HOBBS, 2002, p. 31).

E como a preocupação com a própria conservação é um direito capital, anterior a qualquer outro, não é “absurdo nem repreensível, nem contraria os ditames da verdadeira razão, que alguém use de todo o seu esforço (*endeavours*) para preservar e defender seu corpo e membros da morte e dos sofrimentos”²⁵. Ademais, como a natureza iguala e dá a cada um direito a tudo, aos homens, antes que se “comprometessem por meio de convenções ou obrigações”²⁶, era lícito agirem da maneira que preferissem, contra quem fosse preciso, para que possuíssem e fruísem tudo o que quisessem ou pudessem obter (HOBBS, 2002). Ora, se cada qual não almeja senão o que se lhe afigura bom e se querer algo já é indício de que este algo contribui para a autopreservação, segue-se que, “no estado de natureza, para todos é legal ter tudo e tudo cometer”²⁷. Para Hobbes, não há como negar: a sociabilidade humana não é um dado natural, uma capacidade inerente. Os homens abandonam sua condição inicial por que temem uns aos outros, não por que se amam. Os humanos não são seres gregários como as abelhas e as formigas. Pelo contrário, assemelham-se a lobos. A natureza impele-os, isso sim, a evitarem a morte e a fugirem do padecimento a qualquer custo. “A lei de natureza primeira, e fundamental, é que devemos procurar a paz, quando possa ser encontrada; e se não for possível tê-la, que nos equipemos com os recursos da guerra”²⁸, escreve o pensador inglês. A cidade é um meio para a conservação duradoura da paz – ou, em caso de ataque, um ajuntamento capaz de se defender e de fazer frente ao inimigo – e não um fim em si mesma, como alegavam os antigos²⁹. É buscada com o fito de se escapar da guerra interminável de todos contra todos, do medo que impera quando ainda não há um estado civil estabelecido. O filósofo inglês é categórico: largados a esmo, os homens são interesseiros, orgulhosos e somente se preocupam, ordinariamente, com a própria sobrevivência.

O que deve ser feito, por conseguinte, para salvaguardar a vida e a liberdade? A saída está em se associar, em se reunir numa república – ou, em linguagem hobbesiana, unir a

²⁵ HOBBS, 2002, p. 31.

²⁶ HOBBS, 2002, p. 32.

²⁷ HOBBS, 2002, p. 33.

²⁸ HOBBS, 2002, p. 38.

²⁹ “Ao contrário de Hobbes, tanto Aristóteles quanto Cícero, porque compartilham o pressuposto da sociabilidade natural, identificam e fazem coincidir o bem do homem com a vida política, sendo a vida política a própria realização da natureza e do bem humanos, em vez de ser um apenas meio para assegurar o benefício individual. [...] Logo, a vida política não é meio para a realização do bem do homem, mas é o próprio fim do homem, pois o bem próprio – isto é, a realização da própria essência – coincide com o bem da cidade – o lugar por excelência da realização da essência humana.” (FRATESCHI, 2008, p. 29-30).

multidão numa só pessoa (HOBBS, 2008). Mas, para tanto, há uma necessidade: outorgar toda força e poder a um homem ou a uma assembleia que possa reduzir a pluralidade de vontades a uma. “É está a geração daquele grande LEVIATÃ, ou antes (para falar em termos mais reverentes) daquele *Deus mortal*, ao qual devemos, abaixo do *Deus imortal*, a nossa paz e defesa.”³⁰ É o estado o grande garantidor da paz, bem como do cumprimento das leis, das convenções e dos pactos (sendo ele mesmo o resultado de um pacto entabulado entre cada um dos homens). Consoante Hobbes,

a causa final, finalidade e desígnio dos homens (que amam naturalmente a liberdade e o domínio sobre os outros), ao introduzir aquela restrição sobre si mesmos sob a qual os vemos viver em repúblicas, é a precaução com a sua própria conservação e com uma vida mais satisfeita. Quer dizer, o desejo de sair daquela mísera condição de guerra, que é a consequência necessária (conforme se mostrou) das paixões naturais dos homens, quando não há um poder visível capaz de os manter em respeito e os forçar, por medo do castigo, ao cumprimento dos seus pactos e à observância das leis de natureza [...]. Porque as leis de natureza (como a *justiça*, a *equidade*, a *modéstia*, a *piedade*, ou em resumo, *fazer aos outros o que queremos que nos façam*) por si mesmas, na ausência do temor de algum poder que as faça ser respeitadas, são contrárias às nossas paixões naturais, as quais nos fazem tender para a parcialidade, o orgulho, a vingança e coisas semelhantes. E os pactos sem a espada não passam de palavras, sem força para dar segurança a ninguém. (HOBBS, 2008, p. 143).

As sociedades humanas não advêm de um estímulo natural, de uma irresistível e peculiar convergência em direção ao bem comum, de uma vocação inata à comunidade. A cidade é um ser artificial, cujo intuito ou pilar mestre é a *Salus Populi*. E, para assegurar a saúde da população, o equilíbrio dinâmico dos variegados setores, a organicidade e a funcionalidade dos processos pertinentes ao corpo político, evitando-se secções no tecido social, compete ao poder soberano manejar a força e os recursos que julgar propícios. As “restrições sobre si mesmos” são aceitas porque cruciais à proteção da integridade física de cada cidadão e não devido a uma espontânea generosidade. A república é a via para a bonança e para o anteparo defronte aos perigos que cercam e atormentam os homens.

As convicções morais e políticas de Thomas Hobbes estribam-se no mecanicismo³¹. A Introdução do *Leviatã* é, nesse particular, interessante indicativa. Nela, lê-se:

Pois, considerando que a vida não passa de um movimento dos membros, cujo início ocorre em alguma parte principal interna, por que não poderíamos dizer que todos os *autômatos* (máquinas que se movem por meio de molas e rodas, tal como um

³⁰ HOBBS, 2008, p. 147.

³¹ “Tendo assumido o modelo mecânico em contraposição ao teleológico, o filósofo substitui o princípio do animal político pelo princípio do benefício próprio, segundo o qual a tendência natural do homem é a busca de benefícios para si mesmo, e não a associação com outros homens.” (FRATESCHI, 2008, p. 14).

relógio) possuem uma vida artificial? Pois o que é o *coração*, senão uma mola; e os *nervos*, senão outras tantas *cordas*; e as *juntas*, senão outras tantas *rodas*, imprimindo movimento ao corpo inteiro, tal como foi projetado pelo Artífice? (HOBBS, 2008, p. 11).

Topa-se, outra vez, com a equiparação entre homem e artefato. A formulação arraigada aqui é a de que tanto o corpo quanto as sensações humanas são episódios emanados de um concurso de mudanças que incitam a matéria a determinadas reações. A vida, na acepção hobbesiana, é movimento contínuo³². Já as paixões são movimentos voluntários³³. A digestão, a respiração, a circulação sanguínea etc. são ditos movimentos vitais e se estendem ininterruptamente durante o lapso temporal a que se nomeia vida. Atos como falar, andar, locomover-se, são voluntários e são executados a partir de registros da imaginação, que se compõe, por sua vez, de resquícios precários das impressões sensitivas³⁴. Já a sensação é “o movimento provocado nos órgãos e partes inferiores do corpo do homem pela ação das coisas que vemos, ouvimos etc. [...]”³⁵. Os pensamentos, tomados isoladamente, são representações ou aparências e são oriundos da sensação, visto que “não há concepção no espírito do homem que primeiro não tenha sido originada, total ou parcialmente, nos órgãos dos sentidos.”³⁶ Sopesados em conjunto, sucedem-se formando elos. Por intermédio da linguagem (nomes, designações e respectivas conexões), exteriorizam-se, são registrados, recordados e comunicados aos demais homens (HOBBS, 2008). Quanto à razão, não passa de “cálculo (isto é, adição e subtração) das conseqüências de nomes gerais estabelecidos para *marcar* e *significar* os nossos pensamentos.”³⁷ Quando alguém raciocina, efetua operações “aritméticas” amoldadas ao que averigua, analisa ou ajuíza. Por exemplo³⁸: um espectador, ao

³² “Há nos animais dois tipos de *movimento* que lhes são peculiares. Um deles chama-se *vital*; começa com a geração e continua sem interrupção durante toda a vida. Deste tipo são a *circulação do sangue*, a *pulsção*, a *respiração*, a *digestão*, a *nutrição*, a *excreção* etc. Para estes movimentos não é necessária a ajuda da imaginação.” (HOBBS, 2008, p. 46).

³³ “Outro tipo é dos *movimentos animais*, também chamado dos *movimentos voluntários*, como *andar*, *falar*, *mover* qualquer dos membros, da maneira como primeiro imaginamos em nossa mente.” (HOBBS, 2008, p. 46).

³⁴ “Uma vez em movimento, um corpo move-se eternamente (a menos que algo o impeça), e, seja o que for que o faça, não o pode extinguir totalmente num só instante, mas apenas com o tempo e gradualmente. Assim, o que vemos acontecer na água – cessado o vento, as ondas continuam a rolar durante muito tempo ainda –, acontece também no movimento produzido nas partes internas do homem, quando ele vê, sonha etc., pois após a desaparecimento do objeto, ou quando os olhos estão fechados, conservamos ainda a imagem da coisa vista, embora mais obscura do que quando a vemos. E é a isto que os latinos chamam *imaginação*, por causa da imagem criada pela visão, e aplicam o mesmo termo, ainda que indevidamente, a todos os outros sentidos. Mas os gregos chamam-lhe *ilusão*, que significa *aparência*, termo tão adequado a um sentido como a outro. A IMAGINAÇÃO nada mais é, portanto, que uma *sensação em declínio*, e encontra-se nos homens, tal como em muitos outros seres vivos, quer estejam adormecidos, quer estejam despertos.” (HOBBS, 2008, p. 18).

³⁵ HOBBS, 2008, p. 46.

³⁶ HOBBS, 2008, p. 15.

³⁷ HOBBS, 2008, p. 40.

³⁸ Ver HOBBS, 2009. p. 21-23.

ver algo longínquo e ao ser golpeado visualmente pelo objeto, reconhece-o como um “corpo”. Ao se aproximar e vir que se locomove, ajuntará a este a ideia de “animado”. A uma distância ainda menor, ao perceber sinais relativos à razão, descrevê-lo-á como “racional”. Por derradeiro, discernindo clara e inteiramente, unifica e coordena os elementos/vocábulo precedentes, forjando um conceito singular: “corpo animado racional” ou “homem”.

Na urdidura hobbesiana, a razão não desempenha o papel de protagonista. É ela um personagem dentre outros. Para ser exato, coadjuva. Pior: é escrava. Acha-se dependente das paixões, sobretudo do desejo basilar de autopreservação. Hobbes inverte a hierarquia secular que estipulava o predomínio da parte racional sobre as esferas desiderativa e sensitiva. Todo o emaranhado passional (*movimentos voluntários* ou *animais*) nasce de um movimento interno “em direção a” chamado “esforço”³⁹ ou *conatus*. Quando endereçado ao que o acarreta, recebe o nome de “apetite” ou “desejo”; se dirigido ao seu contrário, é denominado “aversão”. “Assim, sem sombra de dúvida, o elemento fundamental, o motor primário, para Hobbes, de todo jogo passional, está nesse fato elementar do esforço, do ‘conatus’, do desejo para se atingir algo.”⁴⁰ A razão, portanto, é instrumentalizada, transformada em passagem entre o “desejo” e o “objeto”. Cabe a ela calcular as variáveis e optar pelo melhor meio para alcançar certo fim. Mas, na complexidade, na abundância de desejos, existe algum irreduzível aos demais, a partir do qual eles se explicam, adquirem inteligibilidade? Sobre esse tópico, elucidada Monzani,

Hobbes é taxativo. Esse ‘conatus’ é original e primordialmente *desejo de conservação de si, de autoconservação*, assim como a aversão primeva é a destruição de si, a morte. O móvel fundamental de todo sujeito, em espécie, o homem, é a afirmação na existência. (MONZANI, 1995, p. 79).

O desejo de conservação de si é o primigênio, mas não é unímodo. Conforme as experiências se avolumam e se diversificam, os desejos se ampliam. O homem quer se perpetuar no ser para ir além, para desejar mais. Não há um estado de repouso a que se deva ambicionar. Nem fim último ou bem supremo.

Pois não existe o *finis ultimus* (fim último) nem o *summum bonum* (bem supremo) de que se fala nos livros dos antigos filósofos morais. [...] A felicidade é uma contínua marcha do desejo, de um objeto para o outro, não sendo a obtenção do primeiro outra coisa senão o caminho para conseguir o segundo. (HOBBS, 2008, p. 85).

³⁹ “Estes pequenos incícios do movimento, no interior do corpo do homem, antes de se manifestarem no andar, na fala, na luta e em outras ações visíveis, chamam-se ESFORÇO.” (HOBBS, 2008, p. 47).

⁴⁰ MONZANI, 1995, p. 78. Para mais, consultar MONZANI, 1995. p. 65-114.

Os seres humanos se aproximam daquilo que lhes causam deleite e se distanciam do que lhes causam desprazer, acompanhando a “contínua marcha do desejo”. “Bem” e “mal”, conseqüentemente, são categorias relativas, já que confundíveis com anelos individuais⁴¹. De maneira que, “assim como os homens diferem entre si pela sua compleição, eles também diferem em relação à distinção comum entre bem e mal. Nesse sentido, não há tal coisa chamada de *agathón haplôs*, quer dizer, algo que seja simplesmente bom.”⁴² Com a derrocada do modelo de mundo físico que, exceto por poucos sobressaltos, conservou-se quase intacto através de séculos, arruína-se, com efeito, também certo arcabouço ético. De acordo com Monzani, “a antiguidade sempre teve uma concepção similar, com relação ao universo, do ponto de vista ético.”⁴³ Hobbes é um dos responsáveis por solapar todo um sistema ideativo que concebia o homem como “animal político”, propenso naturalmente à grei, e orientado a perseguir um bem comum, um fim último⁴⁴.

Mas já é hora de lançar âncora e de se deter em outro porto. As vagas inexoráveis levam a John Locke (1632-1704). Compatriótico de Hobbes, “sua realeza não tem rival nem suporta rebelião”, sendo possível “contar pelos dedos aqueles que o não leram, praticaram e admiraram, ao passo que a multidão de seus discípulos é inumerável”. “Não sei”, confessa Paul Hazard, “se alguma vez terá existido um manejador de ideias que, mais manifestamente que ele, tenha moldado o século em que viveu.”⁴⁵ Deveras, a fama de Locke atravessa o Século das Luzes. Moda nos círculos intelectuais europeus, a difusão do pensamento lockiano “tem uma voga popular: todo mundo, no século XVIII, leu ou quer dar a impressão de ter lido

⁴¹ “Segundo Hobbes, nada tem valor intrínseco; se é assim, nada pode ser bom ou mau em si mesmo, mas apenas em relação a uma atribuição externa (ou seja, acidentalmente). No limite, todas as ações, coisas e pessoas são tratadas como meios para a nossa preservação e para a promoção da vida satisfeita, e o seu valor deriva do fato de *judgarmos* se contribuem ou não para esse fim [...]”. (FRATESCHI, 2008, p. 86).

⁴² HOBBS, 2010, p. 28-29.

⁴³ MONZANI, 1995, p. 66. “Se há um Bem objetivo, ao qual o sujeito deve aspirar, é a esse mesmo Bem que ele deve tender para realizar sua perfeição ética. Esse Bem deve ser conhecido pelo sujeito e, através desse ato inaugural, ele tenderá irresistivelmente à posse desse Bem. O ato subseqüente é a atração irresistível que esse objeto deve exercer no sujeito. Conhecendo-o, ele o amará. E esse amor ao Bem é que deverá guiar toda a dinâmica de suas paixões. O fim de todas as suas ações deve para aí tender. Existe uma estrutura teleológica objetiva à qual os sujeitos devem se submeter.” (MONZANI, 1995, p. 66).

⁴⁴ “Hobbes [...] rompe declarada e abertamente, com a concepção tradicional de um universo que, objetivamente, está estruturado hierarquicamente tanto no plano cósmico quanto no plano ético. O cosmos, tal como nos apresenta, é objetivamente desfinalizado de forma total. Objetivamente o que existe são corpos em movimento submetidos estritamente a leis mecânicas.” (MONZANI, 1995, p. 93).

⁴⁵ HAZARD, 1989, p. 48. Continua o comentador: “Locke saiu das escolas, das Universidades, dos círculos da sabedoria, das academias, para ir junto dos profanos; tornou-se um dos acessórios indispensáveis da moda intelectual. Conta Pope que uma jovem inglesa, tendo-lhe encomendado um retrato, quis que o pintor a representasse segurando nas mãos um espesso volume, as obras de Locke; e Goldsmith diz-nos que os janotas franceses, não contentes com brilhar pela elegância e requinte do seu vestuário, queriam ainda ter o espírito enfeitado, e enfeitado por Locke.” (HAZARD, 1989, p. 48).

Locke, ornamento obrigatório dos belos espíritos.”⁴⁶ Mas a que se deve tamanha celebridade? Especialmente ao esforço do filósofo inglês na tentativa de se repensar a maneira como são compreendidos os processos e concatenamentos cognitivos, de se aclarar as etapas e os limites do entendimento, no tentame de se trabalhar “na preparação do solo”, na “remoção do entulho”⁴⁷ que bloqueia o caminho da ciência. A estrada do verdadeiro conhecimento das coisas estava obstruída por barreiras e entraves que impediam a marcha, o avanço da razão.

No *Ensaio sobre o entendimento humano*, Locke planeia “inquirir da origem, da certeza e da extensão do conhecimento humano, das bases e dos graus de crença, opinião e assentimento”.⁴⁸ Só assim seria possível estabelecer as fronteiras da capacidade humana de conhecer.

Se a investigação da natureza do entendimento descobrir os seus poderes e o *alcance deles*, quais as coisas proporcionais a eles e quando eles falham, ela talvez convença a inquieta mente dos homens a ter mais cautela ao tratar das coisas que excedem a sua compreensão; a parar, quando chegar ao máximo de sua resistência; a resignar-se com a ignorância das coisas que não estão ao alcance de nossas capacidades. (LOCKE, 2012, p. 23).

Côncios das restrições limitantes, das deficiências do entendimento, os homens certamente abandonariam “a afetação de conhecimento universal” que os precipitam a disputas estapafúrdias “acerca de coisas que não se oferecem ao entendimento, das quais não podemos moldar nenhuma percepção clara ou distinta na mente, das quais não temos nenhuma noção.”⁴⁹ Destarte, o primeiro passo antes de permitir que os pensamentos vagueiem pela imensidão do ser ou que mergulhem em águas profundas e abismais, é definir com precisão a natureza, os domínios e as competências da inteligência. “Antes de tentar conhecer, devemos nos preocupar em estudar aquilo por meio de que nós conhecemos: é preciso desviar o olhar da coisa vista para o olho que vê, das coisas conhecidas para o entendimento que as

⁴⁶ MICHAUD, 1991, p. 15. “Para os homens do século XVIII, Locke foi, ao lado de Newton, e apenas um pouco atrás deste, o pensador mais importante, mais respeitável – e o mais na moda. Os conceitos do *Ensaio* constituíram a linguagem e a referência obrigatória de todo empreendimento filosófico. Os *Novos ensaios sobre o entendimento humano* de Leibniz, terminados em 1704, a apreciação de Voltaire nas *Cartas inglesas* em 1734, a maneira pela qual Berkeley, Hume, Reid, ao longo do século XVIII, se definiram com e contra ele, não cessam de testemunhar a sua irradiação. Cite-se ainda a sua influência determinante sobre a constituição de uma psicologia associacionista, com Hartley na Inglaterra e Condillac na França. É com Kant, que no entanto lhe presta homenagem pelo espírito pré-crítico do seu trabalho, que a linguagem lockiana das idéias dá lugar à dos conceitos. Sob muitos aspectos, a filosofia de Locke constituirá a linguagem do Século das Luzes.” (MICHAUD, 1991, p. 15).

⁴⁷ LOCKE, 2012, p. 12.

⁴⁸ LOCKE, 2012, p. 21.

⁴⁹ LOCKE, 2012, p. 23.

conhece”⁵⁰, argumenta Michaud. Para Locke, por conseguinte, a filosofia começa pela epistemologia, pela tentativa de se divisar os contornos, os confins do saber⁵¹. Trata-se de se perguntar, *ab initio*, pela legitimidade que tem ou não o espírito para proceder a determinadas buscas. O conhecimento não pode ser aplicado a tudo, indistintamente. E não é outro o *leitmotiv* do *Ensaio* senão “empreender a recensão do nosso próprio entendimento e examinar nossos poderes para ver a quais coisas estariam eles adaptados.”⁵² Sucumbir à ilusão de que nada se esquivava às garras da razão, inquirir além das capacidades acaba “por levantar questões e multiplicar disputas que, não sendo possíveis de uma clara resolução, apenas perpetuam e aumentam” as dúvidas, “confirmando o mais perfeito ceticismo”⁵³. Noutra giro, é imperdoável e infantil “desprezarmos as benesses do nosso conhecimento e negligenciarmos o seu aprimoramento rumo aos fins para os quais nos foi dado só porque algumas coisas estão fora de seu alcance.”⁵⁴ Se não se tem a luz do sol, é forçoso se servir do brilho radiante e suficiente do candelabro! Afinal, “aquele que não acredita em nada só porque não conhece tudo é tão sábio quanto um outro que não usa as pernas só porque não pode voar, fica parado e morre.”⁵⁵

Porém, por que ou por onde encetar a investigação? Pelo objeto com o qual a mente se ocupa ao pensar: as ideias. São elas o ponto de contato entre a mente e o real, a matéria prima do espírito. O problema do conhecimento em Locke é o da conexão, possível ou não, entre as ideias que aportam no entendimento e sobre as quais se aplica o pensar e as coisas exteriores que, em sua maioria, originam-nas. Entretanto, como a ideia chega ao espírito? Irrompendo da experiência⁵⁶. Não há nem princípios nem ideias anteriores a ela. “Na imensa extensão em que a mente vagueia, nas mais abstratas especulações que parecem elevá-la, não vai uma polegada além das *ideias* que *sentidos* e *reflexão* lhe oferecem para contemplar”⁵⁷, afiança o filósofo, que se posta em franca oposição à “doutrina difundida no século XVII segundo a qual princípios inatos ou imprimidos por Deus nos espíritos, identificáveis pelo

⁵⁰ MICHAUD, 1991, p. 73.

⁵¹ “Será suficiente, para o meu presente propósito, considerar as faculdades de discernimentos do homem enquanto ocupadas dos objetos que lhes dizem respeito; e não terei perdido meu tempo com pensamentos tais, se o método histórico e claro me permitir explicar as vias pelas quais o nosso entendimento alcança as noções que temos das coisas e encontrar a fundação da diferente convicção dos homens, delimitando assim a certeza do nosso conhecimento.” (LOCKE, 2012, p. 22).

⁵² LOCKE, 2012, p. 25.

⁵³ LOCKE, 2012, p. 26.

⁵⁴ LOCKE, 2012, p. 24.

⁵⁵ LOCKE, 2012, p. 25.

⁵⁶ “De onde vêm os *materiais* de toda razão e conhecimento? A isso respondo, numa palavra: da *experiência*, na qual se funda todo o nosso conhecimento, que dela deriva em última instância.” (LOCKE, 2012, p. 98).

⁵⁷ LOCKE, 2012, p. 113.

consentimento universal de que são objeto, constituem o fundamento do conhecimento e mais ainda da moral e da religião.”⁵⁸ É o que, de imediato, no *Ensaio*, aventura-se a fazer: rechaçar a opinião segundo a qual há no entendimento, desde sempre, marcas como que gravadas.

É estabelecida entre alguns homens a opinião de que haveria no entendimento princípios inatos, noções primárias, *Koinai ennoiai*, caracteres como que estampados na mente, que a alma receberia em sua primeira existência e traria consigo ao mundo. Para convencer os leitores livres de preconceitos de que essa suposição é falsa será suficiente mostrar (como eu espero fazer nesta parte deste discurso) como os homens alcançam pelo mero uso de suas faculdades naturais todo o seu conhecimento sem a ajuda de impressões inatas; e como chegam à certeza sem noções ou princípios originários. (LOCKE, 2012, p. 27).

Concorde Locke, a mente é um gabinete vazio, que vai sendo ocupado e equipado à medida que os sentidos ofertam e fornecem dados do exterior; é uma folha de papel em branco onde são traçados, pintados, impressos, pela experiência, caracteres; uma câmara escura com poucas frestas, por onde entra a luz; a alma é uma tela virgem, uma tábua coberta de cera sobre a qual se inscrevem as sensações; um espelho que recolhe as imagens que reflete (ABRAMS, 2010). Para invalidar e minar a argumentação a favor do consentimento universal e do inatismo, Locke cita como exemplo o caso das crianças e dos tolos, que, “se tivessem uma alma ou mente com impressões, inevitavelmente as perceberiam, necessariamente as conheceriam e assentiriam à sua verdade.” Não sendo o que se nota na facticidade, extrai, “é evidente que não há na mente nenhuma impressão inata.”⁵⁹ Desta forma,

John Locke – que, mais do que qualquer outro filósofo, estabeleceu o estereótipo da visão popular da mente no século XVIII – conseguiu iniciar uma guerra contra uma longa tradição de paralelos pré-fabricados, propondo sua definição da mente em processo de percepção como um receptáculo passivo de imagens já formadas, apresentadas do exterior. (ABRAMS, 2010, p. 85).

Que o suprimento, o estoque, a variedade de ideias, vem do exterior, do empírico, já o foi dito. Resta explicar melhor como os homens se deparam com elas. Não obstante a nascente ser idêntica, são dois os cursos dois quais fluem: da sensação e do “sentido interno” – isto é, das operações do próprio entendimento⁶⁰. Outrossim, Locke distingue “ideias

⁵⁸ MICHAUD, 1991, p. 77.

⁵⁹ LOCKE, 2012, p. 29.

⁶⁰ “O entendimento não tem, ao que parece, a mais vaga noção de *ideias* que não receba de uma destas fontes, *objetos externos, que oferecem à mente ideias de qualidades sensíveis*, cada uma delas diferentes percepções produzidas em nós, e a *mente, que oferece ao entendimento ideias de suas próprias operações*. A exaustiva recensão de tais *ideias*, e de seus modos, combinações e relações, mostra que encerram a inteira provisão de

simples” (incompostas, de concepção uniforme, indecomponíveis, irrecusáveis, imodificáveis indestrutíveis e incriáveis) de “ideias complexas” (oriundas da atividade do espírito – comparação, união, repetição, reprodução, composição, divisão – sobre as ideias simples).

Primeiramente, os sentidos, afetados pelos objetos, transmitem ao entendimento numerosas percepções⁶¹. Assim, são apresentadas a ele ideias como as de frio, quente, macio, duro, amargo, doce etc. O conteúdo mental surge da agitação fisiológica que o movimento dos objetos exteriores, por impulso (ação por contato), provoca. Locke acolhe “uma teoria mecânica e corpuscular da percepção (para os físicos de seu tempo, é um pleonasmo: uma explicação mecânica é uma explicação pelos movimentos dos corpúsculos da matéria)”⁶² e aceita que sensações são reações de “espíritos animais” nos órgãos⁶³. E ainda que o filósofo inglês insista em dizer que não pretende se ocupar do exame físico-corporal, fá-lo algumas vezes, adotando o corpuscularismo de Boyle, para quem os corpos são compostos ou por átomos individuais (indivisíveis e impenetráveis) ou por coleções destes (modificáveis, em sua textura, pelo contato de um corpo sobre outro)⁶⁴. A hipótese boyliana permite a Locke separar “qualidades primárias” de “secundárias”. As qualidades primárias são indissociáveis dos corpos, não interessando seus estados; constantes, não importando as modificações “resultantes de força neles aplicada; perceptíveis pelos sentidos, em toda partícula de matéria suficientemente volumosa” e, por fim, “inseparáveis, como constata a mente, de cada uma das partículas de matéria, mesmo que estas não se ofereçam em si mesmas à percepção de nossos sentidos.”⁶⁵ Um grão de trigo, exemplifica o filósofo, ao ser socado ou triturado, não perde sua solidez, extensão, figura, contextura ou mobilidade. O que acontece é a divisão de uma mesma massa de matéria em partes, nas quais permanecem as mesmas qualidades. Com relação às qualidades secundárias, nada são a não ser “poderes, nos objetos, de produzir em

nossas *ideias*, e que não há em nossa mente nada que não entre por uma dessas duas vias.” (LOCKE, 2012, p. 99).

⁶¹ “Indagar *qual o momento em que o homem começa a ter ideias* é o mesmo que indagar quando ele começa a perceber: *ter ideias* é o mesmo que *ter percepção*.” (LOCKE, 2012, p. 101-102).

⁶² MICHAUD, 1991, p. 82.

⁶³ Bastante propagada na época, essa hipótese sugeria que os nervos eram como tubos ociosos percorridos por um fluido sutil nomeado “espírito animal” (YOLTON, 1996). Ressalta Yolton que “quase todo o compêndio ou tratado que tratava de percepção sensorial ou de paixões referia-se a alguma correlação fisiológica ou admitia-a como pressuposto.” (YOLTON, 1996, p. 98). “Se os objetos externos não estão unidos à nossa mente quando produzem *ideias* nela, e entretanto percebemos *qualidades originárias* naqueles que se mostram a nossos sentidos, é evidente que nossos nervos ou espíritos animais devem conduzir um movimento, em partes do nosso corpo, para o cérebro, sede da sensação, que ali, *em nossa mente, produz ideias particulares de objetos*. Se qualidades como extensão, figura, número movimento de corpos de grandeza observável são perceptíveis à distância, *pela vista*, é evidente que corpos individuais, imperceptíveis, devem vir deles para os olhos transmitindo ao cérebro um *movimento* que produz as *ideias* que deles temos.” (LOCKE, 2012, p. 133).

⁶⁴ Para mais, verificar, dentre outros: MICHAUD, 1991, p. 27-29, 82-84; YOLTON, 1996, p. 116-117; MCCANN, 2011, p. 75-111.

⁶⁵ LOCKE, 2012, p. 132.

nós, por meio de *qualidades primárias* como volume, figura, textura e movimento de partes imperceptíveis, sensações variadas”, “tais como cores, sons, paladares etc.”⁶⁶

Disso se extrai a seguinte observação: enquanto *ideias* de *qualidades primárias* de corpos são *semelhantes* a eles, e seus parâmetros realmente existem nos corpos mesmos, *ideias* produzidas em nós por *qualidades secundárias* não têm nenhuma *semelhança* com eles. Não existe nada como nossas *ideias* nos corpos mesmos. Há nos corpos, e denominamo-lo a partir deles, o poder de produzir sensações em nós. Aquilo que é doce, quente ou azul, em *ideia*, é apenas, nos corpos mesmos, volume, figura, e movimento de partes imperceptíveis. (LOCKE, 2012, p. 134).

Qualidades secundárias dependem exclusivamente da percepção e só estão nos objetos enquanto experimentadas pelos sentidos. Acha-se amparo novamente em Locke:

O volume, o número, a figura e o movimento peculiares de partes do fogo e de neve estão realmente neles, **independentemente de percepção de um de nossos sentidos**, e podem, portanto, ser chamadas de *qualidades reais*, que existem realmente nos corpos. Mas a luz, o calor, o branco e o frio não estão neles, assim como o enjoo e a dor não estão no maná. **Que nos privemos de sensação deles. Os olhos não veem luz nem cores, os ouvidos não ouvem sons, o paladar não saboreia, o nariz não fareja; cores, sabores, perfumes e sons, ideias particulares, desaparecem e deixam de existir, redundando em volume, figura e movimento de partes, que são suas causas.** (LOCKE, 2012, p. 135 - negritos nossos).

Cores, aromas, sabores, sons, existem por conta da percepção e não nas coisas. São poderes nos corpos provindos do volume, da figura e dos movimentos de partes imperceptíveis. Ou seja, consequências da dinâmica e das interações da matéria - não tendo, portanto, realidade em si.

No que tange às “ideias complexas”, são elas o produto da lida do espírito com as “ideias simples”. Despontam da atuação da mente sobre os dados incipientes, aqueles recepcionados pelos sentidos, e são moldadas, em especial, por três capacidades da mente: combinação, comparação e separação. Combinar é apensar ideias básicas e transformá-las em compostas. Comparar é pôr lado a lado ideias simples e/ou complexas, contemplando-as simultaneamente, sem apendê-las, para alcançar as ideias de relação. Finalmente, separar significa “*abstrair ideias* simples de sua existência real, criando assim todas as *ideias* gerais.”⁶⁷ E, após citar os atos principais “em que a mente exorta poder sobre *ideias* simples”, Locke sentencia, como um Lavoisier da teoria do conhecimento: “vemos agora que, no homem, os poderes e suas vias de operação são quase iguais no mundo material e no

⁶⁶ LOCKE, 2012, p. 132.

⁶⁷ LOCKE, 2012, p. 163.

intelectual. Tanto em um como no outro, o homem não cria nem destrói materiais: faz apenas uni-los, pô-los lado a lado, separá-los.”⁶⁸

As propostas lockianas não repercutem somente no campo da epistemologia. Inadmitir a não ausência de “noções primárias”, de “impressões necessárias”, conflita com certas correntes que assumem a presença de princípios práticos, globalmente ratificados (ou comprováveis), nativos na alma. Yolton atesta, inclusive, que “o ataque de Locke contra o inatismo estava primordialmente interessado em refutar princípios práticos, regras e injunções morais.”⁶⁹ Para derrubar a tese de que há normas morais inatas, o filósofo inglês se vale dos relatos da literatura de viagem⁷⁰.

Além da robusta, mas infundada convicção de que Deus implantou no homem uma idéia d’Ele próprio juntamente com a idéia de bem e de mal, o recurso usual dos defensores do inatismo era à suposta universalidade dessas idéias. Especialmente com a proliferação dos livros de viagens sobre terras exóticas, Locke não teve dificuldade em provar que não havia princípios de moralidade universalmente reconhecidos e aceitos em todas as sociedades humanas, nem mesmo quaisquer atitudes ou costumes comuns. (YOLTON, 1996, p. 131).

Os costumes e tradições recolhidos e narrados pelos exploradores serviam para demonstrar, com retumbante perspicuidade, a inconsistência das conjecturas dos que advogavam em favor do caráter antecedente e católico das verdades morais. Basta ser minimamente versado na história do gênero humano e olhar para além da própria chaminé para constatar que a heterogeneidade e a multiplicidade de crenças, valores e hábitos desautorizam, peremptoriamente, a justificação do inatismo moral⁷¹. Como muito bem asseverou Rodrigo de Abreu Oliveira, em sua excelente dissertação *Do gosto como princípio universal do juízo estético e moral em David Hume*,

as diferentes crenças, o desnivelamento intelectual de uma nação para a outra e os variegados modos de atribuição de valor moral servem, para Locke, como exemplos

⁶⁸ LOCKE, 2012, p. 163-164.

⁶⁹ YOLTON, 1996, p. 131.

⁷⁰ “Em certa parte da Ásia, os doentes considerados terminais são expulsos de casa e deixados às variações de clima e temperatura, perecendo sem nenhuma assistência ou piedade. É comum entre os mingrelianos, povo que professa o cristianismo, enterrar suas crianças vivas sem nenhum escrúpulo. Em outros lugares, alimentam-se delas. Os caribenhos são conhecidos por castrarem suas crianças, para engordá-las e devorá-las. Garcilasso de la Vega fala de um povo no Peru conhecido por manter e engravidar prisioneiras no propósito de alimentarem-se dos recém-nascidos: quando não podem mais dar à luz, também são mortas e devoradas. A virtude pela qual os Tupinambás acreditavam merecer o paraíso era vingar-se de seus inimigos alimentando-se deles: não têm nenhum nome para Deus, não tem religião nem culto. Os santos canonizados pelos turcos levam vidas que a decência impede de relatar. A esse respeito, há uma passagem notável na *Viagem* de Baumgarten.” (LOCKE, 2012, p. 54-55).

⁷¹ “Se regras morais fossem mesmo estampadas na mente, não vejo como alguns *homens poderiam transgredir regras morais* com tanta *desenvoltura e tranquilidade*”. (LOCKE, 2012, p. 54).

de que não existem princípios inatos, sejam especulativos ou práticos. O ilustre filósofo inglês acreditava que os múltiplos exemplos históricos de *diversidade cultural* – como a famosa citação em seu *Ensaio* sobre a irreligiosidade dos índios tupinambás – seriam provas cabais para derrubar qualquer argumento que tentasse defender um princípio moral ou intelectual previamente estabelecido na natureza humana. (OLIVEIRA, 2013, p. 26).

Como condescender com a ideia de que há regras de virtude gerais, estampadas desde sempre na psique dos homens, se as práticas e códigos de conduta dos povos são tantos quantos eles próprios? A Locke, parece

vão querer investigar, com os filósofos antigos, em que consistiria o *summum bonum* – se em riquezas, se em prazeres do corpo, se em virtude, se em contemplação –, pois isso seria tão razoável quanto discutir quais seriam os frutos mais saborosos – se maçãs, se ameixas, se castanhas – e dividir as seitas de acordo com as preferências de cada um. (LOCKE, 2012, p. 277).

Qual o gosto, que se relaciona mais com o sortimento dos paladares do que com o objeto experimentado em si, “também a maior felicidade consiste em ter as coisas, diferentes para cada um, que produzem maior prazer, excluindo aquelas que causam distúrbio ou dor.”⁷² O que refreia os homens, se essencialmente perseguem o prazer e se afastam do que proporciona dor? Sanções e/ou recompensas, presentes e/ou vindouras. Sem a perspectiva punitiva ou galardoadora – seja divina, seja terrestre⁷³ – não existem motivos razoáveis ou fortes o suficiente para a obediência a leis ou a ditames morais, entregando-se os homens aos deleites que julgam adequados à satisfação de seus desejos⁷⁴. Bem e mal, em sentido moral, “são mera conformidade ou discordância entre nossas ações voluntárias e uma lei, de acordo com a qual recairiam sobre nós segundo a vontade e o poder do legislador.”⁷⁵ E uma vez que não há regras previamente registradas na mente, o marco regimental só pode se erigir a partir

⁷² LOCKE, 2012, p. 277.

⁷³ Confira-se: “As recompensas e punições de uma outra vida, que o Todo-Poderoso estabeleceu para reforçar sua lei, têm peso suficiente para determinar nossa escolha em detrimento de qualquer prazer ou dor que esta vida ofereça, mesmo que se considere um estado eterno apenas como possível – possibilidade da qual, aliás, ninguém poderia duvidar.” (LOCKE, 2012, p. 290). E também: “Seria inteiramente vão querer dar regra às livres ações do homem sem anexar a elas uma imposição de bem ou mal capaz de determinar sua vontade; por isso, ao supor uma lei, deve-se supor também uma recompensa ou punição anexada a ela. Nenhum ser inteligente poderia querer regrar as ações de um outro sem o poder de recompensar o cumprimento da regra e punir o desvio em relação a ela com um bem ou um mal que não é produto e consequência natural da ação mesma. Se bem e mal fossem conveniência e inconveniência naturais, operariam por si mesmos, sem uma lei. Se não me engano, essa é a verdadeira natureza de toda lei propriamente dita.” (LOCKE, 2012, p. 373).

⁷⁴ “Que motivo se teria, então, para obedecer? O hedonismo tardio de Locke torna a resposta inevitável: o medo da punição, a esperança da recompensa.” (SCHNEEWIND, 2011, p. 266).

⁷⁵ LOCKE, 2012, p. 372. Locke continua: “Bem e mal, prazer e dor, chamam-se, concomitantes à observância ou violação da lei decretada pelo legislador, *recompensa e punição*.” (LOCKE, 2012, p. 372).

de fora, por intermédio da positividade das leis⁷⁶. São elas que balizam a coalização coletiva. Os conglomerados humanos se alicerçam nos pactos entabulados entre seus partícipes. A filosofia lockiana, como a de Hobbes⁷⁷, também se esquivava dos antigos quando o que está em pauta é a etiologia da sociedade civil. Os homens se elam para juntos acautelarem suas propriedades (a vida, a liberdade e os bens – propriedades *stricto sensu*)⁷⁸ e não porque a sociedade civil seja o pináculo, a expressão máxima da essência humana. Locke – como Boyle, Sydenham, Huygens e Newton – foi um dos engenheiros da moderna República das Letras e seu não menos portentoso projeto deixou um duradouro monumento para a posteridade, tendo sua influência se alastrado por toda a Ilustração.

Nos tempos modernos, um a um, são estilhaçados os espelhos que reproduziam imagens prístinas e “distorcidas” da realidade. De cócoras, muitos se embasbacavam diante da quantidade ilimitada de cacos. Fragmentos de esperanças e de sonhos antigos de unidade, de limite, de perfeição, de organicidade, de beleza. Restavam, espalhados, os pedaços. Rossi diz:

A tese da não centralidade da Terra, o alargamento dos confins tradicionais do Universo, a afirmação da pluralidade dos mundos e da infinitude do cosmos suscitaram na cultura européia não só exaltação e entusiasmo, mas também espanto e perturbação. Deram a sensação de um início e, ao mesmo tempo, de um fim. O século parecia a Mersenne como a nascente de mudanças radicais, que iam muito além dos confins da astronomia. O que você pensa, perguntava ela a Peiresc em março de 1644, dessas reviravoltas? Não dão a sensação do fim do mundo? (ROSSI, 1992, p. 215).

Um misto de assombro, desencantamento, euforia e júbilo envolvia as consciências e os corações. As transformações foram graves, latas, irregressíveis. E como a chuva, que depois de demorada seca, cai e aos poucos se infiltra nas rachaduras da terra estorricada, penetravam na mentalidade de uma Europa em efervescente mutação. Seria o fim do mundo? Sim! O término de um e a invenção de outro... O desabrochar inédito da técnica, da experimentação, acompanhado do aprimoramento de métodos e aparelhos, da preocupação em transmitir, explicar e provar as descobertas e resultados, içava a ciência (filosofia da

⁷⁶ São três “as sortes de *lei* às quais geralmente os homens referem suas ações para julgar de sua retidão ou obliquidade. 1. A lei *divina*. 2. A lei *civil*. 3. A lei da *opinião*, ou, por assim dizer, da *reputação*. Pela primeira, os homens julgam se suas ações são pecaminosas, ou se são deveres; pela segunda, se são criminosas, ou se são inocentes; pela terceira, se são vícios, ou se são virtudes.” (LOCKE, 2012, p. 373).

⁷⁷ Acerca das semelhanças e das (muitas) diferenças entre o pensamento de Hobbes e o de Locke, consultar: LASLETT, 2005, p. 97-133 e MICHAUD, 1991, p. 33-71.

⁷⁸ “Sendo todos os homens, como já foi dito, naturalmente livres, iguais e independentes, ninguém pode ser privado dessa condição nem colocado sob o poder político de outrem sem o seu próprio *consentimento*. A única maneira pela qual uma pessoa qualquer pode abdicar de sua liberdade natural e *revestir-se dos elos da sociedade civil* é concordando com outros homens em juntar-se e unir-se em uma comunidade, para viverem confortável, segura e pacificamente uns com outros, num gozo seguro de suas propriedades e com maior segurança contra aqueles que dela não fazem parte.” (LOCKE, 2005, p. 468).

natureza) ao patamar de soberana dos saberes. Paulatinamente, triunfava sobre outros discursos, estendendo seu império, suas exigências e sua linguagem a territórios antes por ela ignorados e inexplorados. Em contrapartida, abandonava à própria sorte o improvável, o impalpável, o irreduzível, atirando-os no limbo, na zona intermediária entre a inexistência factual, a falta de concretude analisável e a precariedade fenomênica de suas constantes e magmáticas irrupções na superfície do real.

O itinerário percorrido nos parágrafos precedentes conduz, finalmente, ao centro do tablado, onde nos aguarda o ator principal da trama filosófica que aqui se desenrola. Instalados os complementos cenográficos e apresentado o elenco, é chegada a hora de levantar as cortinas. De pronto, avista-se o personagem: nascido Anthony Ashley Cooper (1671-1713), tornou-se mais conhecido pelo seu título nobiliárquico: Terceiro Conde de Shaftesbury – ou, simplesmente, por Shaftesbury. O fidalgo inglês se ergue e inicia seu recital. A peça, em seu cerne, é uma ode às belezas das paisagens, humanas e naturais, ao ordenamento do mundo, ao sistema de interconexões cósmicas e à plasticidade que banha e fecunda o todo. Não poderia deixar, no entanto, de interatuar com a trupe que o circunda. E o primeiro ato é, justamente, uma crítica às encenações alheias, às falas precedentes, ao papel desempenhado pelos seus pares. “Psiu!” Sussurra brava a plateia. O segundo ato está prestes a começar.

1.2 Admiráveis filosofias!

Shaftesbury é uma das vozes discordantes de seu tempo. Renitente, preferiu não encampar muitos dos principais juízos emanados das cabeças pensantes da aurora da modernidade. Via neles a manifestação de uma filosofia grosseira, presunçosa e maléfica, visto que se afastavam, crescentemente, da desafetação, da espontaneidade e da simplicidade que deveriam ser as marcas indeléveis de um espírito equilibrado e de uma sociedade livre e culturalmente aperfeiçoada. A maioria dos escritores modernos era, em sua visão, precipitada e não se envergonhava de trazer à tona reflexões apressadas e grotescas. Em *Solilóquio ou conselho a um autor*, o Terceiro Conde faz um alerta a respeito do afobamento que não deve caracterizar a obra de quem quer se dirigir a um público. Toda produção intelectual precisa de maturação, de uma travessia muito bem realizada entre o privado e o externo. Quem não se dedica a um minucioso exame de si mesmo, acaba despejando sobre os outros o que não assimilou ou não digeriu, o que ainda carece de sentido. A solução para decodificar as mensagens truncadas, para compreender um pouco melhor o que a linguagem obscura dos

pensamentos quer transmitir, está na conversa interna. Ela coloca ordem no caos imagético e de afecções que constitui o espírito.

O solilóquio ou a conversa franca e íntima consigo seria o remédio, a disciplina, o exercício do qual não pode prescindir aquele que visa se inserir no âmbito comunicacional. Por essas razões, o Lorde inglês reputa “muito indecente para qualquer um publicar suas *meditações, reflexões ocasionais, pensamentos solitários* ou outros exercícios tais como os que se agrupam sob a noção de *prática auto-discursiva*.”⁷⁹ Para ele, não passam de “cruezas”, de indelicadezas, pois são reflexões em estado bruto, ainda não lapidadas nem expurgadas dos excessos subjetivos e linguísticos, além de pouco ou nada digeridas. Expor-se demanda uma gestação integral, de modo a não se apresentar ao leitor o fruto de um aborto ou um produto mal-acabado. A escrita, logo, não está dissociada da cultura de si, do autoconhecimento. Sob esse prisma, Descartes, ao publicar suas *Meditações*, comete, de plano, uma descortesia, uma indiscrição, vez que trouxe ao alvor aquilo que não passa de uma etapa prévia à da difusão. Porém, o que esperar de alguém que se perdeu durante a busca e acabou por fundar uma filosofia sobre um círculo lógico, uma redundância explícita, uma tautologia? Que tomou o efeito pela causa, o funcionamento pelo objeto que funciona e que considerou nuclear o superficial? Nada mais óbvio, consoante Shaftesbury, que a afirmação “penso, logo existo”. A constatação supõe, como condição de possibilidade, a existência. “O raciocínio de Descartes é redundante, ele não acrescenta nada à confiança natural que temos em nós mesmos (*ourselves*): já acreditamos que existimos quando nos perguntamos pelo que somos”⁸⁰, ressalta o professor Luís Fernandes. Nas *Reflexões miscelâneas sobre os tratados precedentes*⁸¹, lê-se:

Não será suficiente para nós, nesse assunto, utilizar a evidente *lógica* de um famoso moderno e dizer: ‘*nós pensamos, portanto, somos*’, a qual é uma notável invenção da linguagem depois do modelo de proposição filosófica ‘*o que é, é*’. Milagrosamente arguido! ‘*Se eu sou, eu sou*’. Nada mais certo! Pois o EGO ou EU, sendo estabelecido na primeira parte da preposição, o *logo (ergo)*, sem dúvida, deve sustentá-lo bem ao final. (SHAFTESBURY, 1999b, 221)⁸².

⁷⁹ SHAFTESBURY, 1999a, p. 90 - “FOR this reason, I hold it very indecent for any one to publish his *Meditations, occasional Reflections, solitary Thoughts*, or other such Exercises as come under the notion of this *self-discoursing Practice*”.

⁸⁰ NASCIMENTO, 2012, p. 96.

⁸¹ Nas *Reflexões miscelâneas*, Shaftesbury faz uma espécie de balanço da própria obra e de certas ideias presentes nos cinco outros tratados que formam as *Características*.

⁸² No original: “TWILL not, in this respect, be sufficient for us to use the seeming *Logick* of a famous Modern, and say ‘*We think: therefore We are.*’ Which is a notably invented Saying, after the Model of that like Philosophical Proposition; That ‘*What is, is.*’ – Miraculously argu’d! ‘*If I am; I am.*’ – Nothing more certain! For the EGO or I, being establish’d in the first part of the Proposition, the *Ergo*, no doubt, must hold it good in the latter.”

Como um transeunte que entra numa relojoaria e pergunta pela matéria com que determinado relógio foi feito, pela cor, pelo barulho ou pelo som que emite, em vez de avaliar o real uso que dele se pode fazer, que movimentos o levam a cumprir perfeitamente sua finalidade ou, enfim, de compreender a real natureza do instrumento (SHAFTESBURY, 1999a), os filósofos modernos se contentam em discorrer sobre aspectos secundários da natureza humana. Destarte,

se um filósofo, da mesma maneira, consagrando-se ao estudo da natureza humana, descobrir somente que efeitos cada paixão exerce sobre o corpo; que mudanças de aspecto ou feição produzem e de que diferentes modos eles afetam os membros e os músculos, poder-se-á, eventualmente, achá-lo qualificado para dar conselhos a um anatomista ou a um pintor, mas não à *humanidade* ou a *si mesmo*, pois não terá estimado, em consonância com o que temos dito, a real função [*operation* = operação, funcionamento] ou a energia de seu tema, nem contemplado o *homem* como *HOMEM real* e como agente humano, mas como um *relógio* ou *máquina qualquer*. (SHAFTESBURY, 1999a, p. 152-153)⁸³.

Descartes, menciona o aristocrata inglês, limita-se a explicar, por exemplo, como o medo⁸⁴ atua sobre os músculos e demais órgãos, mas se abstém de dizer como apaziguá-lo ou como ter coragem. De que vale listar afecções, descrever os trajetos que os sutis fluidos percorrem no corpo até atingirem o destino e provocarem certos conjuntos de reações, se tais considerações não induzem o ser humano a uma maior compreensão de si e dos outros? E o que dizer do interminável intercâmbio entre as paixões e das variações que podem sofrer, sujeitas que estão às opiniões, aos costumes e à disciplina (SHAFTESBURY, 1999a)? Shaftesbury se preocupa com os efeitos práticos – privados e sociais, morais e políticos – ocasionados pela maneira com que os humanos lidam com as paixões que os afetam;

⁸³ “Shou’d a Philosopher, after the same manner, employing himself in the Study of human Nature, discover only, what Effects each Passion wrought upon the Body, what change of Aspect or Feature they produc’d; and in what different manner they affected the Limbs and Muscles; this might possibly qualify him to give Advice to an Anatomist or a Limner, but not to *Mankind* or to *Himself*: Since, according to this Survey, he consider’d not the real Operation or Energy of his Subject, nor contemplated the *Man*, as *real MAN*, and as a human Agent; but as a *Watch* or common *Machine*.”

⁸⁴ O excerto transcrito pelo Conde é: “A paixão do *medo* (como me informa um filósofo moderno) direciona os espíritos aos músculos do joelho, os quais estão instantaneamente prontos para executar o movimento, tomando as pernas com incomparável celeridade, com o fito de demover o corpo para fora do caminho do perigo.” (SHAFTESBURY, 1999a, p. 153 - “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.”). Lories destaca que Shaftesbury cita e traduz trechos de *As paixões da alma* livremente. Conforme a comentadora, as possíveis passagens de que lança mão são os artigos 36, 38 e 47 do texto cartesiano (cf. nota de rodapé nº. 5 em SHAFTESBURY, 1994, p. 177). O 38 (*Exemplo dos movimentos do corpo que acompanham as paixões e não dependem da alma*) diz: “De resto, assim como o curso seguido por esses espíritos para os nervos do coração basta para imprimir movimento à glândula pela qual o medo é posto na alma, do mesmo modo, pelo simples fato de alguns espíritos irem ao mesmo tempo para os nervos que servem para mexer as pernas na fuga, causam eles um outro movimento na mesma glândula por meio do qual a alma ente e percebe tal fuga, que dessa forma por ser excitada no corpo pela simples disposição dos órgãos e sem que alma para tanto contribua.” (DESCARTES, 2010, p. 317).

interessa-se por como se modificam e se tornam diferentes com relação a eles próprios e aos outros. *Id est*, as paixões e o controle ou não que se exerce sobre elas impactam decisivamente no proceder, no trato íntimo e no coletivo, na construção do “eu” e na interação deste consigo e com o “tu”.

Essas paixões, de acordo com a ascendência que sobre mim tenham e difiram em proporção umas em relação às outras, afetam meu caráter e me fazem diferente com respeito a *mim* e aos outros. Tenho, portanto, necessariamente, nesse caso, de encontrar vias de reparação e melhora, refletindo justamente sobre a maneira como se produz meu próprio *movimento*, enquanto guiado pelas *afecções* que dependem tanto da percepção [*apprehension* = apreensão, compreensão, assimilação] quanto do entendimento [*conceit* = conceito, pensamento, opinião, mas também presunção, vaidade, orgulho]. Ao examinar as várias transformações, inflexões, declinações e revoluções interiores das *paixões*, devo, sem dúvida, vir a compreender melhor o coração humano e a julgar mais adequadamente os outros e a *mim mesmo*. É impossível realizar o mínimo avanço em mencionado estudo sem adquirir alguma vantagem da regulação e do governo daquelas paixões das quais a conduta da vida depende. (SHAFTESBURY, 1999a, p. 153)⁸⁵.

A filosofia não pode ser apartada de seu desígnio primacial: possibilitar aos homens um profundo conhecimento de si, um domínio e um comando das paixões que, *ipso facto*, redundará em um julgamento mais acertado da conduta própria, da alheia e do comércio entre os humanos. O inglês toma o sentido que Sócrates dava ao filosofar. Tal qual o sábio grego, que abandonou as teorias cosmológicas e astronômicas de seus precursores fisiólogos, Shaftesbury se distancia “não somente das grandes questões metafísicas e dos raciocínios escolásticos, mas igualmente das interrogações sobre as ‘substâncias’ e as ‘essências’, o vazio ou o cheio, que ocupam os modernos.”⁸⁶ O “conhece-te a ti mesmo” é o apoio que autoriza formulações subsequentes, o arrimo que dá suporte a toda incursão nos demais terrenos do

⁸⁵ “THESE Passions, according as they have the ascendancy in me, and differ in proportion with one another, affect my Character and make me different with respect to *my-self* and others. I must, therefore, of necessity find Redress and Improvement in this case, by reflecting justly on the manner of my own *Motion*, as guided by *Affections* which depend so much on Apprehension and Conceit. By examining the various Turns, Inflections, Declensions and inward Revolutions of *the Passions*, I must undoubtedly come the better to understand a human Breast, and judg the better both of others and *my-self*. 'Tis impossible to make the least advancement in such a Study, without acquiring some Advantage from the Regulation and Government of those Passions, on which the Conduct of a Life depends.”

⁸⁶ LORIES, 1994, p. 23 - “Comme Socrate abandonnait les théories cosmologiques et astronomiques de prédécesseurs physiologues, de même Shaftesbury s’écarte quant à lui non seulement des grandes questions métaphysiques et des ratiocinations de l’École, mais également des interrogations sur les ‘substances’ et les ‘essences’, le vide ou le plein, qui occupent les Modernes.” Jaffro não pensa diferente: “Sabe-se que Shaftesbury é um grande leitor dos Antigos. Ele avoca o que estima estar no coração do pensamento antigo: a orientação moral da filosofia; por indispensável, ele toma somente a exigência do progresso ético, que pode ser entendido como uma cultura de si ou como um refinamento dos costumes. Do ponto de vista desta aspiração, as ciências são vãs e o interesse pelo conhecimento especulativo é um extravio.” (JAFFRO, 2000b, p. 61 - “On sait que Shaftesbury est un grand lecteur des Anciens. Il reprend ce qu’il estime être au coeur de la pensée antique, l’orientation morale de la philosophie; il tient pour indispensable la seule exigence du progrès éthique, qu’on l’entende comme une culture de soi ou comme un raffinement des mœurs. Au regard de cette exigence, les sciences sont vaines, et l’intérêt pour la connaissance spéculative est un égarement.”).

conhecimento. Mas não à laia do ensimesmado e fechado *cogito* cartesiano. A fórmula délfica, perflhada pelo mestre de Platão, carrega em si o germe do diálogo, da receptividade, da extroversão (ou “volta para fora”), da sociabilidade. É o “conhecer-se” que extrapola os lindes da reflexividade monótona e se doa à presença; que, após iluminar as cavernas do “si mesmo”, está pronto para se entregar aos demais desvendamentos e para ser homem entre homens.

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”. [...] 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 mantêm com a natureza. (NASCIMENTO, 2012, p. 166-167).

Shaftesbury estava convencido das infelizes e danosas repercussões que o ideário do autor do *Discurso do Método*, potencialmente, portava. A doutrina cartesiana das paixões decorre da cisão entre corpo e alma. Explica o professor Luís Fernandes:

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. (NASCIMENTO, 2012, p. 102).

“Ruptura drástica” que ressoa em planos múltiplos. Que fundamento haveria para a moral, se o liame alma-corpo é incerto e problemático? Se a vinculação é hipotética e enigmática, para não dizer improvável? “Como falar de moralidade, como reger as relações com o outro a partir de uma perspectiva que, de saída, confina-se na solidão intransponível do solipsismo?”⁸⁷ Como articular a política, sítio *par excellence* da convivência e da ação, se é impensável sair de si mesmo?

“Para Shaftesbury, a razão é diretamente sociável, fator de moralidade e de comunidade. Ela não pode se fundar em outra coisa que não na naturalidade das paixões.”⁸⁸ A

⁸⁷ LORIES, 1994, p. 29 - “Comment parler de morale, régler les relations avec autrui dans une perspective qui enferme d’emblée dans la solitude insurmontable du solipsisme?”

⁸⁸ BRUGÈRE, 1999, p. 223 - “Pour Shaftesbury, la raison est directement sociable, facteur de moralité et de communauté. Elle ne peut se fonder dans autre chose que la naturalité des passions.”

antropologia shaftesburiana se sustenta sobre o equilíbrio entre paixões e razão. Segundo Biziou, pode-se agrupar sob o termo genérico “paixões” os elementos interiores aos quais o Terceiro Conde faz referência (“apetites”, “afecções” ou “sentimentos”). São elas “as diversas modalidades da sensibilidade, as diferentes tendências que impulsionam os seres sensíveis a agir e os conduzem, em consequência, a experimentar o prazer e a dor.”⁸⁹ A teoria das paixões que o Lorde elabora serve, indistintamente, para os seres sensíveis (tanto animais quanto homens estão sujeitos ao prazer e à dor) e se encaixa em um quadro cosmológico no qual todas as coisas se inter-relacionam⁹⁰. Em suma, as paixões instam os indivíduos a seguirem programas de ação coordenados e não casuais. Todavia, os humanos são dotados de razão, o que permite a eles emitirem juízos morais a respeito daquilo que os afetam. Enquanto que para os seres sensíveis utiliza-se o par “bom/mau”, a fim de se avaliar se se adequam à estabilidade e à preservação ou não da ordem do sistema, somente ao comportamento humano cabem as categorias morais de “virtude” e “vício”. Isso por que são os únicos em condições de perceber as paixões também como objetos do intelecto. Apenas eles formam representações e refletem acerca dos elementos internos que os compõem, alcançando um segundo nível de compreensão que os levam a amar a virtude e a odiar o vício. “Em uma criatura capaz de formar noções gerais das coisas”, expõe Shaftesbury na *Investigação sobre a virtude ou o mérito*,

não só os seres exteriores que se oferecem ao sentido são objetos de afecção, mas as ações elas mesmas e as afecções de compaixão, bondade, gratidão e seus contrários, sendo trazidos para a mente pela reflexão, tornam-se objetos. De modo que, por meio deste senso reflexivo, surge outro tipo de afecção direcionada àquelas já sentidas, tornando-se agora matéria de uma nova aprovação [*liking* = gosto,

⁸⁹ BIZIOU, 2005, p. 19 - “On peut regrouper ces différents éléments internes sous le terme général de ‘passions’ (‘appétits’, ‘affections’ ou ‘sentiments’ étant souvent utilisés par Shaftesbury comme des synonymes de ce terme). Les *passions* sont les diverses modalités de la sensibilité, les différentes tendances qui poussent les êtres sensibles à agir et les amènent, en conséquence, à éprouver du plaisir et de la douleur.”

⁹⁰ “As paixões devem ser consideradas não só como constituindo o ‘sistema privado’ de um indivíduo, mas, ainda e sobretudo, como participando da ordem dos sistemas nos quais este indivíduo está incluído. A *economia passionnal* se inscreve em uma *ecologia*. Aqui está o essencial: não se pode pensar as paixões somente como os componentes internos de um indivíduo, mas, acima de tudo, como os elementos de uma relação entre esse indivíduo e os seres que o cercam e mesmo entre ele e o universo inteiro. As paixões são elementos cósmicos e não simplesmente psíquicos. A teoria shaftesburiana das paixões é uma *cosmo-psicologia*. A tarefa dessa cosmo-psicologia consiste em mostrar que, como todas as coisas no universo, a dinâmica sensível possui sua ordem. Ela não é feita de reflexos caóticos, mas de tendências orientadas.” (BIZIOU, 2005, p. 19-20 - “Les passions doivent être considérées non seulement comme constituant le ‘système privé’ d’un individu, mais encore et surtout comme participant à l’ordre des systèmes dans lesquels cet individu est inclus. L’*économie passionnelle* s’inscrit dans une *écologie*. Là est l’essentiel: il ne faut pas penser les passions seulement comme les composantes internes d’un individu, mais aussi et surtout comme les éléments d’un rapport entre cet individu et les êtres qui l’entourent, et même entre lui et l’univers entier. Les passions sont des éléments cosmiques, pas simplement psychiques. La théorie shaftesburienne des passions est une *cosmo-psychologie*. La tâche de cette cosmo-psychologie consiste à montrer que, comme toute chose dans l’univers, la dynamique sensible possède son ordre. Elle n’est pas faite de réflexes chaotiques, mais de tendances orientées.”).

preferência] ou aversão [*dislike* = desagrado, antipatia]. (SHAFTESBURY, 1999a, p. 202)⁹¹.

Homens e mulheres são seres sencientes e, desse ângulo, não se sobressaem aos demais. Malgrado isso, transcendem a dimensão do contentamento instintivo, da trivial passividade que faz com que um animal execute, inconscientemente, o que for oportuno à garantia de sua sobrevivência, da de sua prole e da de sua espécie. Esse “senso reflexivo” enseja “outro tipo de afecção” que julga as “já sentidas”, aprovando-as ou não. “Com os assuntos *mentais* ou *morais*”, prossegue o filósofo,

sucede o mesmo que com os *corpos* ordinários ou com assuntos comuns relacionados ao *sentido*. As formas, os movimentos, as cores e as proporções destes, sendo expostos aos nossos olhos, resultam necessariamente em beleza ou em deformidade, de acordo com a diferente medida, arranjo e disposição de suas várias partes. Assim, no *comportamento* como nas *ações*, quando apresentados à nossa compreensão, deve-se se encontrar, por obrigação, uma diferença aparente, em conformidade com a regularidade ou a irregularidade dos temas. A MENTE, enquanto espectadora ou auditora de *outras mentes*, não pode existir sem seus *olhos* ou *ouvidos*, de modo a discernir proporções, distinguir sons e esquadrihar [*scan* = perscrutar, explorar, examinar] cada sentimento ou pensamento que ante ela se coloque. Nada pode escapar à sua censura. Ela sente o suave e o áspero, o agradável e o desagradável nas afecções e descobre o *repulsivo* [*foul* = desagradável, inconveniente, falho, falta] e o *justo* [*fair* = adequado, reto, bom, razoável], o *harmonioso* e o *dissonante* tão real e verdadeiramente aqui quanto em qualquer acorde musical [*musical number*] ou nas formas ou representações externas das coisas sensíveis. (SHAFTESBURY, 1999a, p. 202-203)⁹².

A mente não permanece indiferente diante da variedade de objetos que lhe é exposta (sejam eles físicos, mentais ou morais): discerne proporções, distingue sons, esquadriha cada sentimento ou pensamento, sente o suave e o áspero, o agradável e o seu avesso, descobrindo beleza e deformidade, justeza e falha, harmonia e dissonância. “Explica-se”, aduz Pedro Paulo Garrido Pimenta,

⁹¹ “IN a Creature capable of forming general Notions of Things, not only the outward Beings which offer themselves to the Sense, are the Objects of the Affection; but the very *Actions* 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.”

⁹² “THE Case is the same in the *mental* or *moral* Subjects as in the ordinary *Bodys*, or common Subjects of *Sense*. The Shapes, Motions, Colours, and Proportions of these latter being presented to our Eye; there necessarily results a Beauty or Deformity, according to the different Measure, Arrangement and Disposition of their several Parts. So in *Behaviour* and *Actions*, when presented to our Understanding, there must be found, of necessity, an apparent Difference, according to the Regularity or Irregularity of the Subjects. THE MIND, which is Spectator or Auditor of *other Minds*, cannot be without its *Eye* and *Ear*; so as to discern Proportion, distinguish Sound, and scan each Sentiment or Thought which comes before it. It can let nothing escape its Censure. It feels the Soft, and Harsh, the Agreeable, and Disagreeable, in the Affections; and finds a *Foul* and *Fair*, a *Harmonious*, and a *Dissonant*, as really and truly here, as in any musical Numbers, or in the outward Forms or Representations of sensible Things.”

o caráter da racionalidade inscrita na percepção: quem percebe julga, mesmo que não queira julgar. Esse desenlace permite explicar, por seu turno, porque a afecção, que tendemos a identificar, na esteira do empirismo, como uma reação mecânica da mente a um objeto exterior a ela, que lhe toca ou lhe atinge (a expressão mais usual é: [something that] *strikes the mind*) pode ser interpretada por Shaftesbury como se fosse um redobro da produção espontânea da mente. (PIMENTA, 2007, p. 75).

Nada passa despercebido ao juiz que mora nos seres racionais: perceber é apreciar⁹³. Há em Shaftesbury a tentativa de superar um dilema pisado e repisado na tradição moderna: o impasse entre intelecto e sensibilidade. Ou seja, a procura pela promoção de uma profunda e essencial relação entre o espírito e as paixões. Só o trabalho conjunto da cabeça e do coração pode discernir, julgar e colocar cada representação em seu devido lugar, atribuindo ordem a um caótico universo de intenções, inclinações, paixões, imaginações e opiniões⁹⁴. A metáfora do coração é indicativa de um ponto nuclear, central, em que a confusão inicial e a diversidade das afecções são reorganizadas e aquilatadas (LARTHOMAS, 1985).

Os humanos são, igualmente, seres relacionais. É absurdo pensar em um estado anterior ao social. Suas próprias conformações dão testemunho dos escopos e das finalidades adjudicadas a eles pela natureza. Seus afetos, apetites, órgãos e membros são sinais que apontam para uma exterioridade, para um panorama de vinculações diversas; são estruturas e potências que se amoldam às necessidades próprias e às alheias, contribuindo para o incremento do círculo no qual se inserem. Não surpreende que o aristocrata inglês não admita os pressupostos hobbesianos. Já no *Prefácio* que compôs para os *Sermões Seletos do Dr. Whichcote*⁹⁵, o Conde deixa transparecer o incômodo que lhe causava a negação, por parte de Hobbes, da sociabilidade inerente aos seres humanos. Transcreva-se o trecho:

Foi *ele* [Hobbes] que, estimando [*reckoning up* = contar, calcular, computar] as paixões ou afecções pelas quais os homens se mantem juntos na sociedade, vivem em paz ou tem alguma conexão uns com os outros, esqueceu-se de mencionar bondade, amizade, sociabilidade, amor por companhia e conversa, afecção natural ou alguma coisa desse gênero. Digo *esqueceu-se* por que dificilmente posso pensar tão mal de qualquer homem que, como ele, não tendo a experiência de encontrar algumas dessas afecções em si, acredita, por conseguinte, que não existam nos outros. No entanto, no lugar de outras afecções ou boas inclinações de quaisquer tipos, substituindo-as, o aludido autor conta somente uma paixão-matriz [*Master-*

⁹³ Atente-se para um detalhe: já aqui se insinua a interface intencional, existente na obra do Terceiro Conde, entre ética e arte que será abordada com mais consistência adiante.

⁹⁴ “[...] não apenas uma *cabeça*, meramente, mas um *coração* e *resolução* devem completar um *verdadeiro* FILÓSOFO.” (SHAFTESBURY, 1999b, p. 206 - “[...] ’tis not a *Head* merely, but a *Heart* and *Resolution* which must compleat the *real* PHILOSOPHER.”).

⁹⁵ Coletânea de sermões organizada, prefaciada e publicada em 1698 por Shaftesbury. Benjamin Whichcote (1609-1683) foi um admirado e influente clérigo e professor universitário. Ensinou em Cambridge e é considerado um dos mentores do movimento intelectual conhecido como “platonismo de Cambridge”. Os doze *Sermões* escolhidos não o foram sem motivo. Neles, entreve-se apontamentos temáticos, preocupações comuns, que serão ampliados pelo Lorde em seus trabalhos futuros.

Passion = paixão-mestra/dominante/governante], o *medo*, que tem, com efeito, devorado todo o restante e só deixado margem [*left room* = deixar espaço] à *infinita busca por poder e mais poder* [*infinite Passion towards Power of Power*] – *natural a todos os homens*, segundo ele – *e que jamais cessa, senão com a morte*. E tanto menos *boa natureza* ele tem conferido à humanidade quanto tem concedido para a pior das bestas, tendo atribuído a nós, como parte integrante de nossa natureza, tais paixões perversas – as quais são tão desconhecidas a elas – e tanto menos considerado para nós algum grau de suas boas [inclinações/afecções], assim como todas elas, sabidamente, têm e não se privam de exercer em proveito de sua própria espécie – através do que a excelência da natureza (tão pouco referida acima, no caso da humanidade), seu interesse comum, é devidamente servido e suas espécies propagadas e mantidas. (SHAFTESBURY, 2006b, p. 50)⁹⁶.

A natureza sociável do gênero humano pode ser percebida com relativa facilidade, sem muito empenho. Uma olhada atenta ao redor é o antídoto mais eficaz contra a peçonha inoculada no pensamento moderno por filósofos que creem que o bem – a felicidade – está única e irremediavelmente atado à satisfação de prazeres físicos e egomaniacos. Amostras de generosidade recíproca, a instauração de relações comunitárias, de laços afetivos, a confluência de esforços, a vontade de combinar-se, de se unir amistosa e harmonicamente com outrem, o amor pela companhia e pela conversa, sinalizam para a evidente condição política do homem; para a original vocação agremiadora dos sujeitos. “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”⁹⁷, explica o professor Luís Fernandes. Os seres se pressupõem, num encadeamento implicativo cósmico. Mesmo as feras mais selvagens servem ao equilíbrio do ambiente no qual se inserem: acasalam-se e cuidam de sua prole, a fim de perpetuarem a espécie; caçam, alimentam a si e os seus dependentes; interagem com presas e com predadores e demais componentes de seu ecossistema. Com os humanos não é diferente. No rastro do estoicismo, Shaftesbury assume que há um concatenamento natural de necessidades e afetos. Não é o medo a engrenagem principal. Ele é uma afecção dentre outras que, em grau comedido, evita atitudes imprudentes e auxilia contra os perigos. A regra é o que Cícero

⁹⁶ “This is *He* who reckoning up the Passions, or Affections, by which Men are held together in Society, live in Peace, or have any Correspondence one with another, forgot to mention Kindness, Friendship, Sociableness, Love of Company and Converse, Natural Affection, or any thing of this kind; I say *Forgot*, because I can scarcely think so ill of any Man, as that he has not by experience found any of these Affections in himself, and consequently, that he believes none of them to be in others. But in the place of other Affections, or good Inclinations, of whatever kind, this Author has substituted only one Master-Passion, *Fear*, which has, in effect devour’d all the rest, and left room only for that infinite Passion towards *Power after Power, Natural* (as he affirms) *to All Men, and never ceasing but in Death*. So much less *Good-nature* has he left with Mankind, than what he allows the worst of Beasts: Having allotted to us, in the way of our Nature, such mischievous Passions as are unknown to them; and not so much as allow’d us any Degree of their Good ones, such as they All are known to have, and are never wanting to exert towards their own Kind: By which Excellency of Nature (so little reckon’d upon, in the Case of Mankind) their common Interest is duly serv’d, and their Species propagated and maintain’d.”

⁹⁷ NASCIMENTO, 2012, p. 98.

chama, em *Do sumo bem e do sumo mal*, de a “caridade do gênero humano”⁹⁸. Os afetos, nas coletividades humanas, logo, não são um dado particular unicamente. E isso “porque, tendo a natureza humana inato o princípio civil e popular a que os gregos chamam político, nunca deixará o exercício de qualquer virtude de influir na comunidade, na caridade e na sociedade humanas.”⁹⁹ Os homens não se aproximam uns dos outros por medo, receio, ou apenas para a satisfação de interesses secundários. Eles se regozijam intimamente com a companhia alheia, com o colóquio, com o convívio, com a percepção que têm de fazerem parte de algo maior, de um contexto, de serem rodeados por, de estarem entre... Não faz sentido, portanto, compará-los a lobos. Em outra referência à filosofia hobbesiana, Shaftesbury, via Teócles – uma das figuras ficcionais de *Os moralistas, uma rapsódia filosófica* –, afirma que “dizer, menoscabando o homem, ‘que ele é, para outro, um lobo’ parece algo absurdo quando se considera que lobos são para lobos criaturas muito benévolas e amáveis.”¹⁰⁰ Trata-se de ideia idêntica à que aparece na introdução aos *Sermões*: a natureza dotou os lobos, tal qual as demais espécies animais, de inclinações e afecções relacionadas ao desenvolvimento coletivo. Afinal, macho e fêmea se unem para cuidar das crias, formam alcateias para caçar, uivam para se comunicar e dividem o alimento. Desse modo, distendendo a estratégia argumentativa, complementa o Conde:

o significado, por consequência, dessa famosa sentença (se é que tem algum) deve ser: ‘o homem é naturalmente para o homem o que um lobo é para um ser pacato [tamer = domesticado, amansado]: uma ovelha, por exemplo. Mas isso serve tão pouco ao propósito quanto dizer que ‘há diferentes espécies ou caracteres de homens, que não são todos que tem a natureza de lobo, mas que metade, ao menos, é naturalmente inocente e dócil’. E, assim, a máxima se torna nada. Pois, sem desmentir a natureza e contradizer o que é evidente desde uma *história natural*, de fatos e do simples curso das coisas, é impossível aquiescer a esta mal-humorada proposição, quando temos feito o máximo para tornar seu sentido mais razoável [tolerable = tolerável, aceitável]. (SHAFTESBURY, 1999b, p. 67-68)¹⁰¹.

⁹⁸ “Mas, dentre tudo o que merece o nome de honesto, nada há de tão glorioso nem que estenda tão longe a sua influência como a união dos homens com os homens e esta sociedade e comunhão de utilidades a que podemos chamar a **caridade do gênero humano**, que, nascida no primeiro momento da nossa existência, quando já os filhos dão amados pelos pais e toda a casa é enlaçada pelos vínculos de sangue e estirpe, vai expandindo os seus ramos fora dela, primeiro com os parentescos, em seguida com as afinidades e depois com as amizades, e que das relações com os amigos passa às relações com os vizinhos e, depois, com os concidadãos e com todos os que publicamente são aliados e amigos da sua República, e que por fim abraça todo o gênero humano.” (CÍCERO, 2005, p. 188-189 - negritos nossos).

⁹⁹ CÍCERO, 2005, p. 189.

¹⁰⁰ SHAFTESBURY, 1999b, p. 67 - “For to say in disparagement of *Man*, ‘That he is to *Man* a *Wolf*’, appears somewhat absurd, when one considers that *Wolves* are to *Wolves* very kind and loving Creatures.”

¹⁰¹ “The meaning therefore of this famous Sentence (if it has any meaning at all) must be, “That *Man* is naturally to *Man*, as a *Wolf* is to a tamer Creature:” As, for instance, to a *Sheep*. But this will be as little to the purpose as to tell us, “That there are different Species or Characters of Men; That all have not this Wolfish Nature, but That one half at least are naturally innocent and mild.” And thus the Sentence comes to nothing. For without belying *Nature*, and contradicting what is evident from *natural History*, *Fact*, and the plain *Course of Things*, ’tis

Hobbes, que presenciou períodos conturbados da história inglesa, foi, para Shaftesbury, movido pelo mau-humor e por uma concepção equivocada de natureza humana. O desfecho não poderia ter sido outro: a criação de uma monstruosidade político-moral designada *Leviatã*. É ele como que

o emblema de tudo o que Shaftesbury detesta: a imagem de um poder absoluto e arbitrário, que proscreve toda liberdade de expressão, derivado de um cálculo egoístico e individual do interesse de cada um por si, excluindo da natureza humana toda verdadeira espiritualidade e toda verdadeira grandeza e repousando sobre a ideia de que o homem é eternamente um lobo para o homem e nada mais – ideia incompatível com qualquer harmonia detectável no mundo humano. (LORIES, 1994, p. 28)¹⁰².

O aparecimento de um estado (de uma república, de uma sociedade), e do poder político a ele concernente, é uma decorrência inexorável da afecção natural do homem. Não é um fenômeno arbitrário e proveniente da desmesura de qualquer paixão. Os humanos não abrem mão de uma liberdade ilimitada, que ilusoriamente teriam em um hipotético estágio primitivo, por força do egoísmo ou da preocupação – que os assombra – de não verem cessar o movimento a que se apelida “vida”. Tampouco cumprem as leis por que são forçados pelos pesados braços do monstro a assim fazerem. A moralidade não se baseia na lógica da punição *versus* recompensa nem é imposta a partir de fora. Muito menos é a reação mecânica de um “autômato”. A ação virtuosa/viciosa se enraíza numa dinâmica interior de (des)acerto e (des)ajuste de intensidade das “paixões das quais a conduta da vida depende”. No leme, o “senso reflexivo” dita a rota a ser traçada. A mente não queda inerte: julga, decide, separa, opta. Se os afetos são os cavalos, a razão é o auriga. Pondere-se o caso do afamado egoísmo. Toda criatura, por natureza, persegue um bem privado e tem interesses que lhes são propriíssimos. A consecução desse bem é o que a estimula e sua configuração física e anímica é posta a serviço desse desiderato, desse referencial. O problema não se encontra propriamente no desejo de autopreservação – aliás, ele é uma afecção natural, um anseio autêntico e encorajado –, mas na ausência de um meio-termo entre certo exclusivismo, que leva alguém a se tomar como referência para tudo, e uma renúncia implacável e acerbada a si.

impossible to assent to this ill-natur'd Proposition, when we have even done our best to make tolerable sense of it.”

¹⁰² “Le *Léviathan* de Hobbes est comme l’emblème de tout ce que Shaftesbury déteste: l’image d’un pouvoir absolu et arbitraire, qui proscrie toute liberté d’expression, issu d’un égoïste calcul individuel d’intérêts de chacun pour soi, excluant de la nature humaine toute vraie spiritualité et toute vraie grandeur et reposant sur l’idée que l’homme est à jamais un loup pour l’homme, et rien d’autre – idée incompatible avec une quelconque harmonie décelable dans le monde humain.”.

Ambas as desmedidas não só podem representar um risco à satisfação e ao equilíbrio particular, como se expandir e comprometer a boa disposição dos círculos de relações próximos. O que Hobbes deixou passar despercebido foi que benefícios privados e desenvolvimento do grupo não são episódios desconexos e conflitantes e, sim, complementares, correlatos e consecutivos¹⁰³. Embaraçou-se, também, ao fazer da razão uma serva das paixões. Se acertou ao alvitar que os afetos sempre “propelem a”, foi extremamente infeliz ao restringir o papel da racionalidade ao de uma feitora de cálculos subserviente às exigências dos apetites.

Entretanto, Shaftesbury não almeja simplesmente um ataque gratuito à filosofia hobbesiana. Ele procura entendê-la e, como num jogo, utilizar a estratégia do adversário a seu favor. É o que alega o professor Luís Fernandes, *in verbis*:

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. (NASCIMENTO, 2012, p. 63).

Xeque-mate! Como alguém que defende a insociabilidade do gênero humano pode se preocupar tanto com seus semelhantes, a ponto de dedicar uma existência inteira a avisá-los das adversidades a que podem estar expostos? Se os homens fossem mesmo feras ameaçadoras, não seria melhor evitar, a todo custo, qualquer contato? Por que se dirigir a sujeitos que não se preocupam exceto com os próprios interesses? Escrever e trazer a público não é em si um ato de generosidade? “É preciso, então, reafirmar, contra Hobbes, a velha tese peripatética: o homem é um animal sociável que não pode se realizar plenamente senão no âmbito de uma comunidade”¹⁰⁴, consignará Larthomas. Mas Hobbes não estava sozinho...

¹⁰³ “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 natural não fazem outra coisa senão apresentar a ideia de um mundo natural como uma comunidade cósmica, um sistema universal em um permanente movimento de autocomposição.” (NASCIMENTO, 2012, p. 46-47).

¹⁰⁴ LARTHOMAS, 1985, p. 337 - “Il faut donc réaffirmer contre Hobbes la vieille thèse péripatéticienne: l’homme est un animal sociable, qui ne peut s’accomplir que dans le cadre d’une communauté.”

Em carta datada de 3 de junho de 1709, destinada a seu *protégé*, Michael Ainsworth, Shaftesbury formula uma dura observação a respeito de seu velho amigo e preceptor, John Locke:

FOI o senhor LOCKE que desferiu o golpe de misericórdia: eis que do caráter e dos princípios servis, em matéria de governo, do senhor HOBBS, retirou o veneno de sua filosofia. Foi o senhor LOCKE que investiu contra todos os fundamentos, que lançou para fora do mundo toda *ordem* e *virtude* e fez das verdadeiras *ideias* destas (que são idênticas às de DEUS) *desnaturais* e sem nenhum embasamento em nossas mentes. *Inato* é uma palavra que ele maneja e aplica de modo impróprio: a correta, embora menos usada, é *conatural*. Pois o que tem o *nascimento* ou o *progresso* do *feto* fora do útero a ver neste caso? A questão não diz respeito ao *instante* [*time* = tempo, momento] de entrada da ideia ou ao *momento* em que um corpo sai de outro, mas se a constituição do homem é tal que, sendo adulto e mais velho, nesta ou naquela ocasião, mais cedo ou mais tarde (pouco importa quando), a ideia ou senso de *ordem*, de *governo* [*administration* = administração, gerência, controle] e de um DEUS não brotará nele infalível, inevitável e necessariamente. [...] ASSIM, virtude, segundo o senhor LOCKE, não tem outra medida, lei ou regra que a *moda* e o *costume*: moralidade, justiça, equidade, dependem somente da *lei* e da *vontade* e DEUS, de fato, é um perfeito *livre agente* nesse sentido; isto é, *livre para qualquer coisa, inclusive para o mal*, pois, se assim o desejar, ele o torna bem; virtude pode ser vício e vício, por seu turno, virtude, se lhe aprouber. E, portanto, nem *certo* nem *errado*, nem *vício* nem *virtude*, são algo em si mesmos; nem existe nenhum traço ou ideia deles *naturalmente impressos* na mente humana. (SHAFTESBURY, 2006a, p. 402-404)¹⁰⁵.

Locke conheceu o avô de Shaftesbury (também Anthony Ashley Cooper, depois Primeiro Conde de Shaftesbury) em 1666. Uma longeva amizade entre o filósofo e a família se delineou desde aí. O autor do *Ensaio sobre o entendimento humano* auxiliava e aconselhava o político inglês em diversos assuntos (religiosos, sociais etc.), tendo sido encarregado, inclusive, de negociar o matrimônio entre o Segundo Conde de Shaftesbury e Lady Dorothy Manners, filha do Conde de Rutland. Posteriormente, coube a ele a educação do pequeno Ashley. Da experiência pedagógica na casa dos Shaftesbury, nasceram os registros de *Alguns pensamentos sobre a educação*. Entretanto, chegaria o dia em que o pupilo deixaria a sombra do mestre. E não demorou. As divergências não tardariam a

¹⁰⁵ “TWAS Mr. LOCKE, that struck the home Blow: For Mr. HOBBS’s Character and base slavish Principles in Government took off the Poyson of his Philosophy. ’Twas Mr. LOCKE that struck at all Fundamentals, threw all *Order* and *Virtue* out of the World, and made the very *Ideas* of these (which are the same as those of GOD) *unnatural*, and without Foundation in our Minds. *Innate* is a Word he poorly plays upon: The right Word, tho’ less used, is *connatural*. For what has *Birth* or *Progress* of the *Fætus* out of the Womb to do in this Case? The Question is not about the *Time* the Ideas enter’d, or the *Moment* that one Body came out of the other: But whether the Constitution of Man be such, that being adult and grown up, at such or such a Time, sooner or later (no matter when) the Idea and Sense of *Order*, *Administration*, and a GOD will not infallibly, inevitably, necessarily spring up in him. [...] THUS Virtue, according to Mr LOCKE, has no other Measure, Law, or Rule, than *Fashion* and *Custom*: Morality, Justice, Equity, depend only on *Law* and *Will*: And GOD indeed is a perfect *Free Agent* in his Sense; that is, *free to any Thing, that is however Ill*: For if he wills it, it will be made Good; Virtue may be Vice, and Vice Virtue in its Turn, if he pleases. And thus neither *Right* nor *Wrong*, *Virtue* nor *Vice* are any thing in themselves; nor is there any Trace or Idea of them *naturally imprinted* on Human Minds.”

aparecer, muito embora fossem se tornar definitivamente notórias somente após a morte do aio. A pequena notação biográfica acima se reveste de relevância, pois, apesar de ter Locke em alta conta e de “honrá-lo” por seus outros escritos e pela sua sinceridade enquanto cristão¹⁰⁶, o Terceiro Conde o atrela aos descaminhos da filosofia moderna, consorciando-o a Hobbes, Descartes e companhia. Foi ele quem promoveu a última ação predatória contra todo e qualquer fundamento, que implodiu as bases naturais e inatas (conaturais) do pensamento, que defenestrou toda ordem e virtude. Palmilhando a senda aberta por seus antecessores e por seus contemporâneos, acabou por cair no mesmo precipício. Também Locke se preocupou em demasia com o supérfluo! A questão não era saber em que momento as ideias penetram na mente (se no estado fetal, se quando criança ou se crescido) e se fazem perceptíveis ao espírito, mas, sim, entender o porquê, o motivo de se ter noções ou sentidos “de ordem, de governo”, de finalidade, de harmonia, de certo e de errado, de belo e de feio e de uma inteligência designante a que se pode imputar o nome “Deus”. Para Shaftesbury, não há dúvidas, são ideias que “infalível, inevitável e necessariamente” brotam na mente e são reconhecidas pela inteligência “mais cedo ou mais tarde (pouco importa quando)”. Há uma capacidade conatural – uma condição de possibilidade, dir-se-á – que viabiliza certa antecipação, certa prognose¹⁰⁷. “Para que possamos dizer que algo é correto (e, conseqüentemente, tomar o seu oposto como errado)”, aclara Luís Fernandes,

é necessário que tenhamos anteriormente alguma ideia 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. (NASCIMENTO, 2012, p. 61-62).

Como dito alhures, a mente não se detém apática, não permanece neutra diante daquilo que se lhe oferece – seus “olhos” e “ouvidos” são incansáveis. O julgamento é imediato e indeclinável; é um impulso interior que atua de forma instantânea, avaliando e divisando o que é nobre, justo e digno. Conhecer é um desdobrar-se contínuo do espírito sobre um objeto

¹⁰⁶ “O senhor LOCKE, embora lhe dê crédito por outros escritos (*a saber*, os sobre governo, política, comércio, moeda, educação, tolerância etc.) e, bem o conhecendo, possa responder por sua sinceridade enquanto um mui zeloso *cristão* e crente, acabou por ir na mesma trilha [...]” (SHAFTESBURY, 2006a, p. 402 - “Mr. LOCKE, as much as I honour him on account of other Writings, (*viz.* on Government, Policy, Trade, Coin, Education, Toleration, *etc.*) and as well as I knew him, and can answer for his Sincerity as a most zealous *Christian* and Believer, did however go in the same Track [...].”).

¹⁰⁷ “Dizer que temos ideias inatas é o mesmo que dizer que nossa inteligência é um dote natural, no sentido circular de que ela advém da natureza e reencontra a natureza. Ou seja, dado o poder de formação que descobrimos nessa inteligência, pode-se dizer que para Shaftesbury o natural ou o inato é uma forma.” (PIMENTA, 2007, p. 68).

(exterior ou não) e não há conhecimento possível sem uma providência, no sentido de uma disposição prévia, de um antecedente necessário, posto que, quando alguém se interroga a respeito de alguma coisa, dela tem, para tanto e ao menos, uma referência elementar. Shaftesbury assenta este ponto sobre o conceito estoico de *prolepsis*. Conhecer é reconhecer por meio da “potência ativa do entendimento”¹⁰⁸, que não se contenta em receber, passivamente, o que vem de fora, através dos sentidos. Não é que os conteúdos já estejam dados, de modo obstinado e imutável, desde sempre. O Terceiro Conde não desabona a experiência sensível como fonte das representações mentais nem defende um inatismo pueril¹⁰⁹. O que se trata de afirmar é o caráter formador do intelecto.

O espírito não é um espelho passivo; ele é a faculdade de formar “noções gerais”. A reflexão recebe, desse modo, sua forma especificamente humana, que não é o registro passivo de um dado nem a simples reação animal a um estímulo, mas distanciamento, possibilidade de escolha e de apreciação pelo julgamento. Este “senso reflexivo/refletido” (*reflected sense*) pode se chamar, no homem, faculdade de julgar, ou melhor, faculdade de assentimento e de apreciação. O ser humano se define por essa faculdade que une [articula] a espontaneidade do espírito à aptidão para as noções gerais como fundamento de toda reflexão. (LARTHOMAS, 1985, p. 384-385)¹¹⁰.

Um dos problemas da filosofia lockiana é circunscrever o entendimento à função de receptáculo, de espaço a ser preenchido. A inteligência, como realidade “atualizante” que é, não se resume à mecânica das relações nominais. A razão sinaliza para uma anterioridade capaz de reconhecer (e de se reconhecer no/na) o ordenamento, a não-acidentalidade da

¹⁰⁸ A expressão é utilizada por Jaffro, em seu livro *Étique de la communication et art d'écrire: Shaftesbury et les Lumières anglaises* (JAFFRO, 1998, p. 177-178), no contexto de uma discussão a respeito do senso moral. Veja-se: “O senso moral é certamente um olho interior, mas sua atividade não é de sensação, ela é de exame. É bem, se se quiser, um sentido interno, mas que é preciso compreender como o exame racional das afecções, uma potência ativa do entendimento, e não a simples transposição interior da passividade dos sentidos externos. O espírito ‘discerne’, ‘passa pelo crivo’; sua atividade é uma ‘censura’. A afecção que constitui o senso moral é uma disposição racional; isto que sente no senso moral não é outra coisa que a razão [...]”. Eis a letra do comentador: “Le sens moral est certes un œil intérieur, mais son activité n’est pas de sensation, elle est d’examen. C’est bien, si l’on veut, un sens interne, mais qu’il faut comprendre comme l’examen rationnel des affections, une puissance active de l’entendement, et non la simple transportation intérieure de la passivité des sens externes. L’esprit ‘discerne’, ‘passe au crible’; son activité est une ‘censure’. L’‘affection’ qui constitue le sens moral est une disposition raisonnable; ce qui sent dans le sens moral n’est pas autre chose que la raison [...]”. Não se ignora que o debate se desenrola ao redor de um ponto específico (o senso moral). Contudo, a discussão se insere em um perímetro maior: o da própria racionalidade. Por isso, a liberdade no uso e na apropriação dos conceitos.

¹⁰⁹ “Em sua condição mais originária, uma noção não passa da possibilidade ou pré-condição de sua própria efetividade. Não existem *ideias inatas* se por essa expressão entendemos a aquisição de algo já pronto e que exclui todo exercício ou cultivo que a aprimora.” (NASCIMENTO, 2012, p. 66).

¹¹⁰ “L’esprit n’est pas un miroir passif; il est la faculté de former des “notions générales”. La réflexion reçoit par là sa forme spécifiquement humaine, qui n’est pas l’enregistrement passif d’un donné, ni la simple réaction animale à un stimulus, mais prise de distance, possibilité de choix et d’appréciation par le jugement. Ce “sens réfléchi” (*reflected sense*) peut s’appeler chez l’homme faculté de juger, ou mieux faculté d’assentiment e d’appréciation. L’homme se définit par cette faculté qui articule la spontanéité de l’esprit à l’aptitude aux notions générales, comme fondement de toute réflexion.”

natureza. É a partir daí que a tese da conaturalidade se desvencilha de uma asfixiante rigidez, do risco de ser ver engessada uma potência ativa.

Locke, ao propor a falsidade da alegação de que haveria no entendimento ideias inatas, “noções primárias, *Koinai ennoiai*, caracteres como que estampados na mente”, desmantela a armação que serve de sustentáculo a éticas (como a estoica) que se pautam pela pressuposição de que certos rudimentos, certas “impressões de natureza” ou princípios práticos estariam, intrinsecamente, gravados no intelecto. Na mesma toada, ao pleitear que a moralidade vem essencialmente da vontade e da lei de Deus e que, para fins de efetividade, requer a estipulação de recompensas e punições, o escritor do *Ensaio sobre o entendimento humano* retira da ação e do agente moral toda espontaneidade, autonomia, benevolência e desinteresse. Ao fim e ao cabo, os homens agem para mitigar, eliminar, o *incômodo*¹¹¹ que a ausência/presença de um algo deleitável/repulsivo ocasiona e não em vista de um bem ou de um maior bem. E embora Locke admita que “tudo o que desejamos é sermos felizes”¹¹² e que, sem dúvida, “todos os homens desejam felicidade”¹¹³, isso não passa, em “plena extensão”, do “máximo de prazer que somos capazes de sentir”¹¹⁴. Deslizes e indelicadezas de uma filosofia abrutalhada, rude, para Shaftesbury. Dizer que a medida da virtude é a moda, o costume, a opinião, ou que depende da discricionariedade, do alvedrio, de seja lá quem for, é não considerá-la em si mesma¹¹⁵. Bem e mal, virtude e vício, logo, seriam intercambiáveis e variariam ao sabor das circunstâncias e de qualquer vento de doutrina. Em uma entrada dos *Exercícios* – espécie de registro íntimo de uma ginástica intelectual, de debruçar-se do espírito sobre si, de prática do solilóquio – intitulada *Natural Concepts* (Προλήψεις) [Conceitos Naturais (Prolēpseis¹¹⁶)], tem-se registrado:

[...] – Não, pois o que é virtude ou honra, senão opinião? O que é vício ou vergonha, senão opinião? Vá em frente e diga: o que são parricídio, ingratidão, perfídia, senão opiniões? Não terias vergonha de afirmar isso? – Todavia, vê! Há aqueles que, muito filosófica e religiosamente (como eles pensam) dizem isso; e, ao estabelecerem a moralidade, fazem com que virtude e vício, vergonha e honra, não sejam nada mais do que aquilo que o costume e a opinião consideram a respeito

¹¹¹ Para mais sobre o conceito de *uneasiness* em Locke, ver: LOCKE, 2012, p. 240-297 e MONZANI, 1995, p. 136-155.

¹¹² LOCKE, 2012, p. 292.

¹¹³ LOCKE, 2012, p. 287.

¹¹⁴ LOCKE, 2012, p. 266.

¹¹⁵ “Agir moralmente é buscar o bem porque é o bem e não em função de benefícios pontuais ou de sanções eventuais.” (LORIES, 1994, p. 26 – “Agir moralement, c’est rechercher le bien parce que c’est le bien, non en fonction de bénéfices potentiels ou de sanctions éventuelles.”).

¹¹⁶ Jaffro traduz para o francês como “*prénotions*” (prenoções). Ver SHAFTESBURY, 1993, p. 355.

deles. Oh excelente religião! Admirável filosofia! (SHAFTESBURY, 1900, p. 214)¹¹⁷.

Como não admitir a autoevidência de certos princípios? Como aceitar que determinadas situações e comportamentos, que afastam os humanos de sua natureza, sejam aventados como “normais”? O que Locke faz, sobretudo ao recorrer às histórias contadas pelos viajantes (que carregavam nas tintas e exageravam nos detalhes, com o objetivo de causar espanto e assombro em seus leitores) é realizar um tipo de comparação esdrúxula, a partir do que há de pior, mais exótico e extremo nas diversas culturas. Confiar em tais contos da carochinha, no fundo, é se deixar levar por pseudoargumentos que não provam nada – ou quase isso. Concluir, com os modernos moralistas, escreve Shaftesbury no *Solilóquio*, que “todas as ações são naturalmente indiferentes”, que elas não possuem, em si, “marca [note = sinal, traço] ou caráter de bem ou mal”, “mas que são distinguidas por mera moda [fashion = costume, hábito, opinião], lei ou decreto arbitrário”¹¹⁸, é desconhecer o que ensina a pródiga natureza, é estar fora de sintonia, em desconformidade, em patente contraste com a harmonia das coisas; é fechar os ouvidos para a sinfonia do mundo. “Maravilhosa filosofia!”, exclamará o Terceiro Conde em tom jocoso e irônico, para, poucas linhas depois, asseverar com exuberante sagacidade:

¹¹⁷ “– No, for what is virtue or honour but opinion? What is vice or shame but opinion? Go on and say what is parricide, ingratitude, treachery, but opinion? And hast thou no shame that sayst this? – Yet see! There are those who very philosophically and religiously (as they think) say this, and establishing morality make virtue and vice, shame and honour, to be nothing but as custom or opinion make them. O excellent religion! admirable philosophy!”.

¹¹⁸ SHAFTESBURY, 1999a, p. 181. O trecho inteiro diz: “Mas tão longe estão nossos modernos moralistas de condenarem quaisquer vícios desnaturais ou condutas corruptas, seja dentre nós, seja dentre os estrangeiros, que têm acatado que o VÍCIO em si parece tão *natural* quanto a VIRTUDE; e, através dos piores exemplos, retratam-nos ‘que todas as ações são *naturalmente indiferentes*; que não têm marca ou cunho de bem ou mal *em si mesmas*, mas que são distinguidas por mera MODA, LEI ou DECRETO *arbitrário*.” (“But so far are our modern Moralists from condemning any unnatural Vices, or corrupt Manners, whether in our own or foreign Climates, that they wou’d have VICE it-self appear as *natural* as VIRTUE; and from the worst Examples, wou’d represent to us, ‘That all Actions are *naturally indifferent*; that they have no Note or Character of Good, or Ill, *in themselves*; but are distinguish’d by mere FASHION, LAW, or *arbitrary* DECREE.”). Lories, em sua tradução francesa do *Solilóquio*, chama a atenção para outra referência ao pensamento lockiano na passagem citada (LORIES, 1994, p. 221 – nota da autora no pé da página). No § 15, do Livro II, do *Ensaio sobre o entendimento humano*, mencionado pela autora, anotou Locke: “A ação é dita virtude ou vício se a regra de minha ação concorda ou discorda da estima de meu país, do louvor, ou da censura da maioria dos homens. A ação é dever ou pecado se, tomando como regra a vontade de um legislador supremo e invisível, ela é, em relação ao comando ou ao interdito de Deus, boa ou má. A ação é legal ou ilegal se, tomando como regra a legislação do país, ela é, comparada à lei civil, boa ou má. E assim não importa quais regras consideramos, nem o padrão moldado em nossa mente, as *ideias* de vício e de virtude são todas coleções de *ideias* simples originárias dos sentidos e da reflexão; e retidão e obliquidade dependem tão-somente de concordância ou discordância entre uma ação e os parâmetros prescritos pela lei.” (LOCKE, 2012, p. 381). Curioso reparar como Locke sempre ata o parâmetro, por intermédio do qual se pode julgar as ações, a instâncias exteriores: ao “comando ou ao interdito de Deus”, à “legislação do país”, à “estima de meu país”, ao “louvor” ou à “censura da maioria dos homens”.

Se um escritor que versa sobre *música*, endereçando-se a alunos e a amantes de arte, declara-lhes “que a medida [*measure* = proporção, compasso, escala] ou norma [*rule* = regra, princípio, preceito] de HARMONIA não passam de *capricho* ou *talante* [*will* = vontade, arbítrio], *humour* ou *moda*”, não é muito provável que seja ouvido com grande atenção ou tratado com autêntica seriedade [*gravity* = gravidade, importância]. Pois HARMONIA é harmonia *por natureza*, por mais ridículo que seja o julgamento dos homens sobre a música. Igualmente, *simetria* e *proporção* estão fundadas *na natureza*, por mais que a fantasia dos homens se prove bárbara ou por mais que se evidenciem *góticos* seus estilos [*fashion* = moda, maneira, costume, hábito] na arquitetura, na escultura ou em não importa qual outra arte do desenho [*designing* = plástica, designatória]. É o mesmo caso no que concerne à *vida* e às MANEIRAS. A *virtude* segue o mesmo padrão fixado [*fixt standard* = modelo colocado]. Os mesmos *números*, a mesma *harmonia* e a mesma *proporção* terão lugar na MORAL e serão descobertos nos *caráteres* e nas *afecções* da humanidade; neles repousam as legítimas fundações de uma arte e de uma ciência, superiores a qualquer outra prática ou compreensão humanas. (SHAFTESBURY, 1999a, p. 181)¹¹⁹.

Assim como a harmonia o é por natureza – e não por bel-prazer ou por opinião – e pode ser, de imediato, percebida, há “números”, “medidas”, “padrões” que caracterizam o agir moral e que são “marcas” de uma regularidade fundada na natureza. Na moral, como na arte, as regras são as mesmas: equilíbrio, simetria, justeza, simplicidade, conformidade, conveniência... É “sumamente necessário” que qualquer escritor saiba disso: “as coisas não são como conjecturamos” e não variam como os hábitos. Elas são “teimosas” e estão inabalavelmente consolidadas *in nature*. Dessa perspectiva, só resta ao poeta, ao filósofo (ou a qualquer outro que resolva se votar à pena) e aos artistas em geral, contentarem-se em ser um “copista *após* a natureza”¹²⁰. Ou seja, segui-la como protótipo, *standard* e como inspiração¹²¹. O estilo, as cores, e os demais detalhes podem até variar, mas não o desenho, o *design*

¹¹⁹ “SHOU’D a Writer upon *Musick*, addressing himself to the Students and Lovers of the Art, declare to ’em, ‘That the Measure or Rule of HARMONY was *Caprice* or *Will*, *Humour* or *Fashion*,’ ’tis not very likely he shou’d be heard with great Attention, or treated with real Gravity. For HARMONY is Harmony *by Nature*, let Men judg ever so ridiculously of Musick. So is *Symmetry* and *Proportion* founded still *in Nature*, let Mens Fancy prove ever so barbarous, or their Fashions ever so *Gothick* in their Architecture, Sculpture, or whatever other designing Art. ’Tis the same case, where *Life* and MANNERS are concern’d. *Virtue* has the same fixt Standard. The same *Numbers*, *Harmony*, and *Proportion* will have place in MORALS; and are discoverable in the *Characters* and *Affections* of Mankind; in which are lay’d the just Foundations of an Art and Science, superior to every other of human Practice and Comprehension.”

¹²⁰ “É sumamente necessário – suponho, portanto – que um *escritor* deva compreender isso. Porquanto as coisas não são como as conjecturamos [*fancy* = imaginar, supor, apreciar] e nem variáveis como a moda, mas firmes [*stubborn* = teimoso, obstinado, insistente, inflexível], tal como se encontram na natureza. Ora, quer seja o escritor *poeta*, *filósofo* ou de qualquer tipo, ele não é, na verdade, senão um *copista depois da NATUREZA*”. (SHAFTESBURY, 1999a, p. 181 – “THIS, I suppose therefore, is highly necessary, that a *Writer* shou’d comprehend. For Things are stubborn, and will not be as we fancy ’em, or as the Fashion varys, but as they stand in Nature. Now whether the Writer be *Poet*, *Philosopher*, or of whatever kind; he is in truth no other than a *Copist after NATURE*.”).

¹²¹ “Toda verdade poética exige da arte que ela imite a natureza. O que se trata de imitar é a natureza das coisas apanhadas no princípio mesmo de sua eclosão e não simplesmente em seus traços exteriores.” (LARTHOMAS, 1985, p. 265 – “Toute vérité poétique exige de l’art qu’il imite la nature. Ce qu’il s’agit d’imiter c’est la nature des choses cueillie dans le principe même de son éclosion, et non simplement dans ses traits extérieurs.”).

(SHAFTESBURY, 1999a), o princípio. Quem se arrisca a não seguir a intencionalidade e a inteligência presentes na natureza, certamente terá suas obras categorizadas como ridículas.

A propósito do que até aqui foi dito, uma última observação vem a calhar. É que Shaftesbury, de acordo com Lawrence Klein, utiliza um “um esquema simples da história da filosofia antiga” para explicar a “disputa filosófica moderna”¹²², qual seja, a divisão entre epicurismo e estoicismo. Para o Lorde, não existiriam na Antiguidade mais do que duas linhas filosóficas distintas: de um lado, a escola estoica, derivada da tradição socrática; de outro, a epicurista, provinda da democrática. Em carta de 1º de outubro de 1706 a Pierre Coste – em que classifica e desmembra a vida e a filosofia horaciana em três períodos e em que traça um curto esboço dessas etapas –, o Terceiro Conde assinala que a primeira escola recomenda a ação, a atividade política, o apreço pelos assuntos civis, uma sadia preocupação por temas religiosos; sustenta que a sociedade, o certo e o errado, o bem e o mal, têm fundamento natural e que a natureza é “bem governada e administrada por uma simples e perfeita inteligência.” Por esse motivo, poderia ser consentaneamente chamada “civil, social, teísta”.¹²³ A segunda, ao contrário, caçoa de tudo, troça, aconselha a inação, desdenha da providência e trata a natureza, dama que é, como se uma velha caduca fosse. O aristocrata, claro, opõe-se aos “epicuristas” (antigos e modernos) e se utiliza do vocábulo “epicurismo”, comenta Klein, para designar “uma genealogia comum a uma variedade de posições intelectuais contemporâneas”, enraizadas em “uma atitude altamente individualista e nominalista que, alega Shaftesbury, descende do próprio Epicuro.”¹²⁴ Para o filósofo inglês, “ter a fé de Epicuro e crer em átomos”¹²⁵ é um desatino, um absurdo. O materialismo democritiano do fundador da Escola do Jardim relegava e condenava os deuses ao desterro. Em *Os moralistas*, Teócles indaga (e a si mesmo redargui):

E não há nada, por fim, que pense, aja ou compreenda pelo *todo*? Nada que administre ou cuide de *tudo*? NÃO (diz uma hipótese moderna), pois o MUNDO era desde a eternidade como o vês, nada além do que vês e não mais do que isso: *‘matéria modificada, uma massa informe em movimento, com clarões esparsos de pensamento [with here and there a Thought = com um pensamento aqui e ali] ou bocados esporádicos de inteligência dissolvida.’* – Não (refere uma antiga hipótese), vez que o mundo, em seus primórdios, careceu de qualquer inteligência ou

¹²² KLEIN, 1994, p. 60 - “Shaftesbury applied a simple scheme of ancient philosophical history to modern philosophical dispute.”

¹²³ SHAFTESBURY, 1900, p. 359 - “[...] well governed and administered by one simple and perfect intelligence. [...] The first, therefore, of these philosophies is to be called the civil, social, Theistic [...]”.

¹²⁴ KLEIN, 1994, p. 60-61 - “[...] a common genealogy to a variety of contemporary intellectual positions and rooted their defects in a highly individualistic and nominalistic attitude that, Shaftesbury alleged, descended from Epicurus himself.”

¹²⁵ SHAFTESBURY, 1900, p. 21 - “to have the faith of Epicurus, and believe in atoms”.

pensamento [*For the World was once without any Intelligence or Thought at all = pois o mundo foi outrora sem qualquer inteligência ou pensamento no todo*]; ‘*mera matéria, caos, um jogo de átomos*; até que um *ato intelectual* [*thought = pensamento*], fortuitamente, entrou em campo e infundiu uma harmonia jamais projetada ou intentada.’ – Admirável presunção! Acredite nisso quem puder e quiser. De minha parte (obrigado, providência!), possuo uma MENTE que serve, tal como é, para manter meu corpo e suas afecções, minhas paixões, apetites, imaginações, fantasias e todo o resto em aceitável *harmonia e ordem*. Mas a *ordem do UNIVERSO*, estou persuadido, é muito melhor que *ambas*. Deixe-se que EPICURO, se lhe apraz, estime a sua *a melhor*, que não creia em nenhum *gênio* ou *sabedoria* acima dos seus e que nos explique por que acaso estes lhe foram dados e como *átomos* tornaram-se tão sábios. (SHAFTESBURY, 1999b, p. 85)¹²⁶.

O intuito shaftesburiano era nítido: atacar os atomistas, mecanicistas e materialistas de sua época, que negava à natureza toda sorte de inteligência e finalidade. Mas o “epicurismo” não conspirava exclusivamente o ideário científico. A situação era muito pior: seus tentáculos engalfinhavam a moral, a teoria social e, logo, a política. O individualismo, um tipo de atomismo social, em que as inter-relações são casuais, dispensáveis e indiferentes, é a ilação de um egocentrismo, de um destemperado amor de/a si. Shaftesbury identifica, além de Hobbes e Locke, John Wilmot (Conde de Rochester), La Rochefoucauld, dentre outros, como epicuristas modernos, como renovadores das ideias do Filósofo do Jardim, mas se rebela, na verdade, contra um “clima geral de egoísmo filosófico.”¹²⁷ Por conta de tudo isso, o Terceiro Conde reprovava o rumo que tomava o pensamento de então e não poupava críticas ao modo rude e deselegante – dissimulado, disfarçado de erudição – que dominava a letra e o espírito filosófico-científico.

Os modernos, no afã de se libertarem das amarras que os prendiam ao passado, extirparam de suas reflexões tópicos e assuntos que outrora ocupavam o debate filosófico. A preocupação com o belo (e com o seu contraponto), com a sua apreensão e com o seu estudo (que se pode denominar, genericamente, de teoria da arte) é pouco presente na filosofia em voga¹²⁸. Daí que, nesse período,

¹²⁶ “And is there Nothing, at last, which thinks, acts, or understands for *All*? Nothing which administers or looks after *All*? NO (says one of a modern Hypothesis) for the *WORLD* was from Eternity, as you see it; and is no more than barely what you see: ‘*Matter modify’d; a Lump in motion, with here and there a Thought, or scatter’d Portion of dissoluble Intelligence.*’ – No (says one of an antienter Hypothesis) For the *World* was once without any Intelligence or Thought at all; ‘*Mere Matter, Chaos, and a Play of Atoms; till Thought, by Chance, came into play, and made up a Harmony which was never design’d, or thought of.*’ – Admirable Conceit! – Believe it who can. For my own share (thank Providence) I have a *MIND* in my possession, which serves, such as it is, to keep my *Body* and its *Affections*, my *Passions*, *Appetites*, *Imaginations*, *Fancys*, and the rest, in tolerable *Harmony* and *Order*. But *the Order of the UNIVERSE*, I am persuaded still, is much the better of the *two*. Let *EPICURUS*, if he please, think his *the better*; and believing no *Genius* or *Wisdom* above his own, inform us by what *Chance* ’twas dealt him, and how *Atoms* came to be so wise.”)

¹²⁷ KLEIN, 1994, p. 63 - “[...] a general climate of philosophical egoism.” Mais esclarecimentos e desdobramentos em: SHAFTESBURY, 1999a, p. 64-67 e KLEIN, 1994, p. 60-69.

¹²⁸ “As certezas metafísicas que garantiram as abordagens tradicionais do belo e das artes haviam sido definitivamente abaladas pela guinada para a filosofia da consciência, sem que já existissem axiomas para uma

a própria definição de filosofia, por incluir um anseio de universalidade que se pauta pelo ideal das ciências da natureza exclui a consideração das belas-artes e afasta a filosofia da sorte de conhecimento que elas propiciam, dos objetos que nós chamamos de ‘artísticos’.” (PIMENTA, 2007, p. 15).

A virada epistemológica, que se ergue jactanciosa dos tratados, dos discursos, dos ensaios e das meditações dos filósofos, traz consigo contribuições valiosas para o incremento do método científico, investindo-o de mais credibilidade e de certeza. Em compensação, desapropria de suas terras saberes que integram, por assim dizer, a extensa geografia das vivências dos homens. Quem há de dissentir da importância da arte e da beleza para uma maior compreensão do acontecimento humano? Quem discrepará de que ponderar sobre os fulcros da ação moral é sempre uma questão urgente e crucial? Shaftesbury sabe que o pensamento não se mete apenas com cálculos e fórmulas, com miudezas e frações desconexas, mas que anseia por uma escalada rumo a um maior entendimento da inteligência que tudo ordena, do *design* que transpassa o todo. E ainda que se tenha consciência de que a finitude que acompanha o que é humano – inclusive a razão – jamais permitirá a alguém conhecer, em plenitude, o sistema do universo, é preciso não se abalar e, como um Sísifo, recomeçar e retomar, infatigável, o fado de todo ser racional.

Objetivando amparar suas alegações, o Terceiro Conde recorre a um esquema que percebe o universo como um sistema. Deste modo, é possível reunir os seres em torno de um ordenamento comum, assim como descortinar a afinidade que existe entre beleza e bondade, contrapondo-se vigorosamente às teses dos “epicuristas modernos”. Para tanto, seria necessário pensar em como a natureza se organiza.

abordagem de tais temas a partir das novas premissas. Nessa situação, as perguntas ligadas à relação entre qualidades estéticas e parâmetros cognitivos e morais tornam-se particularmente prementes.” (KAPP, 2004, p. 12).

2 OH GLORIOSA NATUREZA!

Como visto, Shaftesbury não sanciona algumas das principais teses dos modernos, aqui representados por três grandes figuras filosóficas. Ele rechaça, dentre outros assuntos, a teoria das paixões de Descartes; as sugestões hobbesianas da não sociabilidade natural do homem e da razão como simples instrumento para a concretização dos desejos – sobretudo o de autopreservação; e, por fim, as indicações lockianas de que não existem ideias inatas, de que o intelecto é uma página em branco e de que a moral é extrinsecamente regulada pela lei (divina e/ou humana). Todavia, em que se estriba o aristocrata inglês para declarar a naturalidade da razão e o princípio de ordenação que envolve a totalidade? Para oferecer uma perspectiva que se quer abrangente o suficiente para harmonizar e inserir num plano único e singular a complexa rede de junções que compõem a efetividade? Como sugerir e falar em organicidade, em simetria, em uma correlação entre partes e todo? Como pensar em uma interface entre arte e moral, entre “beleza” e “virtude”? A solução está em resgatar e em reelaborar a antiga concepção de universo como “sistema”.

2.1 O sistema do universo

A tarde transcorreria sossegada. Alguns amigos e umas poucas visitas conversavam e discutiam. Quiçá até se regaliassem com alguma bebida¹²⁹. Chegada a hora, os estranhos se foram e apenas os mais próximos permaneceram. O dia agonizava. Ao cair da noite, quando a escuridão começa, timidamente, a despontar e a querer cobrir o céu com seu tapete negro, cravejado de pontos luminosos; quando cada astro inicia sua marcha para ocupar seu lugar nas fileiras da abóbada celeste e salpicar de brilho as regiões siderais; quando a doce brisa toca os rostos com a brandura que lhe é própria; quando os operosos camponeses deixam a seara, a labuta diária, saiu a passear o grupo de cavalheiros que restara. Elogiavam as lavouras, a vida rural, a perfeição das plantas que ali cresciam. Após um comentário acerca dos elementos, Filócles, um dos caminhantes, é interpelado por Teócles (*alter ego* de Shaftesbury no diálogo), nos seguintes termos:

“Ó meu engenhoso amigo!”, disse ele, “cuja razão em outros aspectos deve ser acolhida como cristalina e feliz. Como é possível que, com tal perspicácia e acurado julgamento concernentes às singularidades [*the particulars* = os particulares, as

¹²⁹ O enredo é o da Seção IV, da Parte II, de *Os moralistas* (SHAFTESBURY, 1999b, p. 49-50). Tomou-se a liberdade de fantasiá-lo um pouco e de lhe apor detalhes; de contar o início da história de outro modo.

especificidades] dos seres e das operações naturais, você não seja melhor juiz da estrutura das *coisas em geral* e da ordem ou contorno [*frame* = quadro, moldura, armação, estrutura] da NATUREZA? Quem melhor que você pode mostrar a estrutura de cada planta e de cada corpo animal, declarar a função [*office* = serviço, posto, ocupação] de *cada* parte ou *órgão*, falar dos usos, fins e vantagens aos quais servem? Como, então, você pode se mostrar tão mau *naturalista* quanto ao TODO, entender tão pouco a anatomia do *mundo* e da *natureza* e não divisar a mesma relação das partes, a mesma consistência e uniformidade no *universo*!” (SHAFTESBURY, 1999b, p. 50-51)¹³⁰.

Filócles era um excepcional observador dos particulares, dos seres enquanto unidades. A contento, podia relatar as especificidades de cada planta, contar como cada órgão de um animal desempenhava sua função, dizer de sua serventia ou apontar sua finalidade. Em contrapartida, não compreendia o contexto maior no qual tal ou qual parte se encaixava, demonstrando ser um péssimo “naturalista quanto ao todo”. Mas de que adianta entender a posição relativa de cada componente se não se consegue localizá-la no todo? De que vale se deter nas peculiaridades de um item se se é incapaz de perceber como ele se une a outros? A “análise” ou a separação de um fenômeno intrincado em frações mínimas não é o ponto final. É preciso que se saiba trilhar o caminho de volta. É a “síntese” que interessa, o processo de rastrear a série, o nexos, a concorrência. Isolar as porções de um conjunto pode até render certa cognição sobre elas; contudo, desconsiderar que há uma cooperação das partes, faz perder de vista a inteireza, a “consistência”, a coesão da totalidade. A dissecação é, talvez, uma fase preliminar – e não conclusiva – para captar a “uniformidade do universo”, para ser um bom “anatomista” do mundo. Pois, ainda que cada singularidade seja, a seu modo, signo de uma completude e que cumpra satisfatoriamente seu papel, isso não significa que se esgota em si mesma. E se não é, em si, o limite, mas mantém com outras partes uma relação, a qual se pode adjetivar de “organizada”, conclui-se que seu fim se encontra no bom funcionamento do arranjo que integra. No entanto, alguns humanos têm o “pensamento tão confuso” e são, “no *interior deles mesmos*”, “tão irregularmente formados”, que facilmente “encontram faltas” e “imaginam mil inconsistências e defeitos” na “*constituição mais ampla*.”¹³¹ Não que seja meta derradeira ou interesse absoluto da natureza privar a raça humana da ideia de

¹³⁰“O my ingenious Friend!’ said he, ‘whose Reason, in other respects, must be allow’d so clear and happy; How is it possible that with such Insight, and accurate Judgment in *the Particulars* of Natural Beings and Operations, you shou’d no better judg of the Structure of Things *in general*, and of the Order and Frame of NATURE? Who better than your-self can shew the Structure of each Plant and Animal-Body, declare the Office of every *Part* and *Organ*, and tell the Uses, Ends, and Advantages to which they serve? How therefore, shou’d you prove so ill a *Naturalist* in *this WHOLE*, and understand so little the Anatomy of *the World* and *Nature*, as not to discern the same Relation of Parts, the same Consistency and Uniformity in *the Universe*!”

¹³¹ SHAFTESBURY, 1999b, p. 51 - “SOME Men perhaps there are of so confus’d a Thought, and so irregularly form’d *within themselves* [...] to find fault, and imagine a thousand Inconsistences and Defects in *this wider Constitution*.”

imperfeição ou tornar cada particular infalível – é o que se constata, exatamente, em mentes como essas, aturdidas e desnorteadas por concepções insólitas (SHAFTESBURY, 1999b). Um intelecto elevado, arguto, um “mestre de uma nobre mente” (epíteto dado por Teócles a Filócles), ao contrário, tem “consciência da melhor ordem *interior* e pode ver o acabamento e a exatidão” nele mesmo “e em outras *inumeráveis partes* da criação.”¹³² Do segmento à inteireza, a progressão é lógica: se há um mínimo de coerência nas parcelas, nas partições, não se pode deduzir algo diferente das unificações derivadas. Ainda arguindo Filócles, Teócles prossegue:

Pode você se convencer [*induce your-self* = induzir/persuadir a si mesmo] a acreditar ou a pensar que, onde há partes unidas de tão diversificados modos e conspirando apropriadamente do interior delas mesmas, não teria *o todo*, ele próprio, nem união nem coerência? Que, sendo as naturezas privadas e inferiores frequentemente encontradas em tamanho estado de perfeição, *a unidade universal* careceria deste a ponto de ser estimada como o que de mais monstruoso, rude e imperfeito se poderia conceber? Estranho! Estranho que deva existir *na natureza* a ideia de uma ordem ou excelência ausente na própria NATUREZA! Estranho que os seres surgidos dela sejam de tal maneira perfeitos que a descubram deficiente em sua constituição e sábios o bastante para retificar a sabedoria da qual são produto! (SHAFTESBURY, 1999b, p. 51)¹³³.

Ora, ora, ora... Soa “estranho” pensar que a organização e a cadência que é perceptível nos ciclos, nos ritmos e nas manifestações da natureza, tanto em contextos mais restritos quanto nos mais alargados, sejam um detalhe devido à indeterminação e à imprevisibilidade. Neste caso, um efeito não pode ser superior ao que lhe causa; da imperfeição, não há de sobrevir o seu oposto – salvo, talvez, como noção. É sempre do maior que se pode tirar o menor; do complexo, o simples; do criador, a criatura etc. Seria o resultante sábio “o bastante para retificar a sabedoria” da qual dimana, para corrigir aquilo que lhe deu procedência? A ideia de “ordem” e de “excelência” – da qual as naturezas particulares, ainda que sejam limitadas e inferiores, são sinais – está presente, dessarte, na generalidade. Em um trecho de importância capital para seus propósitos, Shaftesbury/Teócles assinala:

¹³² SHAFTESBURY, 1999b, p. 51 - “But you, my Friend, are Master of a nobler Mind. You are conscious of better Order *within*, and can see Workmanship and Exactness in your-self, and other *innumerable Parts* of the Creation.”

¹³³ “Can you induce your-self ever to believe or think, that where there are Parts so variously united, and conspiring fitly within themselves, *the Whole* it-self shou’d have neither Union nor Coherence; and where inferior and private Natures are often found so perfect, *the Universal-One* shou’d want Perfection, and be esteem’d like whatsoever can be thought of, most monstrous, rude, and imperfect? STRANGE! That there shou’d be *in Nature* the Idea of an Order and Perfection, which NATURE her-self wants! That Beings which arise from *Nature* shou’d be so perfect, as to discover Imperfection in her Constitution; and be wise enough to correct that Wisdom by which they were made!”

Decerto, NADA está mais fortemente impresso em nossas mentes ou mais estreitamente entrelaçado com nossas almas que a ideia ou senso de *ordem e proporção*. Donde toda a força dos *números* e destas poderosas *artes* fundadas sobre o manejo e o uso dos mesmos. Quanta diferença há entre *harmonia* e *dissonância* [*discord* = discórdia, desacordo], entre *cadência* e *descompasso* [*convulsion* = convulsão, grande agitação, alvoroço]! Quanta diferença entre o movimento ajustado [*composed* = composto, sereno, combinado] e ordenado e aquele desgovernado e accidental; entre a regular e uniforme construção [*pile* = pilha, monte, mas também pode significar enorme e/ou imponente casa ou edifício] de algum nobre arquiteto e um monte de areia ou de pedras; entre um corpo organizado e uma névoa ou nuvem conduzida pelo vento! ORA, assim como essa diferença é imediatamente percebida por uma nítida sensação interna, também há dela esta apreciação racional: que tudo quanto tem *ordem*, tem, igualmente, *unidade de design* e concorre para *um todo*; é parte constituinte de *um TODO* ou é, em si mesmo, *um sistema completo*. Tal como uma *árvore*, com todos os seus ramos; um *animal*, com todos os seus membros; um *edifício*, com todos os seus ornamentos interiores e exteriores. O que é uma *melodia* ou uma *sinfonia* ou qualquer excelente peça musical, senão certo *sistema* de sons proporcionados? POIS BEM, nisso que chamamos de UNIVERSO, por mais perfeito que possa ser qualquer *sistema particular*, por mais que *partes singulares* possam ter proporção, unidade ou forma em si mesmas, se não estiverem, porém, todos unidos em geral em *um único sistema*, antes, forem, no que diz respeito uns aos outros, como areia arrastada, como nuvens ou ondas que quebram, então, não havendo coerência no *todo*, não se pode inferir nenhuma ordem, proporção e, conseqüentemente, nenhum projeto ou *design*. Por outro lado, se nenhuma dessas partes é independente, mas estão todas aparentemente unidas, logo, é o *TODO um sistema completo*, de acordo com um *simples, consistente e uniforme DESIGN*. EIS, portanto, nossa principal temática, sobre a qual insistimos: que nem o *homem* nem qualquer outro animal, embora seja um *sistema completo de partes* – no que tange a *todas as interiores* –, pode ser estimado completo da mesma maneira com relação às partes *exteriores*, mas deve ser considerado como tendo uma ulterior e externa relação com *o sistema de sua espécie*. De igual forma, o sistema de sua espécie terá ligação com *o sistema animal*; esse, por sua vez, com o do mundo (nossa *Terra*) e esse com *o mundo maior* e com o *universo*. (SHAFTESBURY, 1999b, p. 51-52)¹³⁴.

A noção de “ordem e proporção” está indissolúvelmente incorporada ao espírito; densamente entressachada à alma. Ínsita, está fincada no âmago do ser. Daí, “toda a força dos números e destas poderosas artes fundadas sobre o manejo e o uso dos mesmos” e a límpida

¹³⁴ “NOTHING surely is more strongly imprinted on our Minds, or more closely interwoven with our Souls, than the Idea or Sense of *Order* and *Proportion*. Hence all the Force of *Numbers*, and those powerful *Arts* founded on their Management and Use. What a difference there is between *Harmony* and *Discord*! *Cadency* and *Convulsion*! What a difference between compos’d and orderly Motion, and that which is ungovern’d and accidental! between the regular and uniform Pile of some noble Architect, and a Heap of Sand or Stones! and between an organiz’d Body, and a Mist or Cloud driven by the Wind! NOW as this Difference is immediately perceiv’d by a plain Internal Sensation, so there is withal in Reason this account of it; 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 Systems*. Such is a *Tree*, with all its Branches; an *Animal*, with all its Members; an *Edifice*, with all its exterior and interior Ornaments. What else is even a *Tune* or *Symphony*, or any excellent Piece of Musick, than a certain *System* of proportion’d Sounds? NOW in this which we call the *UNIVERSE*, whatever the Perfection may be of any *particular Systems*; or whatever *single Parts* may have Proportion, Unity, or Form within themselves; yet if they are not united all in general, in *ONE System*, but are, in respect of one another, as the driven Sands, or Clouds, or breaking Waves; then there being no Coherence in *the Whole*, there can be infer’d no Order, no Proportion, and consequently no Project or *Design*. But if none of these Parts are independent, but all apparently united, then is the *WHOLE a System* compleat, according to one *Simple, Consistent, and Uniform DESIGN*. HERE then is our main Subject, insisted on: That neither *Man*, nor any other *Animal*, tho ever so compleat a *System of Parts*, as to all *within*, can be allow’d in the same manner compleat, as to all *without*; but must be consider’d as having a further relation abroad to *the System of his Kind*. So even this System of his Kind to *the Animal-System*; this to the Word (our *Earth*;) and this again to *the bigger World*, and to the *Universe*.”

discriminação dos inversos. A música, a arquitetura, a pintura atestam a pujança dos números interiores, da comensurabilidade, da relação exata entre as frações, do decoro (enquanto azado, pertinência, adequação às circunstâncias, o que fica bem). Do ponto de vista shaftesburiano, tanto isso é verdadeiro, que uma irregularidade rítmica, uma execução ábsona de notas ou uma conjugação disparatada de sons, não passaria despercebida pelo mais desatento dos ouvidos; um prédio tosco, erguido com desleixo e sem a apropriada distribuição dos módulos, atrairia a atenção do mais displicente passante; um quadro mal planejado, com linhas porcammente riscadas, incurial e que infringe grandezas, dimensões e configurações, acarretará acentuado estranhamento ao espectador. Os avessos e os direitos (um movimento composto e ordenado/outro desgovernado e acidental; uma regular e uniforme construção/um monte de areia ou de pedras; um corpo organizado/uma névoa ou nuvem sem direção, conduzida pelo vento) são “imediatamente percebidos por uma nítida sensação interna”. Outrossim, há uma averiguação racional: tudo o que tem ordem, tem, além disso, um intento subjacente e converge para algo maior; ou é parte ou, em si mesmo, um sistema completo. Toda ordenação insinua, deixa transparecer uma inteligência fundadora (*design*)¹³⁵. Alguém que esteja caminhando, solitariamente, por um deserto, ilustra Shaftesbury, e ouça uma elegante sinfonia ou se depare com uma esmerada construção não se persuadirá de um “*design* respectivo”, de uma “fonte secreta de pensamento”, de uma “mente ativa”? Ou, por não ver ou ouvir ninguém, suporá que os “completos e perfeitos sistemas” foram conformados e unidos com “ajustada simetria” e “conspiradora ordem” pelo sopro dos ventos ou pelo rolar das areias?¹³⁶ Não, óbvio que não! Uma composição musical, um salão, uma estátua, uma tela são evidências inequívocas da *performance* de uma mente, de um engenho.

¹³⁵ “[...] toda e qualquer ordem, artística ou natural, é inteligência. Vemos assim que ordem e inteligência se interpenetram. A produção e o produto, a concepção e o resultado constituem partes de um mesmo processo total.” (PIMENTA, 2007, p. 39).

¹³⁶ SHAFTESBURY, 1999b, p. 54 - “Pois se pode supor que qualquer um no mundo, que, afastado dos homens, estando em algum deserto e ouvindo uma perfeita sinfonia musical ou vendo um edifício [*pile*] de arquitetura regular, elevando-se da terra com todo o seu ordenamento e proporção, não se persuadiria de que, no fundo, há um *design* que os acompanha, uma fonte secreta de *pensamento*, uma *mente* ativa? Ou será que, por não ter visto nenhuma mão, negará seu trabalho e suporá que cada um desses completos e perfeitos sistemas foram conformados e unidos em rigorosa simetria e tencionada ordem pelo acidental sopro dos ventos ou pelo rolar das areias?” (“For can it be suppos’d of any-one in the World, that being in some Desart far from Men, and hearing there a perfect Symphony of Musick, or seeing an exact Pile of regular Architecture arising gradually from the Earth in all its Orders and Proportions, he shou’d be persuaded that at the bottom there was no *Design* accompanying this, no secret Spring of *Thought*, no active *Mind*? Wou’d he, because he saw no Hand, deny the Handy-Work, and suppose that each of these compleat and perfect Systems were fram’d, and thus united in just Symmetry, and conspiring Order, either by the accidental blowing of the Winds, or rolling of the Sands?”). Em *Da natureza dos deuses*, Cícero cita as razões pelas quais, segundo Cleantes, a “noção de que os deuses existem” “está como que gravada no ânimo”. A quarta se assemelha bastante à ilustração a qual Shaftesbury lança mão para fortalecer o argumento do *design*. Se não, veja-se: “A quarta razão, e mais importante, diz respeito ao movimento uniforme e circular dos céus, do Sol e da Lua, à sua singularidade, à sua utilidade, à beleza e ordem dos corpos celestes, cuja própria observação é suficiente para nos mostrar que não são obra do acaso. **Assim**

Entrementes, não basta ater-se aos indícios, às minudências, pois, “por mais perfeito que possa ser qualquer sistema particular”, “por mais que partes singulares possam ter proporção, unidade ou forma em si mesmas”, se as amarrações e as inter-relações que conectam cada seguimento entre si e que permitem afiançar a existência de uma trama maior forem negligenciadas, o plano maior, o todo, também o será, não sendo possível conceber ou entender o universo como um “sistema”. É o filósofo inglês que, com todas as letras, não desampara o intérprete: “se nenhuma dessas partes é independente, mas estão todas aparentemente unidas, logo, é o todo um sistema completo, de acordo com um simples, consistente e uniforme *design*”. Sistemas “específicos” confluem, consecutivamente, para afora, para a amplitude, abrindo-se e integrando-se a outros, como afluentes, como rios que se entregam à vastidão do mar. Por esse motivo, sistemas menores, embora possam ser rotulados de “completos”, por o serem no que compete à formação interior, não o são “da mesma maneira com relação às partes exteriores”, já que devem ser sopesados “como tendo uma ulterior e externa relação” com sistemas maiores. Sucessivamente, aqueles ligar-se-ão a outros e a outros mais, até se atrelarem “com o do mundo (nossa Terra) e esse com o mundo maior e com o Universo”. “TODAS as coisas neste mundo estão *unidas*”, assegura Shaftesbury. Afinal, continua,

qual o *ramo* está unido com a *árvore*, esta, imediatamente, está com a *terra*, com o *ar* e com a *água*, que a nutrem. Tal como o *solo* [*mould* = húmus, mofo, fungo, molde] fértil ajusta-se à árvore, o robusto e aprumado tronco do *carvalho* ou do *olmo* se adapta ao enroscamento das ramificações da *videira* ou da *hera*; assim, também, adequam-se as muitas *folhas* e *sementes* e os *frutos* dessas árvores aos vários *animais*. Estes, a outros e aos *hábitats* [*elements* = elementos, clima, tempo] onde vivem, os quais complementam, aos quais são unidos e acomodados, com *asas* para o ar, *nadadeiras* para a água, *pés* para a terra e com outros correspondentes membros [*parts* = partes] internos das mais curiosas estruturas e texturas. Deste modo, contemplando tudo sobre a Terra, devemos, forçosamente, ver que *tudo é unidade* [*all in one* = tudo é um, tudo está coligado], como se ligado estivesse a uma estirpe comum. O mesmo acontece com o sistema do mundo maior. Vê aí a mútua dependência das coisas! A relação de umas com as outras: do Sol com esta terra habitada e da Terra e dos demais planetas com o Sol! A ordem, a união e a coerência do *todo*! Saibas, engenhoso amigo, que, por conta dessa imagem panóptica [*survey* = inspecionar, examinar, visão de conjunto, panorâmica], serás obrigado a reconhecer [*to own* = possuir, confessar, admitir, concordar] o SISTEMA UNIVERSAL e o coerente esquema das coisas, vez que estabelecido em provas abundantes, capazes de convencer qualquer contemplante razoável e honesto [*just* = imparcial, íntegro, justo, exato] das obras da natureza. Pois raramente alguém, até que inspecione com

como alguém que entra numa casa, num ginásio ou num fórum, ao ver que tudo está ordenado e disciplinado, não pode deixar de pensar que tal coisa não é obra do acaso, mas porque há alguém que comanda, que dá ordens e que é obedecido, assim também ao observar os vastos movimentos e variações do céu, o modo ordenado como dispõe tantos e tão grandes corpos, cuja ordem nunca, em toda a sua imensa e infinita antiguidade, desrespeitaram, é-se obrigado a admitir que tais movimentos da natureza são governados por alguma mente. [...] Imagina pois que vês uma casa grande e bela; mesmo se não vires o seu dono, ninguém te pode levar a acreditar que foi construído por ratos e doninhas.” (CÍCERO, 2004, p. 70-71 - negritos nossos).

profundidade esta cena universal, poderá acreditar em *uma união* tão evidentemente demonstrável por tais copiosos e poderosos casos de mútua correspondência e relação, desde as mais ínfimas categorias e ordens dos seres até as mais remotas esferas (SHAFTESBURY, 1999b, p. 52-53)¹³⁷.

As provas de que existe um “sistema universal” e um “coerente esquema das coisas” são fartas; os “casos de mútua correspondência e relação” pululam, fervilham. Segundo Shaftesbury, para onde quer que o olhar se dirija, as “obras da natureza” levam-no a “reconhecer” uma arrumação que, como uma espiral, vai do minúsculo, do pontual, às “mais remotas esferas”; uma compatibilidade de fins que tudo agrega. Os tipos físicos dos animais, a constituição dos vegetais¹³⁸, são como que comprovações, vestígios a corroborar a

¹³⁷ “[...] as the *Branch* is United with the *Tree*, so is the *Tree* as immediately with the *Earth, Air, and Water*, which feed it. As much as the fertile *Mould* is fitted to the *Tree*, as much as the strong and upright *Trunk* of the *Oak* or *Elm* is fitted to the twining *Branches* of the *Vine* or *Ivy*; so much are the very *Leaves*, the *Seeds*, and *Fruits* of these *Trees* fitted to the various *Animals*: These again to one another, and to the *Elements* where they live, and to which they are, as *Appendices*, in a manner fitted and join’d; as either by *Wings* for the *Air*, *Fins* for the *Waters*, *Feet* for the *Earth*, and by other correspondent inward *Parts* of a more curious *Frame* and *Texture*. Thus in contemplating all on *Earth*, we must of necessity view *All in One*, as holding to one common *Stock*. Thus too in the *System* of the bigger *World*. See there the mutual *Dependency* of *Things*! the *Relation* of one to another; of the *Sun* to this inhabited *Earth*, and of the *Earth* and other *Planets* to the *Sun*! the *Order*, *Union*, and *Coherence* of *the Whole*! And know (my ingenious *Friend*) That by this *Survey* you will be oblig’d to own the *UNIVERSAL SYSTEM*, and coherent *Scheme* of *Things*, to be establish’d on abundant *Proof*, capable of convincing any fair and just *Contemplator* of the *Works* of *Nature*. For scarce wou’d any-one, till he had well survey’d this universal *Scene*, believe a *Union* thus evidently demonstrable, by such numerous and powerful *Instances* of mutual *Correspondency* and *Relation*, from the minutest *Ranks* and *Orders* of *Beings* to the remotest *Spheres*.”

¹³⁸ “– Embebemo-nos, pois, nisso com tento! Não conspiram as pequenas fibras das raízes de um vegetal juntas e unidas? – Decerto. – Mas com o que? – Com a planta, claro! – E esta? Com a terra e com os demais vegetais, ora! – E estes? – Francamente... Salta à vista! Com o ar, com a água com os animais e com os objetos circundantes. Antes que sigas, adianto-me: os animais coparticipam, comunicam-se com os outros e se incorporam ao meio (uns tem asas; outros, pinas; outros mais, carapaças...). Sucintamente: todas as coisas conspiram; movem-se juntas; concorrem para um mesmo ponto; congraçam-se! – Bravo, bravo! E não acontece o mesmo com nosso mundo, com o sol e com os planetas? – É flagrante! Além desses elementos, existe algo ou nada? Se nada, então é isso o todo, e ele é um, e tem uma natureza. Contudo, há mais lá fora; outras coisas acolá. – É incontroverso. – E o que está aqui e o que está lá não têm nenhuma reciprocidade, nem cooperam mutuamente? A coesão, a coerência, a união não devem ser a mesma, ao infinito? Ou devemos imaginar que haja algo no todo que com ele não tenha relação, que reste apartado, que seja independente? Não!!!! Não creio... Resta assentir, portanto, que todas as coisas demonstram concordância, aderem-se, jogam, encaixam-se; que todas as coisas são um e estão compreendidas na natureza do universo.” (SHAFTESBURY, 1900, p. 14-15 – Empreendeu-se uma tradução um tanto quanto livre de: “Let us hear, then. Are not the small fibres of this root conspiring together and united? They are; but, with what? With the plant; and the plant with what? With the earth and other plants. And the earth and other plants with what? With air, water, animals and other things around; the animals themselves with one another and the elements in which they live and to which they are fitted, as either by wings for the air, by fins for the water, and other things of that kind. In short, all these conspire together, and so all other things, whatever they may be, in this world. And is it not the same with the world itself in respect of the sun and the planets? How then? Is there beyond this anything or nothing? If nothing, then is this the whole, and then the whole is as one and has one nature. But there is more beyond, this. – Undoubtedly there is so. And shall that and this have no relation nor mutual dependence? Shall not the coherence and union be the same, to the infinite? Or shall we come at last to something in the whole which has no relation to the rest of things and is independent? It remains, therefore, that all things cohere and conspire; all things are in one, and are comprehended in the nature of the universe.”). Como o leitor pode perceber, esse excerto dos *Exercícios* foi retomado, modificado e remodelado pelo insigne filósofo no trecho de *Os moralistas* citado anteriormente.

sistematicidade em que estão arraigados¹³⁹. “Por exemplo, se um animal tem as configurações de um macho, isso mostra que ele tem relação com uma fêmea.”¹⁴⁰ Já ambos, macho e fêmea, guardam uma articulação conjugada com outras existências e com outras ordens de coisas que os sucedem ou os afetam. Isso aponta para além deles mesmos, para uma cadeia de conexões que ultrapassa o âmbito das relações mais imediatas.

De sorte que ambas as criaturas devem ser estimadas como parte de *outro sistema*, que é o de certa raça ou espécie de seres vivos que tem *uma natureza comum* ou que são providos de uma *ordem* ou *constituição* de coisas que subsistem juntas, cooperando para sua conservação e respaldo. (SHAFTESBURY, 1999a, p. 197-198)¹⁴¹.

Os predicados dos seres sensíveis atestam a participação deles em círculos interativos, em ambiências, onde vivem e aos quais estão unidos e acomodados (“com asas para o ar, nadadeiras para a água, pés para a terra e com outros correspondentes membros internos das mais curiosas estruturas e texturas”). As espécies interagem, interligam-se, afetando e influenciando a desenvolvimento, a situação, o contexto, o estado umas das outras. São, de fato, adaptadas, convenientemente dispostas. Anota Shaftesbury na *Investigação*:

[...] para a existência da aranha, a da mosca é absolutamente necessária. O voo descuidado, o talhe débil e o corpo delicado desse último inseto o ajusta e o determina a ser *uma presa* tanto quanto a forma áspera, a vigilância e a astúcia da anterior a adapta à rapina e ao enleamento. A teia e a asa adequam-se uma à outra. E na estrutura de cada um desses animais há uma relação tão visível e perfeita de uma com a outra quanto a que existe em nossos próprios corpos entre os membros e os órgãos, ou a que há entre os ramos e as folhas, em que vemos a relação de cada um com cada, e de tudo em comum com *uma raiz* e um tronco. Identicamente, as moscas são imprescindíveis à subsistência de outras criaturas como aves e peixes. E assim outras espécies e gêneros servem a outras como *partes de um determinado sistema*, incluídas numa e mesma *ordem* de seres. (SHAFTESBURY, 1999a, p. 198)¹⁴².

¹³⁹ “SE, por conseguinte, na estrutura deste ou de qualquer outro animal, há alguma coisa que aponta para além dele mesmo, por meio da qual se desvenda claramente a relação que ele mantém com outro ser ou natureza afora de si para consigo, então, indubitavelmente, este animal será reputado como *uma parte* de algum outro sistema.” (SHAFTESBURY, 1999a, p. 197 - “IF therefore, in the Structure of this or any other Animal, there be any thing which points beyond himself, and by which he is plainly discover’d to have relation to some other Being or Nature besides his own; then will this Animal undoubtedly be esteem’d *a Part* of some other System.”).

¹⁴⁰ “For instance, if an Animal has the Proportions of a Male, it shews he has relation to a Female.”

¹⁴¹ “So that the Creatures are both of ’em to be consider’d as Parts of *another System*: which is that of a particular Race or Species of living Creatures, who have some one *common Nature*, or are provided for, by some one *Order* or *Constitution* of things subsisting together, and co-operating towards their Conservation and Support.”

¹⁴² “[...] 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 Rapine, and the ensnaring part. The Web and Wing 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, we see a relation of each to the other, and all, in common, to *one Root* and Trunk. IN the same manner are Flies also

O aristocrata inglês utiliza o termo *economia* para se referir a como se distribuem, dispõem-se, concatenam-se e se concertam as unidades, as porções. O “sistema de todos os animais”, a ordem animal, é uma economia¹⁴³; o dos vegetais, o do globo, o dos planetas, o das galáxias, idem. Juntos, eles compõem o sistema, a economia de todas as coisas. Concorde Biziou, para elaborar seu conceito de sistema, Shaftesbury recorre diretamente ao estoicismo¹⁴⁴. Uma nota apêndida ao parágrafo em que, pela boca de Teócles, o aristocrata

necessary to the Existence of other Creatures, both Fowls, and Fish. And thus are other Species or Kinds subservient to one another; as being *Parts of a certain System*, and included in one and the same *Order of Beings*.”

¹⁴³ “Desse modo, existe um sistema de todos os animais; uma *ordem animal* ou uma *economia*, segundo a qual as questões [*affairs* = assuntos, negócios, afazeres, coisas] animais são reguladas e dispostas.” (SHAFTESBURY, 1999a, p. 198 - “SO that there is a System of all Animals; an *Animal-Order* or *Oeconomy*, according to which the Animal Affairs are regulated and dispos’d.”).

¹⁴⁴ “O conceito de sistema que Shaftesbury utiliza é invocado diretamente do estoicismo.” (BIZIOU, 2000, p. 43 - “Le concept de système qu’utilise Shaftesbury se réclame directement du stoïcisme.”). Michaël Biziou lembra ainda da influência do platonismo e do neoplatonismo na filosofia do Terceiro Conde: “As análises shaftesburianas do sistema do mundo fazem, não menos que aos textos estoicos, referência ao *Banquete* ou ao *Timeu* de Platão.” (BIZIOU, 2000, p. 43 - nota 5 - “Les analyses shaftesburiennes du système du monde font, non moins qu’aux textes stoïciens, référence au *Banquet* ou au *Timée* de Platon.”). Jean-Paul Larthomas fala em um “platonismo novo” (“platonisme nouveau” - a fórmula, como o próprio intérprete francês sublinha, Leibniz a utiliza ao reportar-se a *Os moralistas*) de lavra do filósofo inglês (verificar em LARTHOMAS, 1985, p. 169-226). Para Jaffro, as interpretações contemporâneas que, com frequência e a partir da publicação, em 1900, por Benjamin Rand, dos *Exercícios*, apresentam Shaftesbury como um “defensor moderno e ardoroso do estoicismo”, contradizem uma larga tradição que, “desde o início e das primeiras atenções de um Leibniz ou de um Montesquieu”, vê no filósofo inglês um novo Platão. (JAFFRO, 1999, p. 340 - “[...] le champion moderne du stoïcisme. [...] depuis l’origine et les premières attentions d’un Leibniz ou d’un Montesquieu [...]”). Nisso, como em tudo, é impreterível fugir dos chavões. O Conde transita com desenvoltura pelas fontes antigas. Autores como Horácio, Juvenal, Sêneca, Epicteto, Marco Aurélio, Platão, Aristóteles, Sócrates, Homero, dentre outros, são figuras que desfilam à larga pelos seus escritos (conquanto, em algumas circunstâncias, incógnitas). Todavia, não há um “retorno” ingênuo à/da, uma tentativa de “restauração” simplória da Antiguidade no *corpus* shaftesburiano. Jaffro assevera que não se trata de repetição, mas de reflexão (“[...] une réflexion e non une répétition.” - JAFFRO, 1998, p. 31). Assim, embora “numerosos temas estoicos”, *exempli gratia*, percorram “as *Características* - desde a organização providencial do universo em uma comunidade [*cité* = cidade] harmoniosa até o princípio segundo o qual a virtude é sua própria recompensa -, não se trata senão de temas, mesmo que estejam em meio aos mais relevantes; como tais, eles são objeto de uma integração e de uma reutilização em um conjunto no qual não determinam univocamente o sentido.” (JAFFRO, 1999, p. 341 - “Bien des thèmes stoïciens parcourent les *Caractéristiques*, depuis l’organisation providentielle de l’univers en une cité harmonieuse, jusqu’au principe selon lequel la vertu est sa propre récompense, mais il ne s’agit que de thèmes, même s’ils sont parmi les plus importants; comme thèmes, ils font l’objet d’une intégration et d’une réutilisation dans un ensemble dont ils ne déterminent pas univoquement le sens.”). Idêntica postura, *mutatis mutandis*, pode ser adotada para temas platônicos e socráticos. Shaftesbury vai ao encaço do espírito que animou um tempo ido, que, já não sendo, pode servir somente de “modelo”; de retrato, talvez, por meio do qual é possível identificar e comparar características, maneiras e opiniões dos seres humanos e, com isso, aprender o que houve de melhor em outra época. O profundo interesse do Lorde pela Antiguidade - e, nela, por determinadas escolas e personagens - justifica-se por ter sido um período (em contraposição ao formalismo, à erudição estéril, à despreocupação relativista com a virtude de então) em que o verdadeiro sentido da filosofia - como maneira de existir, cuidado de si, exercício da sabedoria, progressão ética - galgou seu mais alto patamar: saber viver é um ponto axial a que tudo o mais está subordinado. Mas que sejam os antigos, antigos, e os modernos, modernos. Cada intervalo histórico tem suas próprias dificuldades e dilemas. Cabe ao sujeito, desde seu tempo e de bons modelos (daí a importância dos antigos mestres), aprender a ser o que deve ser. Aclarações adicionais em: JAFFRO, 1993, p. 24-34 e JAFFRO, 1999, p. 340-353.

inglês fala em “sistema único” (*one system*)¹⁴⁵, faz escancarada alusão a Cícero, a Sêneca e a Lucano. Sêneca, nas *Cartas a Lucílio*, expressa-se:

Tudo quanto vês, este espaço, em que se contém o divino e o humano, é uno, e nós não somos senão os membros de um vasto corpo. A natureza gerou-nos como uma só família, pois nos criou da mesma matéria e nos dará o mesmo destino [...]. A natureza determinou tudo quanto é lícito e justo [...]. Possuamos tudo em comunidade, uma vez que como comunidade fomos gerados. A sociedade humana assemelha-se em tudo a um arco abobadado: as pedras que, sozinhas, cairiam, sustentam-se mutuamente, e assim conseguem manter-se firmes! (SÊNECA, 2009, p. 519).

Um “vasto corpo”; “uma só família”; um “arco abobadado”, que, para se manter estável, necessita da sustentação, do concerto, da montagem, da solidária disposição dos blocos: analogias que transbordam e se esparramam pelo universo. O espaço em que os seres vivem é uno e todos os que o habitam, queiram ou não, estão elados¹⁴⁶. Coisa alguma está excetuada, aquém ou além – o que implica que nada é desimportante ou desdenhável, que não há “nada ocioso, nada vago, nada supérfluo, nada abrupto.”¹⁴⁷ Ou o universo está disposto segundo uma boa ordem, de acordo e em consonância com o interesse geral de todos os seres e coisas ou é cogente aceitar que tudo poderia ter sido melhor e mais sensatamente colocado. Se o que é está inserido em um ordenamento congruente e se projeta em direção ao acerto, é corolário disso que, no todo, não há nada realmente desalinhado e despropositado.

As distintas constituições dos seres, repita-se, adaptam-se umas às outras e revelam uma série continuada de vinculações permutativas – como circuitos que se expandem e se dilatam; como o movimento ondulatório produzido por um seixo arremessado em um lago.

Nesse sentido, pensando na inclusão de sistemas uns nos outros até um sistema universal, Shaftesbury foi exitoso ao firmar que pode existir, por definição, uma determinação universalmente válida do bom e do mau, quer dizer, um fim universal que inclui os fins particulares dos sistemas de nível inferior. Noutras palavras, por definição, o bem de um sistema de nível inferior não pode ser nocivo ao bem do sistema universal; reciprocamente, o bem deste não pode ser infesto ao bem de nenhum daqueles. (BIZIOU, 2000, p. 51)¹⁴⁸.

¹⁴⁵ A bem da verdade, trata-se de um acréscimo do responsável pela segunda edição de 1715 das *Características*. Nada obstante, dele não haveria de dissentir o Terceiro Conde.

¹⁴⁶ Em suas *Meditações*, Marco Aurélio enuncia: “Todas as coisas se encadeiam entre si e sua conexão é sagrada, e nenhuma coisa é estranha à outra, pois todas foram ordenadas juntas e contribuem junto para a bela ordenação do mundo. Com efeito, uno é o mundo que compõem todas as coisas; uno o Deus que está em toda parte; uma a substância; uma a lei; uma a razão comum a todos os seres racionais; uma a verdade; pois uma também é a perfeição dos seres da mesma família e partícipes da mesma razão.” (AURÉLIO, 1995, p. 75). Shaftesbury cita o trecho nos *Exercícios* (SHAFTESBURY, 1993, p. 69).

¹⁴⁷ SHAFTESBURY, 1900, p. 19 - “[...] nothing idle, nothing vacant, nothing superfluous, nothing abrupt.”

¹⁴⁸ “En ce sens, en pensant l’inclusion des systèmes les uns dans les autres jusqu’à un système universel, Shaftesbury a réussi à établir qu’il peut exister par définition une détermination universellement valable du bon et du mauvais, c’est-à-dire une fin universelle qui inclut en elle les fins particulières des systèmes de niveaux

No capítulo inicial, ligeira e circunstancialmente, abordou-se o que, em terminativa avaliação, estrema o homem do restante dos animais. O ser humano compartilha com eles paixões e certos comportamentos¹⁴⁹. Contudo, ele é dotado de uma faculdade que lhe permite perquirir a si próprio, suas afecções e o que se passa em seu derredor, transformando as impressões, reflexivamente, em objetos do intelecto. Suas ações, logo, não se dão por mera imposição dos instintos, mas como decorrência de uma intervenção racional, de um ato decisório. Em decorrência disso, salientou-se que o binômio “bom/mau” diz mais estritamente da coordenação, do funcionamento, da constância e da perduração do ordenamento cósmico que de juízos morais/éticos (da virtude e/ou do vício). Sugeriu-se, ainda, que a teoria das paixões de Shaftesbury serve de relevante chave interpretativa para a compreensão de seu pensamento. Passa por ela tanto sua percepção de mundo, sua explicação da sistematicidade, quanto sua filosofia moral. Vale lembrar que “a filosofia moral de Shaftesbury se inscreve em um quadro cosmológico. Ela repousa sobre a constatação que o universo é o que os filósofos gregos antigos nomeiam *cosmos*, ou seja, um todo ordenado. A ordem se define pela interdependência das partes e pela estabilidade do todo.”¹⁵⁰ Assim sendo, dada a importância

inférieurs. Autrement dit, par définition, le bien d'un système de niveau inférieur ne peut pas nuire au bien du système universel; et réciproquement, le bien du système universel ne peut pas nuire au bien d'aucun système de niveau inférieur.”

¹⁴⁹ “Lembreemos que a teoria das paixões de Shaftesbury é de tal sorte vasta que vale para todos os seres sensíveis; homens e animais somados.” (BIZIOU, 2005, p. 38 - “Rappelons que la théorie des passions de Shaftesbury possède une portée si vaste qu'elle vaut pour tous les êtres sensibles, hommes et animaux confondus.”).

¹⁵⁰ BIZIOU, 2005, p. 13 - “La philosophie morale de Shaftesbury s'inscrit dans une cadre cosmologique. Elle repose sur le constat que l'univers est ce que les philosophes grecs antiques nomment un *kosmos*, c'est-à-dire un tout ordonné. L'*ordre* se définit par l'interdépendance des parties et par la stabilité du tout.”. Referindo-se aos pré-socráticos e ao limiar da filosofia grega, Barnes esclarece que: “O substantivo *kosmos* deriva de um verbo cujo significado é ‘ordenar’, ‘arranjar’, ‘comandar’ – é utilizado por Homero em referência aos generais gregos comandando suas tropas para a batalha. Um *kosmos*, portanto, é um arranjo ordenado. Mais que isso, é um arranjo dotado de beleza: o termo *kosmos*, no grego comum, significava não apenas uma ordenação, como também um adorno (daí o termo moderno ‘cosmético’), algo que embeleza e é agradável de se contemplar. O *cosmos* é o universo, a totalidade das coisas. Mas é também o universo *ordenado* e o universo *elegante*. O conceito do *cosmos* apresenta um aspecto estético.” (BARNES, 2003, p. 20-21). Koyré destaca: “Todo, ordem cósmica: estas noções implicam que, no universo, as coisas estão (ou devem estar) distribuídas e dispostas de uma maneira bem determinada; que estar aqui ou ali não lhes é indiferente, mas que, ao invés, cada coisa possui, no universo, um lugar próprio, conforme à sua natureza.” (KOYRÉ, 1986b, p. 22). Retornando a Biziou, tem-se ainda que: “A ordem está em nós e ao redor de nós; pode-se citar mil exemplos. Ela está na constituição do corpo humano tanto como no curso habitual de seus pensamentos; no seio do reino animal, no equilíbrio entre os predadores e as presas; na renovação das gerações assegurando a perpetuação das espécies; no ritmo das estações do nosso planeta; no balé dos astros acima de nossas cabeças etc. Isto não significa que não exista nenhum elemento de desordem no universo e, notadamente – é com que se preocupa a filosofia moral –, na maneira como pensam e agem os homens. Esses elementos de desordem são de fato muito patentes (*frappant* = impressionante, evidente, inegável). Mas se eles são de tal maneira inegáveis, é justamente porque aparecem sobre o fundo de uma ordem.” (BIZIOU, 2005, p.13-14 – “L'ordre est en nous et autour de nous, on peut en citer mille exemples. Il est dans la constitution du corps de l'homme autant que dans le cours habituel de ses pensées, dans l'équilibre entre les prédateurs et les proies au sein du règne animal, dans le renouvellement des générations assurant la perpétuation des espèces, dans le rythme des saisons de notre planète, dans le ballet des astres au-dessus de nos têtes, etc. Cela ne signifie pas qu'il n'existe aucun élément de désordre dans l'univers, et notamment – ce dont se

do tópicos para a filosofia shaftesburiana e para as pretensões deste trabalho, é conveniente que alguns aspectos sejam retomados.

A respeito da diferença entre “bom/mau”, “virtuoso/vicioso” e de sua utilização, precisa o Terceiro Conde:

E é nesse caso somente que chamamos uma criatura de *meritória* [*worthy* = digno, merecedor] ou *virtuosa*: quando pode ter a noção [*notion* = ideia, conceito] de interesse público e pode atingir a especulação ou a ciência do que é moralmente bom ou mal, admirável ou reprovável, certo ou errado. Pois, embora vulgarmente possamos qualificar um mal cavalo de *vicioso*, nunca dizemos de um bom nem de qualquer mera besta, de um idiota ou mentecapto* [*changeling*], conquanto tão bom gênio tenha, que é *meritório* ou *virtuoso*. Assim, se uma criatura é generosa, amável, constante, compassiva, mas não tem o poder de refletir sobre o que ela mesma faz ou vê outros fazerem, de sorte a tomar nota do que é *meritório* ou *honesto* e a fazer desse discernimento ou concepção de *dignidade* e *honestidade* um objeto de sua afecção, ela não possui o caráter de ser *virtuosa*; pois só dessa maneira – e não de outra – ela é capaz de ter um *sentido do certo e do errado*; um sentimento ou juízo do que é realizado por intermédio de uma afecção justa, proporcionada e boa ou pela contrária. (SHAFTESBURY, 1999a, p. 204)¹⁵¹.

Shaftesbury estabelece uma interessante divisão conceitual para tratar seres racionais e irracionais. Isabel Rivers elucida: “A virtude difere da afecção natural, típica de todos os animais (Shaftesbury usualmente os chama de ‘criaturas sensíveis’), pois pressupõe o uso da razão e se aplica somente aos humanos.”¹⁵² Posto isso, há o conjunto das diversas espécies de seres sensíveis, ao qual pertencem todos os animais. Como subconjunto, contido no maior, têm-se o das criaturas racionais. Todos os seres pertencentes ao grupo mais amplo são afetados pelas paixões, pelas afecções. Todavia, somente os participantes do conjunto que

préoccupe la philosophie morale – dans la façon dont pensent et agissent les hommes. Ces éléments de désordre sont même très frappants. Mais s’ils sont tellement frappants, c’est justement parce qu’ils apparaissent sur le fond d’un ordre.”).

¹⁵¹“AND in this Case alone it is we call any Creature *Worthy* or *Virtuous*, when it can have the Notion of a publick Interest, and can attain the Speculation or Science of what is morally good or ill, admirable or blameable, right or wrong. For tho we may vulgarly call an ill Horse *vicious*; yet we never say of a good-one, nor of any mere Beast, Idiot or Changeling, tho ever so good-natur’d, that he is *worthy* or *virtuous*. SO that if a Creature be generous, kind, constant, compassionate; yet if he cannot reflect on what he himself does, or sees others do, so as to take notice of what is *worthy* or *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.” **Changeling* é uma palavra de tradução complicada. Está ligada ao folclore europeu, a lendas de bebês trocados por seres (ou por suas crias) mágicos, míticos – fadas, elfos, duendes... As trocas eram atribuídas a motivos variados (ausência de batismo, punição, substituição de um bebê fada enfermo ou para que ele se alimentasse do leite materno humano etc.) e serviam de explicação para doenças estranhas, esquisitices, deformidades de nascença, aberrações, distúrbios. *Changeling* também pode ser o que está entre o animal e o homem, entre a monstrosidade e a humanidade. Por derivação de sentido, pode significar idiotia, carência de discernimento, de racionalidade, de senso. A partir do contexto, escolheu-se, para vertê-la ao português, “mentecapto”.

¹⁵² RIVERS, 2000, p. 134 - “Virtue differs from the natural affection that is typical of all animals (Shaftesbury usually calls them ‘sensible creatures’) in that it implies the use of reason and applies only to humans.”

colige os seres dotados de razão estão aptos a distinguir a virtude do vício, visto que tal operação requer “especulação”, “ciência”, reflexão. Biziou ensina, de outra forma:

Tem-se, então, de um lado seres simplesmente sensíveis – os animais – e, de outro, seres simultaneamente sensíveis e racionais – os homens. Para a filosofia moral, a vantagem dessa diferenciação é que ela permite distinguir dois pares de categorias: o bom e o mau, de uma parte, e a virtude e o vício, de outra. [...] Shaftesbury pretende provar que só os homens são capazes de virtude ou de vício, enquanto os animais são somente bons ou maus. (BIZIOU, 2005, p. 39)¹⁵³.

Feitas as distinções e admitida a estrutura universal como arranjo de partes que se encaixam e que segue um projeto definido, faltava justificar o que induz, atíça, mobiliza os seres a se porem em atividade, a diligenciarem por algo, a acudir à satisfação das precisões, a se encarregarem do que é impostergável, a se abrirem a si, ao símil e à alteridade. Ora, as paixões são as molas propulsoras, a energia motriz, a centelha que principia a combustão. Os seres sensíveis, homens e animais, tendem, são recomendados, em primeiro lugar, a, pelo trato contínuo, aperfeiçoarem-se; a perseguirem o que lhes é benéfico, favorável, consentâneo; a seguirem um trajeto, uma indicação. Cada criatura possui uma inclinação, “um bem privado e um interesse próprio” aos quais, por natureza, é compelida. Seu compasso interior, seu feitio e seus atributos são acenos, requisitos, que denotam, remetem ao preferível, ao estimável. Portanto, havendo, “em cada criatura, certo *interesse* ou *bem*, deve haver também um FIM a que tudo em sua constituição deve *naturalmente* concernir.”¹⁵⁴ O formato e a índole das criaturas dizem de sua mira. Nelas, tudo conjura, aspira à conformidade, ao amoldamento; uma correta conjuntura é o que cobiçam, é o alvo para onde devem se encaminhar. Todo ser ambiciona a ininterrupção, anela por persistir, porfia veementemente por sua não dissolução. Porém, se um sistema há, é improvável que exista algo que não esteja interconectado. Isso colocado, resta assumir que não existe ruptura entre bem privado e público. Assim, um animal, ao se aproximar de um parceiro com o intuito de se reproduzir, atende a uma cobrança espontânea, exclusiva (que leva ao contentamento, à saciação, ao deleite, à efetivação de um impulso), a uma afecção natural¹⁵⁵, e a convocações

¹⁵³ “On a donc d’un côté des êtres simplement sensibles, les animaux, et de l’autre des êtres à la fois sensibles et rationnels, les hommes. Pour la philosophie morale, l’enjeu de cette différence est qu’elle permet de distinguer deux couples de catégories: *le bon et le mauvais* d’une part, *la vertu et le vice* d’autre part. [...] Shaftesbury entend prouver que seuls les hommes sont capables de vertu ou de vice, alors que les animaux sont simplement bons ou mauvais.”

¹⁵⁴ SHAFTESBURY, 1999a, p. 196 - “WE know that every Creature has a private Good and Interest of his own; which Nature has compell’d him to seek [...]. “There being therefore in every Creature a certain *Interest* or *Good*; there must be also a certain END, to which every thing in his Constitution must *naturally* refer.”

¹⁵⁵ “Ter afecção natural é afetar [*to affect* = esforçar-se atrás de, pôr-se a, mover as paixões, tentar obter, visar, tender a, ser amante de, interessar(-se), imitar a forma de, estar satisfeito com, considerar com carinho], de

abrangentes (a de garantir a propagação de sua espécie, a de colaborar com o balanceamento entre ela e o conjunto de predadores e de presas, entre o número de indivíduos e a ambiência...). Interesse coletivo e particular marcham *pari passu* e a proposta shaftesburiana é não só de compatibilidade, mas de inseparabilidade, de ambivalência positiva, de não-contrariedade incondicional, de constância vinculativa. Afinal, os fins se amalgamam e o bem de uma coisa carrega, necessariamente, o de outra¹⁵⁶. Pois,

nas paixões e nas afecções das criaturas particulares há um constante nexa com o interesse de *uma espécie* ou *natureza comum*. Isso se tornou evidente no caso das *afecções naturais*: generosidade parental, zelo pela posteridade, preocupação com a propagação e com a alimentação da cria, amor à amizade e à companhia, compaixão, socorro mútuo e coisas similares. Ninguém negará que essas afecções de uma criatura, em relação ao bem da espécie ou à natureza comum, são-lhe tão *próprias* e *naturais* quanto o é a qualquer órgão, parte ou membro de um corpo animal, ou de um simples vegetal, funcionar em seu sabido e estabelecido fluxo e em seu regular processo de crescimento. Nada mais *natural* para o estômago que digerir, para os pulmões que respirar, para as glândulas que separar sucos ou para outras entranhas que executar suas variadas funções [...]. (SHAFTESBURY, 1999a, p. 227)¹⁵⁷.

Tão naturais quanto ao estômago (e ao sistema digestivo) é a conversão do alimento em compostos menores, em substâncias aptas a serem absorvidas e assimiladas pelo organismo, são à criatura sensível as afecções naturais (a benevolência paterna, a dedicação à progênie, ao grupo, o apego à companhia *et cetera*). Como o *télos* do pulmão é a respiração, o das glândulas é a administração dos fluídos e o das outras vísceras é a efetuação de suas respeitantes funções, o dos animais é a fidelidade ao que a natureza lhes recomenda: a consonância com o espaço, com o meio onde estão radicados, com as circunstâncias que os envolvem, com o que os rodeia, com o oportuno. As afecções impulsionam os seres sensíveis irracionais a cumprirem uma agenda prescritiva. “No animal, a impulsão não é controlada racionalmente; ela é motivada por representações passivas, por afetos. A afecção, nesse

acordo com a natureza; com o desígnio e com a vontade da natureza.” (SHAFTESBURY, 1900, p. 3 – “To have natural affection is to affect according to nature or the design and will of nature.”).

¹⁵⁶ “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.” (NASCIMENTO, 2012, p. 46). Aqui e acolá, no aduzido um pouco acima e no que é exposto logo abaixo, foram essenciais as preciosas explicações do professor Luís Fernandes. Não se pôde, inclusive, ignorar e deixar de aproveitar textos e passagens (de Shaftesbury e de comentadores) utilizadas pelo estudioso brasileiro em NASCIMENTO, 2012, p. 39-70.

¹⁵⁷ “[...] in the Passions and Affections of particular Creatures, there is a constant relation to the Interest of *a Species*, or *common Nature*. This has been demonstrated in the case of *natural Affections*, parental Kindness, Zeal for Posterity, Concern for the Propagation and Nurture of the Young, Love of Fellowship and Company, Compassion, mutual Succour, and the rest of this kind. Nor will any-one deny that this Affection of a Creature towards the good of the Species or common Nature, is as *proper* and *natural* to him, as it is to any Organ, Part or Member of an Animal-Body, or mere Vegetable, to work in its known Course, and regular way of Growth. '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 [...]”.

sentido, é o que propela ao bem, é isso pelo que se é movido para o bem.”¹⁵⁸ Os animais são afetados e incitados a reagir de acordo com o que é apropriado à ocasião. De

nenhum animal pode ser dito, apropriadamente, que *age* de outro jeito senão através de afecções ou paixões, tal como a ele é adequado. [...] Tudo quanto, pois, um animal, *enquanto tal*, faz, realiza-o unicamente mediante alguma afecção ou paixão, como o medo, o amor, a aversão, que o movem. (SHAFTESBURY, 1999a, p. 231)¹⁵⁹.

No entanto, ainda que um ser sensível seja instigado por uma afecção, *per se*, natural, o que a torna salutífera é a sua moderação; o contrabalanço, a compensação que deve vigorar entre as paixões¹⁶⁰. Uma criatura portadora de uma paixão em um grau descomedido, excessivo, vergar-se-á sob a carga desta e conferirá pouco ou nada às demais, quiçá igualmente naturais e úteis¹⁶¹. Conquanto haja uma gradação natural, um tempero, um comedimento, uma regulação de cada afecção, é relativamente a “certa constituição ou *economia* de uma criatura particular ou de uma espécie”¹⁶² que o tema deve ser ponderado. Destarte, criaturas que carecem de poder ou força e de recursos que lhes franqueiem defender-se das arremetidas de um oponente ou afugentá-lo precisam de uma considerável dose de medo e de quase nenhuma animosidade, de forma a não oferecerem resistência e a baterem em retirada ligeiramente (SHAFTESBURY, 1999a). “Visto que nisso reside suas seguranças e para isso a paixão do medo é proveitosa, conservando os sentidos vigilantes e mantendo os espíritos de prontidão para iniciarem a escapada.”¹⁶³. A pusilanimidade, o apavoramento, “uma forte paixão habitual de medo”, em um ser frágil e desapossado de qualidades relativas ao contra-ataque, à resistência, ao antagonismo, não são defeitos, falhas, deficiências, e “podem estar *de acordo com a economia* de uma criatura particular”, no que incumbe a si e ao

¹⁵⁸ JAFFRO, 2000, p. 64 - “Chez l’animal, l’impulsion n’est pas contrôlée rationnellement; elle est motivée par des représentations passives, des affects. L’affection en ce sens-là, c’est ce qui pousse au bien, ce par quoi on est mû vers le bien.”

¹⁵⁹ “[...] no Animal can be said properly *to act*, otherwise than thro Affections or Passions, such as are proper to an Animal. [...] WHATSOEVER therefore is done or acted by an Animal *as such*, is done only thro some Affection or Passion, as of Fear, Love, or Hatred moving him.”

¹⁶⁰ Às afecções naturais, que dão acesso ao bem comum, e às afecções restritas, que promovem o bem particular, Shaftesbury ajunta uma terceira classe: a das “afecções não-naturais”. Elas não conduzem nem ao bem individual nem ao bem comum. Por isso, são de todo perversas e só causam desordem.

¹⁶¹ “[...] como quando o amor à descendência se prova tão exagerado que ocasiona a destruição dos genitores e, por consequência, a das próprias crias.” (SHAFTESBURY, 1999a, p. 232 - “[...] as when Love to the Offspring proves such a Fondness as destroys the Parent, and consequently the Offspring it-self.”)

¹⁶² SHAFTESBURY, 1999a, p. 234 - “[...] with respect to a certain Constitution or *Oeconomy* of a particular Creature, or Species.”

¹⁶³ SHAFTESBURY, 1999a, 234 - “For in this their Safety lies, and to this the Passion of Fear is serviceable by keeping the Senses on the watch, and holding the Spirits in readiness to give the start.”

resto de sua espécie.¹⁶⁴. Nesses contextos, a coragem é o impróprio, o indevido, o não-recomendável, vez que pode colocar em risco a integridade do indivíduo e, conseqüentemente, repercutir no equilíbrio do sistema.

Mas, nas criaturas que são hábeis a opor resistência e são, por natureza, armadas ofensivamente, ainda que sejam das mais modestas variedades de insetos como as abelhas e as vespas, é da ordem regular das coisas que se lhes desperte fúria e, arriscando as próprias vidas, oponham-se a qualquer inimigo ou invasor de seus grupos [*species* = espécies, tipos, gêneros, classes]. (SHAFTESBURY, 1999a, p. 235)¹⁶⁵.

Toda classe de seres possui um jaez, um conjunto de características e de propriedades comuns. Cada membro, por sua vez, está disposto segundo uma configuração peculiar que não despreza as disparidades (o sexo, o porte físico, a faixa etária) existentes entre um componente da casta e outro. As paixões e as afecções, desde que não sobejem, não excedam os limites do decoro, ajustam-se perfeitamente aos propósitos, às necessidades e aos fins das criaturas. Em uma analogia estético-musical, o Terceiro Conde diz que elas são comparáveis às cordas e aos fios de um alaúde ou de uma lira: se são tensionadas ou tracionadas além do bastante, mais do que suporta o aparelho; se umas são pressionadas ou dedilhadas e outras não (quando deveriam sê-lo); se não são acionadas com a devida proporção, o instrumento perderá o efeito, o rendimento, a peça será mal executada, ficará fora do tom e não passará de ruído, de barulho (SHAFTESBURY, 1999a). Confira-se:

As múltiplas classes de criaturas são como as diferentes sortes de instrumentos; e nas mesmas categorias de seres (como em um mesmo tipo de instrumento), inclusive, *um* não é inteiramente como o *outro* e nem o enquadramento das cordas em cada um deles. O mesmo grau de força que faz um produzir som e combina os vários fios em uma precisa harmonia e concerto, pode, no *outro*, arrebentar as cordas e o próprio instrumento. (SHAFTESBURY, 1999a, p. 235)¹⁶⁶.

¹⁶⁴ SHAFTESBURY, 1999a, p. 234 - “E assim a *timidez* e uma paixão forte e rotineira de medo podem estar *de acordo com a economia* de uma criatura particular, tanto no que diz respeito a si mesma quanto ao resto da espécie. Por outro lado, a *coragem* pode ser *contrária à sua economia* e, logo, viciosa.” (“AND thus *Timorousness*, and an habitual Strong Passion of Fear, may be *according to the Oeconomy* of a particular Creature, both with respect to himself, and to the rest of his Species. On the other hand, *Courage* may be *contrary to his Oeconomy*; and therefore vicious.”).

¹⁶⁵ “But for Creatures who are able to make Resistance, and are by Nature arm’d offensively; be they of the poorest Insect-kind, such as Bees or Wasps; ’tis natural to ’em to be rous’d with Fury, and at the hazard of their Lives, oppose any Enemy or Invader of their Species.”

¹⁶⁶ “The several Species of Creatures are like different sorts of Instruments: And even in the same Species of Creatures (as in the same sort of Instrument) *one* is not intirely like the *other*, nor will the same Strings fit each. The same degree of Strength which winds up *one*, and fits the several Strings to a just Harmony and Consort, may in *another* burst both the Strings and Instrument it-self.”

Shaftesbury designa como temperamento o sistema das afecções. As paixões se coadunam, seguem uma ordem e se contrapesam. “O conceito de temperamento”, assevera Biziou, “pode ser considerado o ponto final da teoria das paixões, na medida em que permite levar em conta a totalidade da constituição interna do ‘sistema privado’ dos seres sensíveis.”¹⁶⁷ A índole de uma criatura é o balanço, a soma, a mescla, das intensidades, das variações passionais provenientes da equipendência e da modulação resultante do nivelamento, da dosagem das afecções. Nos animais destituídos de raciocínio, praticamente não existem alterações. Dos humanos, não se pode anunciar algo parecido – afinal, são muito diferentes uns dos outros. Neles, concretizam-se os mais altos progressos e aquilatamentos de caráter; por outro lado, neles também são descobertas as piores degenerescências, degradações e desvirtuamentos (SHAFTESBURY, 1999a). Já

nas demais classes de criaturas ao nosso derredor, encontra-se, geralmente, uma exata proporcionalidade, constância e regularidade em todas as suas paixões e afecções: sem incorreções na devoção à prole ou à sociedade a que são unidas; sem depravação [*prostitution* = prostituição, aviltamento, desonra] de si mesmos; sem intemperança ou excesso de nenhuma natureza. As pequenas criaturas, que vivem como se em cidades estivessem (tais quais as abelhas e as formigas) mantêm o mesmo curso [*train* = trem, série, ação continuada, andamento, marcha] e harmonia da vida e jamais são contrárias [*false* = falso, inexato, desonesto, fraudulento, fingido] àquelas afecções que as movem a agir relativamente ao seu bem público. Até as criaturas rapinantes, que vivem distanciadas da sociedade, vemos, conservam umas com as outras a conduta, com rigor, mais conveniente ao bem de sua própria espécie. Ao passo que o homem, apesar da assistência da religião e da direção das leis, a miúdo vive em menor conformidade com a natureza e, não raro, por meio da própria religião, torna-se o mais bárbaro e desumano. Homens são estigmatizados [*marks are set on men* = literalmente, “marcas são colocadas, coladas, presas, cravadas sobre/nos homens”]; opiniões são censuradas [*decreed* = decretado, ordenado, denunciado, condenado] sob severíssimas penas; antipatias instiladas e aversões suscitadas [*raised* = erguido, levantado, aumentado] nos homens contra a totalidade de seu gênero. De modo que não é fácil encontrar, em qualquer região, uma sociedade humana que tenha leis *humanas*. Não é de admirar que, em tais sociedades, seja tão difícil de encontrar um homem que viva NATURALMENTE e como um HOMEM. (SHAFTESBURY, 1999a, p. 236)¹⁶⁸.

¹⁶⁷ BIZIOU, 2005, p. 33-34 - “Le concept de tempérament peut être considéré comme le point ultime de la théorie des passions, dans la mesure où il permet de prendre en compte la totalité de la constitution interne du ‘système privé’ des êtres sensibles.”

¹⁶⁸ “In the other Species of Creatures around us, there is found generally an exact Proportionableness, Constancy and Regularity in all their Passions and Affections; no failure in the care of the Offspring, or of the Society, to which they are united; no Prostitution of themselves; no Intemperance, or Excess, in any kind. The smaller Creatures, who live as it were in Citys (as Bees and Ants) continue the same Train and Harmony of Life: Nor are they ever false to those Affections, which move them to operate towards their Publick Good. Even those Creatures of Prey, who live the farthest out of Society, maintain, we see, such a Conduct towards one another, as is exactly sutable to the Good of their own Species. Whilst Man, notwithstanding the Assistance of Religion, and the Direction of Laws, is often found to live in less conformity with Nature; and by means of Religion it-self, is often render’d the more barbarous and inhuman. Marks are set on Men: Distinctions form’d: Opinions decreed, under the severest Penaltys: Antipathys instill’d, and Aversions rais’d in Men against the generality of their own Species. So that ’tis hard to find in any Region a human Society which has *human* Laws. No wonder if in such Societys ’tis so hard to find a Man who lives NATURALLY, and as a MAN.”

O homem, com frequência, é o único ser que se equivoca, que não compreende, que ignora o seu lugar no mundo, na ordem do universo, o andamento das coisas, a conformidade, a graça e a beleza da vida. E não o faz por ser intrinsecamente malvado, mas por que avalia diversamente do que convém; defeituosa, insatisfatória e insuficientemente, devido a um insidioso uso de sua faculdade reflexiva. O humano vicioso se inclina para o rumo desacertado, desafina-se, destoa, confunde-se, atrapalha-se no momento de julgar e de escolher entre um e outro itinerário. Isso não significa que esteja desprovido de senso moral¹⁶⁹ – essa capacidade diretriz, responsável pelo controle das representações; pelo exame, discernimento e crítica de sensações, ações e afecções, das impressões recebidas do exterior e das formadas no interior; pelo uso crítico e inteligente das mesmas –, apenas que se engana ao apreciar; que comete um erro de direito, de princípio. Para Shaftesbury, é inconcebível supor uma criatura sensível a tal ponto originalmente mal constituída e desnaturalizada que, confrontada, pungida pelos objetos sensíveis, experienciando-os, não tenha nenhuma “boa paixão concernente à sua espécie nem qualquer fundamento de piedade, amor, benevolência ou afecção social.” Bem como é inteiramente impossível a uma criatura racional, que começa a ter contato com objetos racionais, tentando-os, “recebendo em sua mente as imagens ou representações de justiça, generosidade, gratidão ou outra virtude”¹⁷⁰, não as aprovar, preferir, e desaprovar as que são contrárias, mostrando-se indiferente a tudo o que se lhe apresenta de parecido. Um ser humano age inadequada e viciosamente ou por ausência de acuidade, por imprecisão, por inversão, por extravagância de julgamento, por inadvertência ao esmar suas representações, ao exprobar suas paixões ou por força e influência dos costumes e de uma má educação. Se assim não fosse, outro não seria o caso senão de ser constrangido a admitir – o que flerta com o absurdo, com o despautério – que alguém se conduz e se porta mal voluntária

¹⁶⁹ Conforme Bizou: “O senso moral está necessariamente presente em todo homem, seja virtuoso ou vicioso, uma vez que ele é um ser ao mesmo tempo sensível e racional. Um homem desprovido de senso moral não seria vicioso; ele não seria, simplesmente, um homem. Quer por que faltaria a ele o poder de reflexionar sobre suas paixões – logo, não seria um ser racional –, quer por que não teria a capacidade de experimentar afecções reflexivas relacionadas à representação que sua razão o forneceria de si mesmo – então, não seria um ser sensível. Com efeito, as afecções reflexivas não são outra coisa que a transformação da sensibilidade pela reflexão sobre as paixões. Elas são o prolongamento das paixões de um modo consciente, racional e refletido.” (BIZIOU, 2005, p. 112 - “Le sens moral est nécessairement présent en tout homme, qu’il soit vertueux ou vicieux, en tant qu’il est un être à la fois sensible et rationnel. Un homme dépourvu de sens moral ne serait pas vicieux, il ne serait tout simplement pas un homme. Soit il lui manquerait la capacité de réfléchir ses passions, donc il ne serait pas un être rationnel. Soit il lui manquerait la capacité d’éprouver des affections réflexives envers la représentation que sa raison lui donnerait de lui-même, donc il ne serait pas un être sensible. En effet, les affections réflexives ne sont pas autre chose que la transformation de la sensibilité par la réflexion sur les passions. Elles sont le prolongement des passions sur un mode conscient, rationnel et réflexif.”).

¹⁷⁰ SHAFTESBURY, 1999a, 210 - “[...] good Passion towards his Kind, no Foundation either of Pity, Love, Kindness, or social Affection. [...] receiving into his Mind the Images or Representations of Justice, Generosity, Gratitude, or other Virtue [...]”

e espontaneamente, ciente do pior, do achaque, dos desenlaces negativos a que se sujeita, dos danos que causa e de tudo o mais que infligi a outrem.¹⁷¹ Um ser consciente de que o bem do sistema é o seu; de que o bom escoamento das coisas redundará em benfazejos resultados; de que os interesses (privado e público) se cruzam, de que não são, ao fim e ao cabo, desarticuláveis, mas confluentes, não almeja outra coisa que não seja atuar em sincronia com o que coopera para a imperturbabilidade orgânica do todo. Desse modo,

para merecer o qualificativo de *boa* ou *virtuosa*, uma criatura deve ter todas as suas inclinações e afecções, suas disposições mentais e de temperamento, em conformidade e em concordância com o bem de sua *espécie* ou do *sistema* no qual está incluída e do qual é uma PARTE. Manter-se, pois, favoravelmente disposto e bem inclinado e ter as afecções *certas* e *inteiras* não somente no tocante a si próprio, mas à sociedade e ao público: eis o que é *retidão* e *probidade* ou VIRTUDE. Já ser desprovido desses atributos ou ter seus contrários, é *depravação*, *corrupção* e VÍCIO. (SHAFTESBURY, 1999a, 227)¹⁷².

A filosofia moral do Terceiro Conde reclama que a totalidade seja pensada como sistêmica, como ordem e conjunto. Nela, implantam-se os atos, as maneiras e as práticas dos homens. Seres racionais que são, não podem (ou não deveriam) fugir ao exame de suas paixões, ao encargo de anatomistas de si mesmos; absterem-se de lançar um pouco de luz nos cantos, nas criptas, nos seus recônditos mais interiores. A reflexão faz surgir um novo tipo de afecção no espírito dos humanos: a da consciência, a da aprovação ou do desagrado, que geram um amor ou um ódio pelos objetos perscrutados, pelas formas e imagens das coisas que se apresentam e que perpetuamente se agitam – ativas e atuantes – perante nossa mente. Como afirma Shaftesbury:

Assim como nas classes *sensíveis* de objetos, as espécies [*species* = gênero, classe, mas também qualquer representação mental de algo sensível ou ideia geral da coisa] ou imagens dos corpos, as cores e os sons estão perpetuamente se movendo diante dos nossos olhos e agindo sobre nossos sentidos, mesmo quando dormimos, também nas sortes de objetos *morais* e *intelectuais*, as formas e imagens das coisas não são

¹⁷¹ “Pois é possível que um homem, forçando a si mesmo, coma a carne de seu inimigo – não somente contra seu estômago, mas contra sua natureza – e pense que, inobstante, age de modo correto e honroso, supondo prestar um considerável serviço para sua comunidade ao promover seu nome e espalhar o terror de sua nação.” (SHAFTESBURY, 1999a, p. 211 – “For thus ’tis possible that a Man, forcing himself, may eat the Flesh of his Enemys, not only against his Stomach, but against his Nature, and think it nevertheless both right and honourable; as supposing it to be of considerable service to his Community, and capable of advancing the Name, and spreading the Terrour of his Nation.” Grifos nossos). Mais detalhes em SHAFTESBURY, 1999a, p. 204-206.

¹⁷² “[...] to deserve the name of *Good* or *Virtuous*, a Creature must have all his Inclinations and Affections, his Dispositions of Mind and Temper, suitable, and agreeing with the Good of his *Kind*, or of that *System* in which he is included, and of which he constitutes a PART. To stand thus well affected, and to have one’s Affections *right* and *intire*, not only respect of one’s self, but of Society and the Publick: This is *Rectitude*, *Integrity*, or VIRTUE. And to be wanting in any of these, or to have their Contrarys, is *Depravity*, *Corruption*, and VICE.”

menos ativas e não impressionam menos a mente, em todas as ocasiões – até quando os objetos mesmos estão ausentes. (SHAFTESBURY, 1999a, p. 203).¹⁷³

A virtude é, então, o movimento consciente em direção ao melhor, ao indicado, ao conveniente, ao honesto, ao justo, ao agradável, ao belo, ao que está em plena concordância com o arranjo das coisas, do mundo; é se abrir e se entregar ao próprio equilíbrio, à própria prosperidade e ao florescimento dos níveis seguintes¹⁷⁴. É um novo julgamento, o exercício, o trabalho, o ensaio do coração, que não permanece neutro, irresoluto, indistinto, indeciso, mas que, incessantemente, toma partido, de um jeito ou de outro. E, por mais falsidade ou corrupção que traga em si, procura e descobre sempre a diferença entre um coração e outro, divisando a beleza, a elegância e seus contrários. Prova as mudanças, as alterações, os vieses, as inclinações e os gestos das afecções, dos comportamentos, das maneiras, dos sentimentos, abonando, validando, o que é natural e decoroso e desaprovando o que é desonesto, corrompido e vil (SHAFTESBURY, 1999a). Ser virtuoso é escalar as escarpas do desfiladeiro da existência; é arrogar a si a responsabilidade pelo que se é e pelo que se pretende ser; é amansar-se, harmonizar-se; é não viver desarrazadamente, sem critério, de qualquer maneira¹⁷⁵; é, como pregavam os estoicos, conformar-se à natureza...

2.2 Uma jornada filosófica

“Natureza” é um daqueles substantivos plurívocos, dados a significações dispersivas e a uma polissemia algo inquietante, diáfana e abstrusa, por vezes acabando em evasivas, em

¹⁷³ “NOW as in the *sensible* kind of Objects, the Species or Images of Bodys, Colours, and Sounds, are perpetually moving before our Eyes, and acting on our Senses, even when we sleep; so in the *moral* and *intellectual* kind, the Forms and Images of Things are no less active and incumbent on the Mind, at all Seasons, and even when the real Objects themselves are asent.”

¹⁷⁴ “Labutar pelo equilíbrio interior, depois pela paz da linhagem, pela estabilidade social, pela conservação da humanidade e, enfim, pela ordem universal, não é somente bom, mas torna-se, para uma criatura racional, virtuoso. É aí que reside a diferença entre o que existe de *bom* em um animal e o que há de *virtuoso* em um homem: ambos são impulsionados por suas paixões tanto a servir a sua própria ordem quanto à ordem dos sistemas de níveis superiores, mas só o homem sabe que serve e, por isso, ama suas próprias paixões.” (BIZIOU, 2005, p. 46 - “Euvrer à son propre équilibre intérieur, puis à la paix des familles, à la stabilité sociale, à la conservation de l’humanité, et enfin à l’ordre universel, cela n’est pas seulement bon mais devient, pour un être rationnel, vertueux. C’est en cela que réside la différence entre ce qu’il y a de *bon* dans un animal et ce qu’il y a de *vertueux* chez un homme: tous les deux sont poussés par leurs passions à servir leur ordre propre comme l’ordre des systèmes de niveaux supérieurs, mais seul l’homme sait qu’il les sert et, pour cela, aime ses propres passions.”).

¹⁷⁵ “E, assim como os membros nos foram dados por certa razão e para certo modo de viver, assim o apetite da alma, ao qual os gregos chamam *hormé*, não nos foi concedido para qualquer espécie de vida, mas para determinada regra e norma dela; e o mesmo se passa com a inteligência e a reta razão. E, assim como na sua arte o histrião não deve usar nenhum tipo de ação, nem na sua os dançarinos nenhum tipo de movimento, mas um movimento que seja ordenado e harmônico, assim a vida tampouco pode ser vivida de qualquer maneira, mas daquela maneira que chamamos conveniente e ordenada.” (CÍCERO, 2005, p. 99).

circunlóquios. Um verbete-baú, no qual cabem quinquilharias semânticas mil. E a hesitação só aumenta quando se tem de lidar com o adjetivo “natural”. Não à toa, as acepções da palavra variam e podem indicar desde o local de nascimento de um sujeito qualquer (fulano é natural de Minas Gerais) à condição essencial, fundamental, de algo ou de alguém (quando se diz que o humano é, por natureza, sociável)¹⁷⁶. Do ponto de vista filosófico, a complexidade é ainda mais patente. As metamorfoses do conceito, os contrassensos, as antíteses, as modificações profundas, as idas e vindas da ideia, das imagens, das metáforas, dos símbolos, as antropomorfizações ou deificações, os usos e aplicações pelos autores, movimentos e escolas de pensamento e literárias foram muitos e diversificados ao longo de quase trinta séculos¹⁷⁷. Shaftesbury participa dessa história ao reservar à natureza uma atenção especial.

Em *Os moralistas* estão os extratos mais célebres do autor inglês. Nessa obra de rara felicidade estilística e literário-filosófica, presencia-se o entusiasmo, o arrebatamento, o ânimo de Teócles ao contemplar e ao noticiar a Filócles as majestosas obras e formas da natureza. O personagem louva, engrandece as maravilhas e o esplendor de uma epifania, da “realidade divina que se impõe por ela mesma.” A natureza é um sintoma da divindade, do espírito inventivo, “onde tudo se manifesta como se tivesse sido delegado” a ela “um aspecto da força criadora originária.”¹⁷⁸ Enquanto símbolo do divino, sugere uma analogia e concede aos seres racionais uma imagem sensível da relação entre o infinito (em ato) e o finito (como determinação positiva). O reconhecimento de um transparecer, de um desvelamento; a visão de um estado de coisas perpassado pelo extremamente bom e belo, pela atividade contínua de uma inteligência, de uma mente universal (*universal mind*); atravessado, de alto a baixo, por um *design*, aparece no que ficou conhecido como “hino à natureza”¹⁷⁹.

Entretanto, antes de passar à exposição de algumas noções, é preciso realizar um pequeno desvio e dedicar umas linhas à questão do entusiasmo. Ligada a problemáticas

¹⁷⁶Argumenta Lenoble que, “como todas as palavras que designam uma ideia muito geral, a palavra Natureza parece clara quando a empregamos mas, quando sobre ela reflectimos, parece-nos complexa e talvez mesmo obscura.” (LENOBLE, 2002, p. 183). Os jogos giratórios de termos que apresentam os dicionários, em que imperam a imprecisão e a redundância e em que um termo remete a outro repetitivamente, é índice do desconforto e da dificuldade que temos ao intentarmos aclarar e precisar o vocábulo. “O pensamento só começa, pois, quando se tenta sair deste círculo.” (LENOBLE, 2002, p. 184). Mas isso não significa que a tarefa foi ou será menos inglória. Só um laborioso esforço do intelecto permite a obtenção de resultados aceitáveis.

¹⁷⁷ Levando-se em consideração o primeiro emprego da palavra *physis*, que, para Hadot, dá-se no século VIII a.C., na *Odisséia* de Homero – Canto X, 303 – (HADOT, 2006, p. 38) e os retornos ao/do problema no século XX (mormente com Heidegger). Para lições suplementares: HADOT, 2006 e LENOBLE, 2002.

¹⁷⁸ LARTHOMAS, 1985, p. 121 - “[...] a natureza é percebida e será contemplada como signo sensível da glória em sentido bíblico, ou seja, da realidade divina que se impõe por ela mesma. [...] onde tudo se manifesta como se tivesse sido delegado à natureza um aspecto da força criadora originária.” (“[...] la nature est perçue et sera contemplée comme signe sensible de la gloire au sens biblique, c’est-à-dire de la réalité divine qui s’impose par elle-même. [...] où tout se manifeste comme si avait été délégué à la nature un aspect de la force créatrice originaire.”).

¹⁷⁹ Sobre o hino e a “natureza do artifício”, ver PIMENTA, 2007, p. 48-54.

relacionadas à prática religiosa, ao fanatismo, fez parte do cotidiano social e político de certos países europeus – caso da pátria de Shaftesbury. Nos anos iniciais do século XVIII, a Inglaterra respirava ares de tolerância e lidava bem com as seitas e com os movimentos religiosos. Os levantes, as sublevações político-religiosas, estavam controlados; a poeira das erupções entusiásticas começava a baixar. Desde o *Toleration Act* (1689), as perseguições quase inexistiam. Ali e aqui, um grupo não-conformista, outro fanático, uma controvérsia, uma polêmica, chispas de heterodoxia que se soltavam dos borralhos do que fora uma ingente fogueira... Resquícios de tempos instabilíssimos, quebradiços, mas que pouco ameaçavam as menos vacilantes instituições e o menos titubeante regime jurídico-político. E tudo teria assim durado – era o que sinalizavam as circunstâncias – não ocorresse, em 1706, um contratempo: a chegada de profetas franceses à Londres. Primeiro, Durand Fage; depois, Jean Cavalier de Sauve e Élie Marion. Vítimas da perseguição religiosa promovida por Luís XIV, os três se asilaram em território inglês à espera de dias melhores. Inicialmente, foram recebidos como exemplos de coragem, de fé e de resistência, mas não tardariam a criar problemas. Os comportamentos esquisitos e as manifestações exacerbadas dos religionários e de seus asseclas ganhavam notoriedade e iam desde vaticínios (como predições da queda e da destruição próxima de Londres) a convites para que as pessoas acompanhassem e assistissem a (tentativas frustradas de) ressurreições em cemitérios, passando por ataques ao governo e à religião estabelecida (o protestantismo anglicano). Gritos, tremores, histeria, gemidos, estados de sobre-excitação, transfigurações faciais, palavras desconexas e sem sentido, transe, provocavam temor, rebuliço e pânico entre a população e convulsionavam a ordem pública.

Os eventos traziam à mente de muitos as lembranças amargas de turbações, tumultos, hostilidades e conflitos civis de decênios recentes. Incertezas e inquietações se assomavam. Como combater o mal? Perseguido os fanáticos? Tratando-os com intransigência? Cerceando a liberdade de opinião, de crença, de culto? Censurando e impondo duros castigos e punições? Submetendo-os com violência? Mas fazer isso não seria replicar o comportamento condenável, opressor, tirânico e intolerante dos papistas, dos franceses? Não jogaria mais lenha nos fornos da sandice? A crise aquece os debates e os panfletos, tratados e artigos contra (e a favor dos) os *french prophets* se multiplicam. Shaftesbury não se furta a examinar os acontecimentos e escreve sua *Carta sobre o entusiasmo*. Publicada anonimamente em 1708, fora endereçada em setembro de 1707 a Lorde Somers, amigo e ilustre político *Whig*, que, de igual modo, teve sua identidade preservada (seu nome só aparecerá na edição de 1732 das *Características*). A *Carta* instiga reações, críticas e interpretações várias. Nela, o Terceiro Conde defende a tolerância (a perseguição e a violência

são remédios mais perigosos que a doença, vez que, dentre outras consequências, podem fazer dos loucos mártires), o engenho (a finura e a agudeza de espírito e de julgamento) e o humor como soluções, como medidas eficazes para discernir a autêntica e genuína gravidade da falsa, a verdade do engano, a piedade sadia da não e para desmascarar a impostura e os espíritos embusteiros. Mas, com Crignon-de Oliveira, é válido interrogar-se: o que torna a posição de Shaftesbury original? Que razões permitiram que o texto shaftesburiano se destacasse “da massa de literatura panfletária que acompanha o fenômeno do entusiasmo”? Certamente, a capacidade de “partir de um evento ligado à atualidade e à história de seu país para dele fazer o ponto de partida de uma reflexão que não se limita a seu contexto polêmico.”¹⁸⁰ Crignon-de Oliveira observa que era esse mesmo o fio condutor e a intenção que dirigiam e fomentavam o pensamento de Shaftesbury, fornecendo sentido e justificando o título que ele escolheu para a coletânea de tratados lançada em 1711 (*Characteristicks of men, manners, opinions and times*): ter como matéria prima as circunstâncias, o momento histórico e atual em que estava inserido, “[...] para chegar a uma caracterização da natureza humana em seu conjunto.”¹⁸¹ Jaffro não pensa diferente: “encontramos na ideia das características uma regra para pensar a relação da reflexão filosófica e de seus objetos históricos e sociais. A *Carta sobre o entusiasmo* tira da fábula dos profetas o histórico, o moral, o característico.”¹⁸² Shaftesbury sabia que, ante seus olhos, estava um fenômeno complexo e mais profundo, do qual aquele presente estado de coisas não era senão a ponta, a casca.

O entusiasmo é uma paixão primígena, constituinte e basilar da natureza humana; uma disposição, um princípio espiritual expansivo, visionário, uma energia instauradora, uma força vital, um “fundo”, “[...] um poder indistinto e englobante.”¹⁸³ “Tudo, tudo é ENTUSIASMO!”, dirá Filócles em *Os moralistas*. “O êxtase dos *poetas*, a sublimidade dos *oradores*, o arrebatamento dos *músicos*, os elevados esforços dos *virtuosos*”, o saber, “o amor às *artes* e às *curiosidades*, o espírito dos *viajantes* e dos *aventureiros*; a *galhardia*, a

¹⁸⁰ CRIGNON-DE OLIVEIRA, 2002, p. 53 - “On peut précisément s’interroger sur les raisons qui ont permis à ce texte de se détacher de la masse de la littérature pamphlétaire qui accompagne le phénomène de l’enthousiasme. La force du texte de Shaftesbury tient peut-être justement à sa capacité de partir d’un événement lié à l’actualité et à l’histoire de son pays pour en faire le point de départ d’une réflexion qui ne se limite pas à ce contexte polémique.”

¹⁸¹ CRIGNON-DE OLIVEIRA, 2002, p. 54 - “[...] pour arriver à une caractérisation de la nature humaine dans son ensemble.”

¹⁸² JAFFRO, 1998, p. 41 - “Nous trouvons dans l’idée des caractéristiques une règle pour penser la relation de la réflexion philosophique et de ses objets historiques et sociaux. La *Lettre sur l’enthousiasme* tire de la fable des prophètes l’historique, le moral, le caractéristique.”

¹⁸³ JAFFRO, 1998, p. 49 - “L’enthousiasme n’est pas un effet, c’est un fond. C’est un pouvoir indistinct et englobant.”

galanteria, a guerra, o heroísmo”¹⁸⁴. Puro entusiasmo! É ele, outrossim, a percepção da alteridade, do que é outro, a representação imaginativa (ou não) de uma presença; o processo de saída, de se voltar para fora; o *sense* de que há, para além de si mesmo, algo maior, uma grandeza a qual se é irresistivelmente atraído. É “maravilhosamente poderoso e extenso”, assunto para um juízo fino, delicado, e “a coisa mais difícil do mundo de se conhecer integral e distintamente”, haja vista que até quem não crê em nenhuma divindade experimenta as afecções que ele suscita. Nem podemos discernir o justo e plausível entusiasmo a partir de “marcas exteriores”, dado que as paixões que a inspiração, na qualidade de “*um real sentimento da presença divina*”¹⁸⁵, aguça são muito parecidas com aquelas provocadas pelo entusiasmo desmesurado (pelo zelo religioso obsessivo, maiormente, já que motivadas pelo medo, pela tristeza e pela melancolia oriundas de uma imagem imprópria e inadequada da divindade). Isso por que,

quando a mente é tomada por uma visão e fita qualquer objeto real ou um mero espectro da divindade, quando vê ou pensa ver algo prodigioso e mais que humano, seu horror, deleite, confusão, medo, admiração ou qualquer paixão que equivalha ou que seja predominante nessa ocasião terá algo de vasto, de *descomunal*, e (como dizem os pintores) *para além da vida*. E foi isso o que ensejou o emprego da palavra *fanatismo* – tal como usada em seu sentido original pelos Antigos – para denominar uma *aparição* que transporta a mente. ALGO haverá de extravagância e de fúria quando as ideias ou imagens recebidas são demasiadamente grandes para que o restrito recipiente humano as contenha. De modo que a *inspiração* pode ser, com justiça, chamada de *divino ENTUSIASMO*, vez que a palavra mesma significa *presença divina* e foi utilizada pelo filósofo a quem os primeiros Padres da Igreja nomearam *divino* para expressar tudo quanto é sublime nas paixões humanas. Esse foi o espírito que ele atribuiu aos *heróis, estadistas, poetas, oradores, músicos* e ainda aos próprios *filósofos*. (SHAFTESBURY, 1999a, p. 32)¹⁸⁶.

Os homens, diante do magnífico, do grandioso; em face de imagens e de (tentativas de) apreensões do fabuloso, do extraordinário; quando mentalmente capturados pelo infinitamente grande, por uma visão intuitiva incitada pelo entusiasmo, experienciam o

¹⁸⁴ SHAFTESBURY, 1999b. p. 104 - ““The Transports of *Poets*, the Sublime of *Orators*, the Rapture of *Musicians*, the high Strains of the *Virtuosi* [...] the Love of *Arts* and *Curiosity*, the Spirit of *Travellers* and *Adventurers*; *Gallantry*, *War*, *Heroism*; All, all ENTHUSIASM!”

¹⁸⁵ SHAFTESBURY, 1999a, p. 32 - “[...] wonderfully powerful and extensive [...] the hardest thing in the world to know fully and distinctly [...]. For Inspiration is a *real* feeling of the Divine Presence [...].”

¹⁸⁶ “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 uppermost on this occasion, will have something vast, *immense*, and (as Painters say) *beyond Life*. And this is what gave occasion to the name of *Fanaticism*, as it was us’d by the Antients in its original Sense, for an *Apparition* transporting the Mind. 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. So that *Inspiration* may be justly call’d *Divine* ENTHUSIASM: 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. This was the Spirit he allotted to *Heroes*, *Statesmen*, *Poets*, *Orators*, *Musicians*, and even *Philosophers* themselves.”

sublime (GREAN, 1967). “Há um poder”, anota Shaftesbury, “nos números, na harmonia, na proporção e na beleza de todo gênero que naturalmente cativa o coração e eleva a imaginação a uma opinião ou a uma concepção de alguma coisa *majestosa e divina*.”¹⁸⁷. A beleza, a ordem e a harmonia inspiram e dispõem os humanos a conceberem algo mais que o trivial, que o banal. O entusiasmo é o que os eleva, o que os alça acima deles mesmos; é um “*êxtase* racional”¹⁸⁸ que permite aos seres racionais contemplar as mais altas graças e perfeições, as bondades, as simetrias e os prazeres de um universo planeado. Teócles, o mais entusiasmado personagem de *Os moralistas*, não se cansará de insistir e de chamar a atenção para a arquitetura divina e para as maravilhas que estão por toda a parte¹⁸⁹.

Feito o desvio, é momento de retornar à *rapsódia*. Para tanto, acompanhe-se o desenovelar de outra cena...¹⁹⁰ Rompia a manhã, era aurora. Teócles acordou, avisou aos amigos que se ausentaria por alguns momentos e o fez. Filócles, despertado pelo barulho dos que andavam pela casa, foi se inteirar do que ocorria. Ao saber que o companheiro de jornada fora, sozinho, vaguear pelas redondezas, saiu ao seu encontro. A luminosidade matutina era suficiente para divisar, a pouca distância dali, a colina que se elevava¹⁹¹. No sopé, Filócles alcança o amigo e o repreende pelo descaso, pela falta de gentileza – não era cortês deixar para trás o confrade. Ainda mais em se tratando de alguém que apreciava as conversas, as ocupações, a recreação e o estudo na companhia do madrugador. Teócles não teve alternativa senão deixar Filócles participar de suas sérias meditações, daquela espécie de exercício espiritual. O entorno arcádico era o ambiente ideal para invocar os deuses dos campos, para achar as ninfas, para escutar os sussurros, as influências das musas; para o clímax estético-filosófico que se seguiria ao aprofundamento da reflexão¹⁹². Nesse local de retiro, de

¹⁸⁷ SHAFTESBURY, 1999b, p. 143 - “That there is a Power in Numbers, Harmony, Proportion, and Beauty of every kind, which naturally captivates the Heart, and raises the Imagination to an Opinion or Conceit of something *majestic* and *divine*.”

¹⁸⁸ SHAFTESBURY, 1999b, p. 104 - “[...] a reasonable *Extasy* [...]”

¹⁸⁹ Mais sobre o tema do entusiasmo em: CRIGNON-DE OLIVEIRA, 2002, p. 7-112; JAFFRO, 1998, p. 37-123; GREAN, 1967, p. 19-36; LARTHOMAS, 1985, p. 39-82; ALDRIDGE, 1951, p. 314-322.

¹⁹⁰ Confira-se em SHAFTESBURY, 1999b, p. 77-80.

¹⁹¹ Gill frisa que “Shaftesbury dedica uma tremenda quantidade de energia aos cenários. Somos sempre informados dos espaços [*room* = quarto, aposento, sala, lugar] onde os personagens de Shaftesbury jantam, os jardins em que passeiam, os bosques pelos quais vagueiam. Também somos sempre avisados do período do dia – de quando os derradeiros raios de luz estão desvanecendo do céu, de quando o sol está se preparando para abrir a cortina da noite e assim por diante [...]” (GILL, 2010, p. 101 – “Shaftesbury devotes a tremendous amount of energy to the settings. We are always aware of the rooms in which Shaftesbury’s characters dine, the gardens in which they stroll, the woods through which they traipse. We are also always aware of the time of day - of when the last rays of light are fading from the sky, of when the sun is readying itself to draw off the curtain of night, and so on [...]”). As preocupações estéticas de Shaftesbury com os cenários e com a adequação destes ao enredo é clara. Sem falar da preocupação com a beleza das descrições em si. Tudo remete ao belo e ao bom na obra do Terceiro Conde.

¹⁹² A respeito das musas, indaga Jaffro: “Shaftesbury cria nas Musas?” Não! Para o comentador, não passa de um expediente ligado ao acontecimento comunicativo, pois, em suas palavras, “a invocação é o fenômeno geral da

contemplação, encontrariam o “gênio soberano”, o “gênio do lugar” (*genius loci*), a atmosfera, o elã que os estimulariam com um “verdadeiro canto da natureza”, ensinar-lhes-iam “algum hino celestial” e os fariam sentir a “divindade presente nestes solenes lugares de retiro.”. Filócles repara que alguma deidade se fazia presente, aproximava-se e já se movia em seu amigo. Ísis se despia dadivosa, elegantemente, revelando sua nudez magnificente. O sol, pronto para despontar, despojava-se “da cortina da noite” e exibia os aspectos, os matizes de uma natureza que se iluminava e que rutilava vivacidade. As planícies, férteis, resplandeciam abaixo¹⁹³. Teócles estava cheio “daqueles pensamentos divinos” que as ferazes solitudes fazem abrolhar e Filócles roga a ele que lhes dê voz e acento, que não se iniba e que aja como

comunicação.” O filósofo inglês, na verdade, acreditava tanto no destinatário quanto na “presença surda da alteridade” a que um emissor se dirige, endereça-se. Trata-se da imaginação de uma presença, da personificação, a operação própria do entusiasmo, de prosopopeia (JAFFRO, 1998, p. 71 - “L’invocation est le phénomène général de la communication. Shaftesbury croit-il aux Muses? Non, mais il croit au destinataire, à la présence sourde de l’altérité à laquelle on s’adresse.”). Comunicar-se é pôr-se em comum, é entrar em contato; é troca, compartilhamento, alternância. Personificar é representar, configurar, dar “corpo” aos devaneios, ao que se concebe na imaginação, é invenção; é eleger um receptor, um personagem, uma pessoa, um ser, para participar do ato linguístico, da conversa (interior ou não, um eu ou o outro), para se inspirar, elevar-se, estimular-se, excitar-se. Na *Carta sobre o entusiasmo*, Shaftesbury confessa: “De minha parte, meu Senhor, tenho realmente tanta necessidade de alguma presença ou companhia dignas de consideração para altear meus pensamentos em qualquer ocasião que, quando só, preciso me empenhar, por meio da robustez da fantasia, para suprir essa falta; e, na ausência de *uma musa*, devo procurar algum grande homem de maior gênio que o medíocre, cuja imaginada presença pode me inspirar com mais do que sinto em ocasiões comuns. Dessa forma, meu senhor, escolhi endereçar-me a Vossa Senhoria, embora sem apor minha assinatura, o que permite a ti a plena liberdade de ler até quando desejar, mas reservando-me o privilégio de imaginar que tu lerás tudo, com particular atenção, como um amigo, e como aquele a quem posso tratar, justificadamente, com a intimidade e a liberdade que seguem.” (SHAFTESBURY, 1999a, p. 10 - “FOR my own part, my Lord, I have really so much need of some considerable Presence or Company to raise my Thoughts on any occasion, that when alone, I must endeavor by Strength of Fancy to supply this want; and in default of *a Muse*, must inquire out some Great Man of a more than what I feel at ordinary hours. And thus, my Lord, have I chosen to address my-self to your Lordship; tho without subscribing my Name: allowing you, as a Stranger, the full Liberty of reading no more than what you may have a fancy for: but reserving to my-self the privilege of imagining you read all, with particular notice, as a Friend, and one whom I may justifiably treat with the Intimacy and Freedom which follows.”). “Essa ideia de ‘presença’”, escreve o professor Luís Fernandes, “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 ideia de majestoso e divino. Como vimos, essa noção ou ideia é uma força vital do espírito, ela descreve o próprio movimento de autoformação 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 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.” (NASCIMENTO, 2012, p. 77). Para mais, ver: JAFFRO, 1998, p. 71-89.

¹⁹³ SHAFTESBURY, 1999b, p. 78 - “HERE, PHILOCLES, we shall find our *Sovereign Genius*; if we can charm the *Genius* of the Place (more chaste and sober than your SILENUS) to inspire us with a truer Song of Nature, teach us some celestial Hymn, and make us feel *Divinity* present in these solemn Places of Retreat. [...] some *Divinity* has approach’d us, and already moves in you. [...] and the Sun, now ready to rise, draws off the Curtain of Night, and shews us the open Scene of Nature in the Plains below.”.

se isolado estivesse¹⁹⁴. O arrebatado camarada, após um período de profunda reflexão, de deslumbramento, de meditação e de silêncio, estendendo a mão como que indigitando os objetos ao seu redor, começou a “entoar” seu hino à natureza:

VÓS, campos e bosques, onde me refugio do penoso mundo dos afazeres, recebam-me em seus calmos santuários e favoreçam meu retiro e minha pensativa solidão. – Vós, planícies verdejantes, com que exultação vos saúdo! Salve todas as vossas venturosas mansões! As moradas, lugares insignes! As visões deleitantes! As belezas majestosas dessa terra e todos vós, poderes e graças campesinos! Bem-aventurados sejais vós, castos lares de afortunados mortais, que aqui, em inocência plácida, desfrutam uma vida nem sempre invejável, se bem que divina; enquanto que com sua abençoada tranquilidade, proporciona ócio e recolhimento ditosos ao homem, que, feito para a contemplação e para buscar a sua própria e outras naturezas, pode, em vós, meditar melhor a causa das coisas e, colocado em meio às várias cenas da natureza, observar de perto suas obras. (SHAFTESBURY, 1999b, p. 79)¹⁹⁵.

Teócles entabula o elogio com uma saudação, como que pedindo acesso, vênia, ao gênio do lugar, às Musas, para se dirigir a tão fascinante distribuição de coisas. Obsecra ser recepcionado “nos calmos santuários” e favorecido pelos influxos do sítio. Cumprimenta os prados e se alegra à vista de “belezas majestosas” e dos “poderes e graças” campeiros. Enaltece a bendita quietude, o “ócio” e o “recolhimento”, que propiciam ao humano, ser destinado à contemplação e ao escrutínio de si próprio e de “outras naturezas”, condições de “meditar melhor a causa das coisas”¹⁹⁶. Na sequência do texto, encontra-se o fragmento nodal e mais famoso do encômio:

OH GLORIOSA *natureza*! Supremamente justa [*fair* = razoável, honesto, considerável, prazeroso ao olhar, sereno, suave] e soberanamente boa! Toda amante, toda amorável, toda aprazível, toda divina! Cujas aparências [*look* = fisionomia, aspecto, semblante, ar, feição, mirada, viso] é tão conveniente e ajustada e de tal

¹⁹⁴ “[...] you are full of those Divine Thoughts which meet you ever in this *Solitude*. Give ’em but Voice and Accents: You may be still as much *alone* as you are us’d, and take no more notice of me than if I were absent.” (SHAFTESBURY, 1999b, p. 78).

¹⁹⁵ “YE Fields and Woods, my Refuge from the toilsome World of Business, receive me in your quiet Sanctuaries, and favour my Retreat and thoughtful Solitude. – Ye verdant Plains, how gladly I salute ye! – Hail all ye blissful Mansions! Known Seats! Delightful Prospects! Majestick Beautys of this Earth, and all ye Rural Powers and Graces! – Bless’d be ye chaste Abodes of happiest Mortals, who here in peaceful Innocence enjoy a Life unenvy’d tho Divine; whilst with its bless’d Tranquillity it affords a happy Leisure and Retreat for Man; who, made for Contemplation, and to search his own and other Natures, may here best meditate the Cause of Things; and plac’d amidst the various Scenes of Nature, may nearer view her Works.”

¹⁹⁶ “Mas me atrevo a falar mais em favor do *recolhimento* [*retirement* = afastamento, retiro, vida concentrada, meditativa]: que não somente os melhores autores, mas as melhores companhias requerem esse condimento. A sociedade mesma não pode ser devidamente apreciada sem alguma abstinência e pensamento circunspecto [*separate* = separado, isolado, reservado]. Tudo fica insípido, fastidioso e cansativo sem a ajuda de alguns intervalos de recolhimento.” (SHAFTESBURY, 1999b, p. 23 – “But I will venture to say more in favour of *Retirement*: ‘That not only the best Authors, but the best Company, require this seasoning.’ Society it-self cannot be rightly enjoy’d without some Abstinence and separate Thought. All grows insipid, dull, and tiresome, without the help of some Intervals of Retirement.”).

infinita graça; cujo estudo traz tanta sabedoria e cuja contemplação, tantas delícias, tanta fruição; cuja cada uma das obras fornece uma cena mais ampla e um espetáculo mais nobre do que tudo o que alguma vez já foi apresentado pela arte! Oh poderosa *natureza*! Sábia substituta [*substitute* = representante, delegatário, comissionado] da *providência*! *Criadora* munida de poder! Tu, DIVINDADE outorgadora de poder, criadora suprema! A ti invoco e a ti apenas reverencio! A ti este retraimento, este lugar, estas meditações campestres, enquanto inspiradas pela harmonia do pensamento, são devotadas, embora não possam ser confinadas em palavras; em versos livres, soltos, canto a natureza da ordem nos seres criados e celebro as belezas que se resolvem em ti, a fonte, a origem e o princípio de toda beleza e perfeição. (SHAFTESBURY, 1999b, p. 79)¹⁹⁷.

O páramo canta e conta – paradoxalmente, sem notas, sem palavras, sem que nenhuma voz ou melodia se ouçam – a majestade e o esplendor de uma divina arquitetura. A Terra é o sinal de um espírito – enquanto marca, efeito de uma *mind* –, de uma genialidade. A natureza está envolta em glória; é augusta, grandiosa, amável, investida de dignidade e de energia (de vigor, de força agente, atualizadora); é o suprassumo da justiça e da bondade e sua superfície, sua face, é maximamente graciosa e bem ajeitada. Deter-se em seu estudo acarreta sabedoria e sua contemplação, aprazimento, fruição, despertar, atração. Suas obras fornecem magnitudes, visualidades e amostras mais nobres do que tudo o que a arte já pôde apresentar! É úbere, seminal, fecunda e fecundante, criativa e outorgadora. Em “versos livres”, Teócles recita a gabação, vez que as palavras não a podem delimitar nem circunscrever. Nela, tudo se resolve, tudo se dissolve, tudo se dissipa, tudo se funde e se difunde; é ela “a fonte, a origem e o princípio de toda beleza e perfeição”. A natureza é organizativa; é a ordem em seu saimento, às escâncaras, em seu desnudamento¹⁹⁸. A celebração se dá em torno de uma personificação e de uma dualidade (*nature – deity*) (PIMENTA, 2007). A natureza é transformada numa figura do discurso, numa das *dramatis personae*, a quem Teócles se volta e a quem exalta por meio de uma sucessão de prosônimos que “culmina num salto, da *representação de providência* para a *providência mesmo* (‘Empowered creatress! Or thou

¹⁹⁷ “O GLORIOUS *Nature*! supremely Fair, and sovereignly Good! All-loving and All-lovely, All-divine! Whose Looks are so becoming, and of such infinite Grace; whose Study brings such Wisdom, and whose Contemplation such Delight; whose every single Work affords an ampler Scene, and is a nobler Spectacle than all which ever Art presented! – O might *Nature*! Wise Substitute of *Providence*! empower’d *Creatress*! Or Thou empowering DEITY, Supreme Creator! Thee I invoke, and Thee alone adore. To thee this Solitude, this Place, these Rural Meditations are sacred; whilst thus inspir’d with Harmony of Thought, tho unconfin’d by Words, and in loose Numbers, I sing of Nature’s Order in created Beings, and celebrate the Beautys which resolve in Thee, the Source and Principle of all Beauty and Perfection.”

¹⁹⁸ Nunca é demasiado lembrar que “a natureza, para Shaftesbury, tem seu sentido grego de princípio interno de desenvolvimento e, de mais especificamente, o sentido estoico de um concurso simultâneo e harmonioso de seres que se desenvolvem de forma espontânea. Longe de ser a sucessão de movimentos da matéria, a natureza shaftesburiana é um acontecimento total e imediato, do qual não se distingue as partes senão para notar a unidade interior.” (BIZIQU, 2000, p. 72 – “La nature selon Shaftesbury a son sens grec de principe interne de développement; et plus spécifiquement, elle a le sens stoïcien d’un concurs simultanée et harmonieux d’êtres qui se développent spontanément. Loin d’être la succession des mouvements de la matière, la nature shaftesburienne est un événement total et immédiat dont on ne distingue les parties que pour en noter l’unité interne.”).

empowering deity, supreme creator!').” “Salto” que se justifica, para o professor Pedro Paulo Garrido Pimenta, pela conjuntura argumentativa, pelo “papel *ritual*” do hino “na união de percepção e de inteligência no reconhecimento de uma harmonia natural pelo homem”, que dependeria “da maneira como se enunciam as palavras que o compõem.” Esse enunciado, dirá o comentador, “pode ser, deve mesmo ser, neste caso, ambivalente em relação ao que se anuncia.”¹⁹⁹ A própria configuração enunciativa sinaliza, remete e se reporta a uma conformação, a uma disposição, a uma distribuição ordenada, simultaneamente interna (que se pretende, almejada pelo escritor) e externa (manifesta pela natureza). Cuida-se de espelhar o que se percebe na exterioridade, de enformar, de dar à escritura viço, plasticidade, fluência e beleza quanto à forma. O hino é a natura mesma, o princípio constitutivo, a força geratriz aplicada e incorporada à exposição, ao arranjo dos caracteres gráficos, dos sinais de escrita, à arte de compor, à poesia. Ele “invoca e encanta, é um artifício legítimo de argumentação porque postula, em sua própria forma, uma identidade entre o poder formante do poeta que o recita e o poder formante da natureza que ele invoca e à qual ele se dirige.”²⁰⁰ Assim, explica-se

a ambiguidade dos registros oferecidos por Teócles no ‘Hino’. O rapsodo dirige-se à natureza em personificação – isto é, encontra nela a sua própria forma; eleva-se então até a divindade que *delega* poderes à natureza. Esta é dita ‘substituta’ (*substitute*) da divindade, poder delegado que age em nome dela e em lugar dela; ou seja, o *empowerment* da natureza pela divindade é, efetivamente, uma *extensão* natural em que o poder só existe enquanto tal se é manifesto numa forma dada. Sem a natureza, a divindade não existe, e é impossível falar em natureza privada do divino. Por isso o movimento final do ‘Hino’ é o passo em que se esclarece a conjunção entre a ‘deidade’ e a ‘mente universal’ (*universal mind*). Se começa pronunciando-se *sobre a natureza*, o poeta termina por falar *como natureza* (o hino sendo a forma natural de *recitação harmônica*). A adequação entre a filosofia e seu objeto é alcançada. O jogo entre transcendência e imanência é inevitável para o espectador humano diante do poder natural de formação. [...] A inteligência é apreendida num ato que é o seu perfeito equivalente: a livre versificação ou composição de um todo. [...] A inserção do ‘hino’ num ‘diálogo’ (que acompanhamos num ‘recital’), mais que um recurso de estilo é um artifício que permite a Shaftesbury persuadir o leitor da possibilidade de tal relação entre *inteligência e ordem*. (PIMENTA, 2007, p. 52-53).

No hino, poeta e natureza se fundem numa mistura de domínios formadores, no prolongar-se de inteligências, no labor inventivo, na gênese de uma unidade, na instauração de um ordenamento, na “composição de um todo”. Pois é na natureza que as potencialidades se atualizam e emergem e onde o jogo e as permutas entre transcendência e imanência reslumbram. É ela a faceta, a expressão melhor delineada da sistematicidade do universo.

¹⁹⁹ PIMENTA, 2007, p. 50.

²⁰⁰ PIMENTA, 2007, p. 51.

Porém, ainda que se doe, a natureza é, em sua totalidade, em seu imo, impenetrável, insondável, ilimitada, inexaurível. Em sua imensidão, os pensamentos se perdem, as fantasias interrompem o voo

e a esfalfada imaginação se gasta em vão, não encontrando a costa nem os limites deste oceano nem, na ampla extensão na qual, altaneira, plana, um só ponto ainda mais próximo da circunferência que o primeiro centro de onde partiu. E é assim que, havendo tentado de novo e de novo, tendo rumado para fora, para a *vastidão*, quando retorno outra vez a *mim mesmo*, ao meu interior, golpeado pela sensação deste meu tão estreito ser e pela plenitude daquele imenso, não mais ousou contemplar as assombrosas profundidades nem sondar os abismos da DIVINDADE. (SHAFTESBURY, 1999b, p. 79)²⁰¹.

A visão de algo soberbo acende, em um ser marcado pela finitude, sentimentos de reverência e de maravilhamento. Entusiasmo! O pensamento, sem um ponto em que possa se fixar, sem um local onde possa aterrissar, pousar com firmeza, perde-se. Sem encontrar descanso, ele, fatigado, descontinua o deslocamento e regressa a si mesmo, “ao primeiro centro”. E, ao retornar outra vez a si, depara-se com a percepção de estreiteza do ser, do eu, em cotejo com a “plenitude”, em análise comparativa entre o condicionado, o limitado, e a largueza ubíqua do divino no mundo. Entretanto, inobstante os, às vezes, labirintiformes cursos da copiosa natureza, a tarefa de rastrear, em suas obras, vestígios de um desenho superior deve ser perseguida com perspicácia e com agudeza. A despeito das restrições, não há que se falar em impossibilidade. É bem verdade que “uma mente que não vê infinitamente, não vê nada plenamente”.²⁰² Todavia, por semelhança, pela via transicional, pode passar de dados e asserções espontânea e prontamente apuráveis, averiguáveis e constatáveis, a outras complexas, gerais e generalizáveis. Trata-se de uma demonstração que se dá pelo grau de segurança, “pela força da probabilidade”, do logicamente plausível, do racional, em decorrência de sua inadmissibilidade não poder ou não ser cabal e terminantemente instituída. Pois, como avalia Filócles, “estando convencido de uma concordância e de uma correspondência em *tudo*” o que se vê, é “*desarrazoado* não admitir o mesmo no *tudo*!”²⁰³

²⁰¹ “[...] weary’d Imagination spends it-self in vain; finding no Coast nor Limit of this Ocean, nor, in the widest Tract thro which it soars, one Point yet nearer the Circumference than the first Center whence it parted. – Thus having oft essay’d, thus sally’d forth into the wide *Expanse*, when I return again within *My-selfy*, struck with the Sense of this so narrow Being, and of the Fulness of that Immense-one; I dare no more behold the amazing Depths, nor sound the Abyss of DEITY.”

²⁰² SHAFTESBURY, 1999b, p. 53 - “[...] a Mind which sees not *infinitely*, can see nothing *fully* [...].”

²⁰³ SHAFTESBURY, 1999b, p. 87 - “BY force of Probability, said I, you overcame me. Being convinc’d of a Consent and Correspondence in *all* we saw of Things, I consider’d it as *unreasonable* not to allow the same *throughout*! UNREASONABLE indeed! reply’d he.”

No parágrafo seguinte, Teócles depreca à mente excelsa que lhe permita, com pertinente liberdade, exercer as faculdades com as quais foi munido e roga que o árbitro do universo o auxilie e o guie em sua empreitada. Veja-se:

NO ENTANTO, já que por ti, oh MENTE *soberana*, fui formado tal como sou, inteligente e racional, e que a peculiar dignidade de minha natureza é conhecer-te e te contemplar, permite-me que, com a devida liberdade, exerça essas faculdades com que tu me adornaste. Tolera minha impávida e ousada abordagem. E uma vez que tais pensamentos não são inspirados nem por vã curiosidade nem por presunção exagerada nem por amor a qualquer outra coisa, senão que somente a ti, sê meu assistente e me guia nessa busca, enquanto me aventuro a assim palmilhar o labirinto da extensíssima natureza e me esforço por te rastrear em tuas obras.” (SHAFTESBURY, 1999b, 79-80)²⁰⁴.

Sobrestando-se bruscamente, como se de um sonho saísse, o pasmado bardo retoma o diálogo com Filócles e as temáticas que se ergueram do enlevo filosófico jazem na arena. Teócles prossegue numa incisiva e apaixonada – mas não menos coerente – defesa da unidade universal; da “divina hipótese”²⁰⁵ de uma “mente soberana” que a tudo governa e de onde procede toda ordem; de um “self original”²⁰⁶; de uma “simpatização das/entre as coisas”²⁰⁷ e

²⁰⁴ “‘YET since by Thee (O *Sovereign* MIND!) I have been form’d such as I am, intelligent and rational; since the peculiar Dignity of my Nature is to know and contemplate Thee; permit that with due Freedom I exert those Facultys with which thou hast adorn’d me. Bear with my venturous and bold Approach. And since nor vain Curiosity, nor fond Conceit, nor Love of ought save Thee alone, inspires me with such Thoughts as these, be Thou my Assistant, and guide me in this Pursuit; whilst I venture thus to tread the Labyrinth of wide Nature, and endeavour to trace thee in thy Works.’”

²⁰⁵ SHAFTESBURY, 1999b, p. 82 - “Divine Hypothesis”.

²⁰⁶ Assim como, de acordo com Shaftesbury, a mente é o princípio unificador do corpo e mantém suas afecções, paixões, apetites, imaginações, fantasias e o restante dos apanágios que compõem um “eu” (*self*) – inclusive a si mesma, desdobrando-se e se duplicando; pondo-se diante de si – sob sensata e reconhecível harmonia e ordem, há uma identidade do todo, um “*self*” incondicionado, inespecífico e atuante; uma “mente geral” que o modela. Aliás, existe mesmo um “eu original” do qual os singulares são cópias, reproduções fiéis, na medida em que compartilham predicados. É o que se depreende do trecho: “POR FIM – continuou TEÓCLES, alteando sua voz e seu gesto –, estando, por conseguinte, convencido, até pelo *ceticismo* mesmo, ainda mais do meu próprio ser e desse meu *eu*, que é um *eu real* tirado e copiado de outro EU principal e *original* (o *grande uno* do mundo), empenho-me para ser, com efeito, *um* com ele, a me conformar com ele, tanto quanto seja capaz. Reputo que, tal como há *uma* massa comum, *um* corpo do todo, também há para este *uma ordem* e para esta *ordem* uma MENTE; que com essa MENTE *geral* cada *particular* deve ter relação, visto que, sendo de substância similar (tanto quanto podemos compreender de *substância*), é, de modo idêntico, ativa sobre o corpo, origem do movimento e da ordem; semelhantemente simples, não-composta e individual; de igual energia, efeito e operação; e mais análoga ainda se coopera com ela para o bem geral e se zela por *querer* em aquiescência com a melhor das *vontades*. De sorte que nada nos parece mais natural que a MENTE *particular* dever buscar sua felicidade em conformidade com a *geral* e mostrar diligência para se assemelhar a ela em sua simplicidade e excelência máximas.” SHAFTESBURY, 1999b, p. 85 – “IN fine, continu’d THEOCLES (raising his Voice and Action) being thus, even by *Scepticism* it-self, convinc’d the more still of my own Being, and of this *Self* of mine, ‘That ’tis a *real Self*, drawn out, and copy’d from another principal and *original SELF* (the *Great-one* of the World)’ I endeavour to really *one* with It, and conformable to It, as far as I am able. I consider, That as there is *one* general Mass, *one* Body of the Whole; so to this Body there is *an Order*, to this *Order*, a MIND: That to this *general MIND* each *particular-one* must have relation; as being of like Substance (as much as we can understand of *Substance*) alike active upon Body, original to Motion and Order; alike simple, uncompounded, individual; of like Energy, Effect, and Operation; and more like still, if it co-operates with It to general Good, and strives *to will* according to that best of *Wills*. So that it cannot surely but seem natural, ‘That the *particular*

de um “princípio cosmicamente ativo”.²⁰⁸ Teócles tenta convencer o interlocutor ponderando abstrata e secamente acerca da unidade, sabedoria, interesse, benevolência, equidade e perfeição de desígnio que marcam o conglomerado total, a reunião coesiva radical. Filócles, então, enredado pelo argucioso desenrolar de arazoamentos, não resiste e aceita a derrota.

BASTA, TEÓCLES, disse. Minhas dúvidas desvaneceram. MALDADE e AZAR – vãos *fantasmas!* – rendem-se a essa SABEDORIA onipotente, *prevalente*, que tens estabelecido. Triunfaste pela via da fria *razão* e podes agora, com honra, de novo te acalorar e retomar tua verve *poética*. Retorna, portanto, suplico-te, uma vez mais àquela *perfeição do ser* e te dirige a ela como antes, quando abordamos estas cenas bucólicas nas quais, ao que parece, primeiro te inspiraste. Não corro mais o risco de imaginar nem *magia* ou *superstição* nesse caso, desde que não invocaste nenhum outro PODER senão aquele UNO E SINGULAR que se afigura tão natural. (SHAFTESBURY, 1999b, p. 89)²⁰⁹.

Filócles implora ao colega que “retome a verve poética”, que ascenda outra vez a chama daquele sentimento que embalava seu discurso e os embeveciam; com o que depressa assenti Teócles. Endereçando-se à deidade “guardiã”, protetora e estimuladora, que imaginavam presente ali e em tudo, recomeça:

Oh poderoso gênio! Exclusivo poder animador e inspirador! Autor e conteúdo destes pensamentos! Tua influência é universal e tua engenhosidade [*art = arte, ciência, habilidade, perspicácia, jeito*] está radicada no âmago de todas as coisas. De ti dependem suas fontes secretas de ação. Tu as moves com uma irresistível e tenaz força, por meio de sagradas e invioláveis *leis*, estruturadas, engendradas, para o bem de cada ser particular, de modo que melhor se adequem com a perfeição, vida e vigor do *todo*. O princípio vital é largamente compartilhado e infinitamente variado, dispersado por toda parte e em nenhuma ausente. Tudo vive e, por sucessão, revive ainda. Os seres temporários deixam suas formas emprestadas e concedem sua substância elementar aos recém-chegados. Convocados, por seus diversos turnos, à vida, veem a luz e, vendo-a, passam para que outros também possam ser espectadores do vistoso cenário e um grande número se regale com o privilégio da NATUREZA. Munificente e grandiosa, dá-se e transmite a si mesma a muitos e faz as matérias e os objetos de sua generosidade infinitos. Nada segura, obsta, sua mão veloz, antecipadora. Não há tempo nem substância perdidos ou não aperfeiçoados. Novas formas surgem e, quando as velhas se dissolvem, a matéria de que eram compostas não é inutilizada, mas trabalhada, forjada, com igual manejo e arte, até na *corrupção*, que só em aparência é desperdício da natureza e vil abominação. O estado abjeto, de degradação, aparece meramente como *itinerário* ou *passagem* para um melhor. Pudéssemos vê-lo de perto, profundamente, e com imparcialidade

MIND shou'd seek its Happiness in conformity with the *general-one*, and endeavour to resemble it in its highest Simplicity and Excellence.”

²⁰⁷ SHAFTESBURY, 1999b, p. 87 - “*Sympathizing of Things*”.

²⁰⁸ SHAFTESBURY, 1999b, p. 88 - “*universally active Principle*”.

²⁰⁹ “ENOUGH, said I, THEOCLES, My Doubts are vanish'd. MALICE and CHANCE (vain *Phantoms!*) have yielded to that *all-prevalent WISDOM* which you have establish'd. You are Conqueror in the cool way of *Reason*, and may with Honour now grow warm again, in your *Poetick Vein*. Return therefore, I intreat you, once more, to that *Perfection of Being*; and address your-self to It as before, on our Approaches to these Silvan Scenes, where first It seem'd to inspire you. I shall now no longer be in danger of imagining either *Magick* or *Superstition* in the case; since you invoke no other POWER than that single ONE, which seems so natural.”

[*indifference* = indiferença, neutralidade, desinteresse], distantes da antipatia do sentido, nós, então, talvez devêssemos aumentar mais nossa admiração, convencidos de que até o *caminho mesmo* se igualava, era idêntico, ao *fim*. Nem tampouco podemos julgar menos favoravelmente a consumada arte exibida por todas as obras da natureza, posto que nossos fracos olhos, ajudados por artifícios mecânicos, descobre nestas obras um oculto panorama de maravilhas, mundos dentro de mundos, pequeninamente infinitos, embora em arte análogos ao maior, e fartos de mais fascínios que o mais acurado sentido, unido com a maior ciência, habilidade [*art*], ou mais aguda razão, pode penetrar ou revelar. (SHAFTESBURY, 1999b, p. 89-90)²¹⁰.

O leitor é impelido, *once again*, pelo estro, pelo ímpeto, pela veemência tropológica, pela torrente simbólica, pelo turbilhão de figuras do pensamento que Shaftesbury faz surgir. O caudaloso rio de significações leva o espectador à beira de um despenhadeiro, onde as correntes se precipitam, verticalmente, no sorvedouro da deidade. Quase tragado, ele se agarra à vegetação, sai da correnteza e rasteja até a borda. Encharcado, ofegante, recobra vagarosamente o fôlego e se detém nas elucubrações que suscitam a vertiginosa experiência. Ali, agora endireitado, ele fita o colossal descortinar de especiosidades e a profusão de vitalidades do ajustamento natural. Em tudo, a arte, a engenhosidade e a lucidez da mente maior estão presentes. Ela leva seu lume e espalha sua sapiência por todo lado, em todas as direções. Princípio pensante, é fonte da ação, é movente. Aciona por força irresistível e indefessa, mediante leis²¹¹ concebidas “para o bem de cada ser particular, de modo que melhor se adequem com a perfeição, vida e vigor do todo”. Causa primeira, diversifica e dissemina; renova e faz suceder, umas após outras, as criaturas, provocando a duração dos indivíduos e das espécies. Ciclicamente, faculta aos seres acesso ao “vistoso cenário” e garante que “um grande número se regale” com os privilégios da natureza. Nada é extraviado, malbaratado, desaproveitado nem esbanjado, mas tudo bem medido, moderado e

²¹⁰ “[...] O Mighty GENIUS! Sole-Animating and Inspiring Power! Author and Subject of these Thoughts! Thy Influence is universal: and in all Things thou art inmost. From Thee depend their secret Springs of Action. Thou mov’st them with an irresistible unweary’d Force, by sacred and inviolable *Laws*, fram’d for the Good of each particular Being; as best may sute with the Perfection, Life and Vigour of *the Whole*. The vital Principle is widely shar’d, and infinitely vary’d: Dispers’d throughout; nowhere extinct. All lives: and by Succession still revives. The Temporary Beings quit their borrow’d Forms, and yield their Elementary Substance to New-Comers. Call’d, in their several turns, to Life, they view the Light, and viewing pass; that others too may be Spectators of the goodly Scene, and greater numbers still enjoy the Privilege of NATURE. Munificent and Great, she imparts her-self to most; and makes the Subjects 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. The abject State appears merely as *the Way* or *Passage* to some better. But cou’d we nearly view it, and with Indifference, remote from the Antipathy of Sense; we then perhaps shou’d highest raise our Admiration: convinc’d that even *the Way it-self* was equal to *the End*. Nor can we judg less favourably of that consummate Art exhibited thro all the Works of Nature; since our weak Eyes, help’d by mechanic Art, discover in these Works a hidden Scene of Wonders; Worlds within Worlds, of infinite minuteness, tho as to Art still equal to the greatest, and pregnant with more Wonders than the most discerning Sense, join’d with the greatest Art, or the acutest Reason, can penetrate or unfold.”

²¹¹ Ver LARTHOMAS, 1985, p. 128-132.

aperfeiçoado. “Novas formas surgem”, inclusive da corrupção (“itinerário ou passagem para um [estado] melhor”), que só aparentemente é “desperdício” ou completa deterioração. As mãos hábeis forjam, “com igual manejo e arte”, outros feitos e desenhos. E o dinamismo não é apenas superficial, de fachada. Com o auxílio de ferramentas, de “artifícios mecânicos”²¹², “um oculto panorama de maravilhas”, “mundos dentro de mundos, pequeninamente infinitos” e fascinantes – em “arte”, fineza e apuro iguais ao maior, conquanto menores em escala – emergem. Teócles continua sua meditação, estendendo-a ao sol, aos corpos celestes, à Terra, aos quatro elementos, a lugares inóspitos, a criaturas selvagens...²¹³ As miríades de seres, por vezes fisicamente monstruosos²¹⁴, por vezes singelos e frágeis, encaixam-se em seus ambientes e contextos; tudo se encaminha ordenadamente e todos os admiráveis e prodigiosos aspectos da natureza servem para, nos seres racionais, excitar, realçar e aprimorar a ideia de um criador. A natureza é mirífica e, em meio à transitoriedade fenomênica, há um padrão permanente (PRICE, 1965).

Filócles, “o frio e indiferente Filócles”, convertera-se em um amante, em um “perseguidor da mesma misteriosa beleza.” O gênio de Teócles, o “*gênio* do lugar e o GRANDE GÊNIO” tinham, “finalmente, prevalecido”.²¹⁵ A paixão incitada pelas belas formas e pela simetria das coisas naturais sobrepujava a desconfiança e a descrença iniciais. Um nobre, justo e jovial entusiasmo se apodera do antes cético e zombeteiro Filócles²¹⁶. Mas

²¹² “As recentes descobertas ópticas, o microscópio de Hooke”, sublinha Larthomas, citando Shaftesbury, “fazem perceber, no menor recanto ou miniatura da natureza, ‘um teatro de maravilhas escondidas, mundos no interior de mundos de uma infinita pequenez’.” (LARTHOMAS, 1985, p. 128 – “Les récentes découvertes optiques, le microscope de Hooke, font apercevoir dans le moindre recoin ou raccourci de la nature ‘un théâtre de merveilles cachées, des mondes à l’intérieur de mondes d’une infinie petitesse’.”).

²¹³ SHAFTESBURY, 1999b, p. 90-100.

²¹⁴ “[...] as escamosas serpentes, as animálias selvagens e os insetos venenosos, por mais terríveis ou contrários à natureza humana, são belos em si mesmos e aptos para elevar nossos pensamentos à veneração dessa sabedoria divina, tão superior a nossas curtas vistas. Incapacitados de deslindar o uso ou o préstimo de todas as coisas nesse universo, estamos, entretanto, seguros da perfeição do todo e da justiça dessa economia, a que se subordinam todas as coisas e em virtude da qual coisas aparentemente deformadas são amáveis; desordem se converte em regularidade; degeneração em saúde; e venenos (tais como vimos) se provam curativos e benéficos.” (SHAFTESBURY, 1999b, p. 99 – “[...] the scaly Serpents, the savage Beasts, and poisonous Insects, how terrible soever, or how contrary to human Nature, are beauteous in themselves, and fit to raise our Thoughts in Admiration of that *Divine Wisdom*, so far superiour to our short Views. Unable to declare the Use or Service of all things in this Universe, we are yet assur’d of the Perfection of *all*, and of the Justice of that *Oeconomy*, to which all things are subservient, and in respect of which, Things seemingly deform’d are amiable; Disorder becomes regular; Corruption wholesome; and Poisons (such as these we have seen) prove healing and beneficial.”).

²¹⁵ SHAFTESBURY, 1999b, p. 101 - “[...] the cold indifferent PHILOCLES, is become a Pursuer of the same *Mysterious BEAUTY*. [...] Your *Genius* [Teócles], the *Genius* of the Place, and the GREAT GENIUS have at last prevail’d.”

²¹⁶ “O entusiasmo nobre é um entusiasmo ativo (*agissant* = muito atuante, eficaz). Ele se presta a dar um princípio de determinação autônomo, que vem do interior (from within), da espontaneidade do sujeito em plena posse de sua ‘forma interna’. Esse sentimento de ser movido desde o interior por qualquer coisa de quase divina evoca, na linguagem de Platão, a ideia de possessão (*μανία*), de inspiração divina (*ἐνθουσιασμός*), mas, sobretudo, a de inspiração, de desejo essencial, constitutivo do ser humano: isso evoca Eros. Shaftesbury quer

o prazer e o amor que tomam conta do novel entusiasta não se concentravam, puramente, na simples satisfação momentânea ou na efemeridade daquilo que os sentidos podem proporcionar. É fato que as delícias advindas da natureza não são nem de longe condenáveis e que os humanos partilham com as criaturas inferiores a mesma predileção por alimentos saborosos, por certos gostos, aromas, cores e pelos demais deleites da sensibilidade. Nada obstante, não é nas impressões sensoriais que se encontra o que a mente, com exatidão, pode chamar de seu. Os seres racionais devem, preferivelmente, situar em suas mentes sua felicidade e sua fruição. É no intelecto e em seus objetos (dentre os quais estão compreendidos tudo o que é genuinamente pulcro, elegante, generoso, elevado, favorável, compassado etc.) que estão o belo e o bem extremos. Todavia, é um duro ofício alcançar um entendimento transparente da beleza soberana, da perfeição superior. O comum das pessoas – muito embora haja uma fartura, um sem número de exemplos na natureza que atestam a sistematicidade, a presença de um plano a regular o todo, e que apontam para uma estrutura inteligente e não-fortuita – não percebe que, por detrás da aparente modificação de condições e de estado das coisas, dos supostos “defeitos”, existe uma intencionalidade, uma maestria e uma graça imperantes. A formosura plena, o que é mais alto, realmente excelente, belo e bom, depende de um aprimoramento da opinião e do juízo – do gosto – para ser apreciado, estimado e amado. É o que Teócles advoga. Constate-se:

distanciar o entusiasmo do delírio e o aproximar, pensa-lo, a partir do desejo essencial: ‘todo amor autêntico é entusiasmo’, ‘all sound love is enthusiasm’. Mas o amor não é simplesmente o princípio e a essência de toda espontaneidade. É também a energia mediatrix que nos orienta, a partir do mundo dos sentidos (*sens* = significação, senso), não somente a fins mais elevados, mas ainda em direção à ideia da unidade suprema de todos os fins. É, diz a estrangeira de Mantinea [Diotima], a ‘união do Todo consigo mesmo’ (*O Banquete*, 202e, σύνδεσμος). Eros é mediador entre o sensível e o inteligível, interprete entre o humano e o divino. Eros nos faz viver a relação entre a experiência sensível particular e o universal desejo (sob a forma realizada da unidade) em uma experiência de reflexão que é ao mesmo tempo sentimento e julgamento, como toda experiência estética. Igualmente, a forma da unidade de todos os fins, que visa o desejo, é percebida esteticamente. No entusiasmo, o senso moral se manifesta sempre na forma do gosto, mesmo se ele ultrapassa a esfera estética em seu movimento acabado. É o que Teócles queria fazer com que seus interlocutores compreendessem.” (LARTHOMAS, 1985, p. 171-172 - “L’enthousiasme noble est un enthousiasme agissant. Il veut se donner un principe de détermination autonome, qui vient de l’intérieur (from within), de la spontanéité du sujet en pleine possession de sa ‘forme interne’. Ce sentiment d’être mû de l’intérieur par quelque chose de déjà presque divin, cela évoque, dans le langage de Platon, l’idée de possession (μανία), d’inspiration divine (ἐνθουσιασμός) mais surtout celle d’aspiration, de désir essentiel, constitutif de l’être humain: cela évoque Eros. Shaftesbury veut éloigner l’enthousiasme du délire et le rapprocher, le penser à partir du désir essentiel: ‘tout amour authentique est enthousiasme’, ‘all sound love is enthusiasm’. Mais l’amour, ce n’est pas simplement le principe et l’essence de toute spontanéité. C’est aussi l’énergie médiatrice qui nous oriente, à partir de l’univers des sens, non seulement vers des fins plus élevées, mais encore vers l’idée de l’unité suprême de toutes les fins. C’est, dit l’étrangère de Mantinée, le ‘lien du Tout avec lui-même’ (*Banquet*, 202 e, σύνδεσμος). Eros est médiateur entre le sensible et l’intelligible, interprète entre l’humain et le divin. Eros nous fait vivre le rapport entre l’expérience sensible particulière et l’universel désiré (sous la forme accomplie de l’unité) dans une expérience de réflexion qui est à la fois sentiment et jugement, comme toute expérience esthétique. Aussi la forme de l’unité de toutes les fins, que vise le désir, est-elle perçue esthétiquement. Dans l’enthousiasme le sens moral se manifeste toujours sous la forme du goût, même s’il dépasse la sphère esthétique dans son mouvement accompli. Voilà ce que Théoclés voudrait faire comprendre à ses interlocuteurs.”).

Estou contente, replicou TEÓCLES, que tenhas chamado esse *amor* que provamos de ENTUSIASMO, permitindo-lhe privilégios idênticos aos de suas parceiras, as demais paixões. Pois há um lúdimo e aprovável *entusiasmo*, um *êxtase* razoável e um *arroubo* admitidos em outros domínios, tais como na arquitetura, na pintura, na música, e que se deva rejeitar *aqui*? Existem sentidos por meio dos quais todas essas outras graças e perfeições são percebidas e nenhum mediante o qual estas perfeição e graça eminentes são compreendidas? É tão absurdo conduzir esse *entusiasmo* para cá e transferi-lo desses *secundários* e *precários* objetos para este *original* e *abrangente todo*? Observa o que ocorre em todos os outros assuntos relacionados à arte ou à ciência. Como é custoso, em qualquer grau, o saber! Quanto tempo se leva para se adquirir um verdadeiro *gosto*! Quantas coisas chocantes; quantas, a princípio, ofensivas, que, depois, são conhecidas e reconhecidas como as maiores *belezas*! Visto que não é instantaneamente que granjeamos o *sentido* [*sense* = sensação, percepção, sensibilidade, senso, juízo, faculdade cognitiva, consciência, discernimento] pelo qual essas belezas são descobertas. *Labor*, *perseverança* [*pains* = afinco, esforços, dores] e *tempo* são requeridos para se cultivar um gênio natural, por mais apto e avançado que seja. Mas quem há que tenha pensado em cultivar *esse* solo ou em aprimorar qualquer sentido ou faculdade *desse* tipo que possa ter dado a natureza? É de se estranhar que devamos estar, então, como estamos, aparvalhados, desconcertados e perdidos *nestas* matérias, cegos quanto a *esta* cena elevada, a *estas* nobres representações? Que caminho deveríamos seguir para entender melhor, para conhecer *estas* belezas? Não são o estudo, a ciência, a aprendizagem necessários para a compreensão de todas as *outras* belezas? E para a *soberana* BELEZA, não são exigidas nenhuma destreza ou ciência? Na pintura, há *sombras* e *traços magistrais* para os quais o vulgo não atina e pensa serem falhas; na arquitetura, existe *o rústico*; na música, o gênero *cromático* e a combinação habilidosa de *dissonâncias*. E não há nada que responda a isso no TODO? (SHAFTESBURY, 1999b, p. 104-105)²¹⁷.

Se uma bela composição musical aguça a mente; se as pessoas exultam diante de uma construção bem-acabada, de um projeto artístico realizado com capricho, executado e levado a termo com finura; se se enchem de júbilo perante um quadro ou uma escultura; se são capturadas, arrebatadas, por essas belezas produzidas pelo engenho humano, por que haveria de se negar à natureza – expressão máxima do divino artífice, da mente criadora originária –

²¹⁷ “AND I, reply’d THEOCLES, am content you shou’d call this *Love* of ours ENTHUSIASM: allowing it the Privilege of its Fellow-Passions. For is there a fair and plausible *Enthusiasm*, a reasonable *Extasy* and *Transport* allow’d to other Subjects, such as Architecture, Painting, Musick; and shall it be exploded *here*? Are there Senses by which all those other Graces and Perfections are perceiv’d? and none by which this higher Perfection and Grace is comprehended? Is it so preposterous to bring that *Enthusiasm* hither, and transfer it from those *secondary* and *scanty* Objects, to this *Original* and *Comprehensive One*? Observe how the Case stands in all those other Subjects of Art or Science. What difficulty to be in any degree knowing! How long e’er a true *Taste* is gain’d! How many things shocking, how many offensive at first, which afterwards are known and acknowledg’d the highest *Beautys*! For ’tis not instantly we acquire the *Sense* by which these *Beautys* are discoverable. *Labour* and *Pains* are requir’d, and *Time* to cultivate a natural Genius, ever so apt or forward. But Who is there once thinks of cultivating *this* Soil, or of improving any Sense or Faculty which Nature may have given of *this* kind? And is it a wonder we shou’d be dull then, as we are, confounded, and at a loss in *these* Affairs, blind as to *this* higher Scene, *these* nobler Representations? Which way shou’d we come to understand better? which way be knowing in *these* *Beautys*? Is Study, Science, or Learning necessary to understand all *Beautys else*? And for *the Sovereign* BEAUTY, is there no Skill or Science requir’d? In Painting there are *Shades* and *masterly Strokes* which the Vulgar understand not, but find fault with: in Architecture there is *the Rustick*, in Musick *the Chromatick* kind, and skilful Mixture of *Dissonancys*: And is there nothing which answers to this, in *The WHOLE*?”

tal tratamento? Não deveria o verdadeiro e razoável entusiasmo conduzir a um conhecimento mais ampliado da totalidade e de suas maravilhas, à certeza de que, por detrás das sutilezas e dos meandros do real, existe uma entidade ordenadora, uma inteligência imarcescível? Mas “quanto tempo se leva para se adquirir um verdadeiro gosto!” Quanto estudo, disposição, esforço, aprimoramento... Ainda que os humanos disponham de uma capacidade antecipatória, das condições de possibilidade intelectivas necessárias, dos encaminhamentos, de prenoções, de pressupostos, devem tornar-se investigadores e estudiosos da natureza para descobrirem as pulcritudes presentes no espaço universal. Labor, afinco, dedicação e tempo são precisos para que lapidem as faculdades e os sentidos que lhes foram confiados; para que cultivem suas potencialidades, seu juízo, suas propensões e tendências, suas competências apreciativas; para que não se detenham nas primeiras impressões e não fiquem confusos e desorientados, cegos para “cenias elevadas” e para “nobres representações”. É como a avaliação de uma obra pictural: por vezes, de início, muitos aspectos causam assombro, estupefação. Há pinceladas, marcações, contornos e sombras que parecem defeitos, enganos, imprevidências, mas que, após um enriquecimento da percepção, um aprimoramento do olhar, passam a fazer sentido e a agradar. A mente aprende a identificar a ordem e a entender para que servem os elementos, a que escopos obedecem e como se encaixam no conjunto, na integralidade do objeto artístico. O mesmo vale para outras artes. Filócles, agora um prosélito, aderindo à reflexão de Teócles, admite que, outrora, não ultrapassava as fronteiras do superficial.

DEVO confessar, disse, que tenho sido até aqui como o vulgo, que nunca desfruta das *sombras*, do *rústico* e das *dissonâncias* de que falas. Jamais sonhara com tais *obras-mestras* na [da] NATUREZA. Era-me de praxe, à primeira vista, censurar livremente. Mas percebo que sou, doravante, obrigado a ir mais longe no encalço da *beleza*, que permanece mais escondida e profunda. E, em sendo assim, estou bem seguro de que meus *contentamentos* até então têm sido bastante rasos [*shallow* = raso, superficial, frívolo, baixo]. Parece-me que tenho habitado todo esse tempo na superfície e apreciado somente uma laia de leves, ligeiras e exteriores [*superficial* = superficial, de pouca substância, inconsistente, infundado, apressado] belezas, não tendo nunca buscado a *beleza em si*, mas o que *imaginava* ser tal. Como o resto das pessoas que não ponderam, tomava como certo, sem pestanejar, que era *belo* o que me agradava e bom aquilo com que me *rejubilava*. Em nenhum momento titubeei em amar o que me apetecia e, tencionando só me deleitar com o que aprovava, jamais me dei ao incômodo de examinar de que *objetos* se tratavam nem alguma vez hesitei acerca de suas *escolhas*. (SHAFTESBURY, 1999b, p. 105)²¹⁸.

²¹⁸ “I MUST confess, said I, I have hitherto been one of those Vulgar, who cou’d never relish *the Shades, the Rustick, or the Dissonancys* you talk of. I have never dreamt of such *Master-pieces* in NATURE. ’Twas my way to censure freely on the first view. But I perceive I am now oblig’d to go far in the pursuit of *Beauty*; which lies very absconded and deep: And if so, I am well assur’d that my *Enjoyments* hitherto have been very shallow. I have dwelt, it seems, all this while upon the Surface, and enjoy’d only a kind of slight superficial Beautys; having never gone in search of *Beauty it-self*, but of what I *fancy’d* such. Like the rest of the unthinking World, I

Teócles aconselha Filócles a ser criterioso, a se voltar aos objetos de maior excelência, nos quais reina uma beleza inteira, completa, perfeita, absoluta, e a estremá-los dos que lhe são opostos. Então, termina momentaneamente sua intervenção com um questionamento: estaria a beleza fundamentada unicamente nos corpos e não também – e talvez mais – na ação, na moral, na vida, no intuito, no desígnio? É o belo o resultante, o derivado, ou o que o acarreta, o que lhe dá azo? A mente ou seu efeito? A beleza, certamente, faz parte, constitui, está nas coisas, mas desde elas mesmas? O que dá forma não é princípio, processo²¹⁹, operação; não é o que, realizando, é já realidade; o que, enquanto agente, é atual, atuante, movente, *motor*; o que faz ser o que antes não era; uma *causa quae facit*? Consistiria a determinação em uma autogênese; o enformado em obra de si? Ou é forçoso aceitar que existe um intelecto, um *logos*, que se infunde na matéria e a fecunda, imiscuindo-se nela a ponto de fazê-la reconhecível e de tornar-se, nela, distinguível, emprestando-lhe encanto, ordem, bondade, esbelteza? Shaftesbury responderia que sim. Visto que, como explica o professor Pedro Paulo,

a boa disposição do todo, condição e resultado de uma mente, atesta, no homem como na natureza, um ‘gênio universal e soberano’ que se conhece numa mesma regra a operar na especificação de *fair forms*, formas belas ou justas [...]. A harmonia, em todo caso, é moral: começo, o meio e o fim. (PIMENTA, 2007, p. 41-42).

Filócles reclama e diz que a conversa atingira um tom demasiado alto, um ritmo assaz acelerado, a que não podia acompanhar. Teócles, sorrindo, retruca afirmando que sabia que o amigo não se saciaria com qualquer tipo de beleza, mas só com peças bem fabricadas e em que uma configuração se fizesse presente. Filócles consente. Contudo, não em razão do material de que os objetos são produzidos e, sim, por causa da arte, da inteligência aplicada ao que foi enformado. Eis parte da conversa:

[Teócles] A *arte*, então, é o belo. [Filócles] Correto. [Teócles] E a *arte* é o que embeleza. [Filócles] Certamente. [Teócles] De modo que é o embelezador e não o embelezado o realmente *belo*. [Filócles] Assim me parece. [Teócles] Pois o que é embelezado é belo somente pela adição de algo embelezador e cessa de sê-lo pelo recuo ou retirada deste. [Filócles] Exato. [Teócles] No que diz respeito aos corpos, portanto, a *beleza* vem e vai. [Filócles] É o que vemos. [Teócles] Nem é o corpo mesmo qualquer causa, quer da vinda ou da ida. [Filócles] Não. [Teócles] De sorte

took for granted that what I lik'd was *beautiful*; and what I rejoic'd in, was my *Good*. I never scrupled loving what I fanc'd; and aiming only at the Enjoyment of what I lov'd, I never troubled my-self with examining what *the Subjects* were, nor ever hesitated about their *Choice*.”

²¹⁹ Ver BRUGÈRE, 2006, p. 51.

que não há princípio de beleza no *corpo*. [Filócles] De jeito algum. [Teócles] Porque o corpo não pode, em absoluto, ser causa de beleza para si mesmo. [Filócles] Tampouco. [Teócles] Nem governa nem regula a si próprio. [Filócles] Nem ao menos isso. [Teócles] Nem intenta nem tenciona por si. [Filócles] Também não. [Teócles] Não deve ser, por conseguinte, o *que* intenta e tenciona por ele, regula-o e o ordena, o princípio de sua beleza? [Filócles] Necessariamente. [Teócles] E o que deve ser isso? [Filócles] A MENTE, suponho. O que mais poderia ser? [Teócles] Eis tudo o que queria explicar-te anteriormente: que *o belo, o justo [fair], o formoso [comely = gracioso, decente, agradável, digno]* nunca estão na *matéria*, mas na *arte* e no *design*. Jamais no próprio *corpo*, mas na *forma* ou no *poder formante*. Não é isso o que declara a bela *forma* e não o exprime a beleza do *design* toda vez que te impactam? O que impressiona senão *o design*? O que admiras mais: a MENTE ou o efeito da *mente*? É a *mente* apenas que forma. Tudo o que é desprovido de inteligência [*mind*] é horrível; matéria informe é a *própria deformidade*. (SHAFTESBURY, 1999b, p. 106-107)²²⁰.

O ideal de beleza, em Shaftesbury, não se afasta de seu referencial imanente. (LARTHOMAS, 1985). São nas determinações da natureza que o indefinido se abriga – ainda que as extrapole. Porém, é na forma²²¹, dada por uma mente, por um princípio designador, que a beleza mora. É o “efeito da mente” que é apreciado, o poder plástico, a potência do espírito. Os corpos, os metais, a madeira, a argila etc., sem a força criadora de um traçado, não passam de massas disformes, descaracterizadas, inidentificáveis. Não que a matéria não seja importante. *Au contraire!* A atividade de uma inteligência se socorre dela para se fazer entender. E, se o faz, “talvez seja porque seu sentido, perfeitamente completo, é este: existir para significar harmonia.”²²² Indo adiante, Filócles aventa:

²²⁰ “[...] *The Art* then is the Beauty. Right. And *the Art* is that which beautifies. The same. So that the Beautifying, not the Beautify’d, is the really *Beautiful*. It seems so. For that which is beautify’d, is beautiful only by the accession of something beautifying: and by the recess or withdrawing of the same, it ceases to be beautiful. Be it. In respect of Bodys therefore, *Beauty* comes and goes. So we see. Nor is the Body it-self any Cause either of its coming or staying. None. So that there is no Principle of Beauty in *Body*. None at all. For Body can no-way be the Cause of Beauty to it-self. No-way. Nor govern nor regulate it-self. Nor yet this. Nor mean nor intend it-self. Nor this neither. Must not *That* therefore, which means and intends for it, regulates and orders it, be the Principle of Beauty to it? Of necessity. And what must that be? MIND, I suppose; for what can it be else? HERE then, said he, is all I wou’d have explain’d to you before: ‘That *the Beautiful, the Fair, the Comely*, were never in the *Matter*, but in the *Art* and *Design*; never in *Body* it-self, but in the *Form* or *Forming Power*’. Does not the beautiful *Form* confess this, and speak the Beauty of *the Design*, whene’er it strikes you? What is it but *the Design* which strikes? What is it you admire but MIND, or the Effect of *Mind*? ’Tis *Mind* alone which forms. All which is void of *Mind* is horrid: and *Matter* formless is *Deformity* it-self.”

²²¹ “A forma é, pois, aquilo pelo que o ser infinito se torna determinável, isto é, acessível, suscetível de receber um sentido do ponto de vista humano. Ela é a condição de toda manifestação do ser no sensível. Sem o ato da forma, nada advém do ser para o sujeito que somos, nenhuma γένεσις εἰς οὐσίαν [Platão - Filebo, 26d]. O ato da forma, que é um ato do sujeito, quer através da reflexão, quer pela criação, delimita, em cada domínio essencial da experiência humana, o que provem do sentido da realidade para nós e do senso de nossa presença no mundo.” (LARTHOMAS, 1985, p. 205 – “La forme est donc ce par quoi l’être infini devient déterminable c’est-à-dire accessible, susceptible de recevoir un sens du point de vue de l’homme. Elle est la condition de toute manifestation de l’être dans le sensible. Sans l’acte de la forme rien n’advient de l’être pour le sujet que nous sommes; aucune γένεσις εἰς οὐσίαν. L’acte de la forme, qui est un acte du sujet, soit par réflexion soit par création, délimite, en chaque domaine essentiel de l’expérience humaine, ce qui advient du sens de la réalité pour nous, et du sens de notre présence au monde.”).

²²² PIMENTA, 2007, p. 43.

DE todas as *formas*, nesse caso, aquelas – conforme seu esquema – que são as mais admiráveis e que estão na primeira ordem de beleza são as que têm poder de criar, elas mesmas, outras formas. Daí, parece-me, que podem ser denominadas de *formas que formam*. (SHAFTESBURY, 1999b, p. 107)²²³.

O adepto progride exaltando a prevalência da forma humana sobre as outras belezas produzidas pelos homens e assevera que nenhum palácio, propriedade ou edificação, por mais bem-compostos e apresentáveis que sejam, podem competir com as “originais formas vivas de carne e osso.”²²⁴ Até os metais e as pedras preciosas, se comparadas à beleza humana, à viva beleza do corpo, perdem seu brilho. Téocles faz atentar que o amigo acabara, com a reflexão que levava à frente, de estabelecer três graus ou ordens de beleza. Filócles se surpreende e pergunta ao amigo como. O sábio poeta o revela:

[Teócles] Porquanto, primeiro, como propriamente as designaste, estão as *formas mortas*, que comportam um feitio e são plasmadas seja pelo homem, seja pela natureza, mas que não possuem poder formante, nem ação ou inteligência. [Filócles] É certo. [Teócles] Em seguida, como *segunda* espécie, estão as *formas que formam*, isto é, as que têm inteligência, ação e operação. [Filócles] Acertaste de novo. [Teócles] Aqui, pois, a beleza é dobrada, uma vez que há tanto a forma (o *efeito* da mente) quanto a *mente* em si. O primeiro tipo é inferior [*low* = baixo, pequeno, fraco, muito pouco elevado, deficiente] e desprezável em confronto com o segundo, do qual a forma morta recebe seu lustre e a força da beleza. Afinal, o que é um mero *corpo*, ainda que humano e precisamente moldado, se está falto de forma *interna* e a *mente* é monstruosa ou imperfeita, como em um *idiota* ou *selvagem*? [Filócles] Também isso consigo compreender, mas onde está a *terceira* ordem? (SHAFTESBURY, 1999b, p. 107)²²⁵.

Está no manancial, no germe, na raiz de toda beleza, na *forma que forma as formas que formam*, na inteligência formadora. Em um primeiro estágio, estão as coisas formadas, inânimes, que recebem de fora um feitio; a matéria dócil, inerte, que cede à irresistibilidade ativa de uma mente e que é pacatamente moldada. Depois, as formas formantes, “que recebem a inteligência de tal maneira a se tornarem elas mesmas inteligentes”²²⁶, a “beleza dobrada”, o conjunto da forma e da mente *per se* (ação, operação, intelecto). E, no plano mais alto, a

²²³ “OF all *Forms* then, said I, Those (according to your Scheme) are the most amiable, and in the first Order of Beauty, which have a power of making other Forms themselves: From whence methinks they may be stil’d *the Forming Forms*.”

²²⁴ SHAFTESBURY, 1999b, p. 107 – “original *living Forms* of Flesh and Blood.”

²²⁵ “Why first, *the Dead Forms*, as you properly have call’d ’em, which bear a Fashion, and are form’d, whether by Man, or Nature; but have no forming Power, no Action, or Intelligence. Right. Next, and as the *second* kind, *the Forms which form*; that is, which have Intelligence, Action, and Operation. Right still. Here therefore is double Beauty. For here is both the Form (the *Effect* of Mind) and *Mind* it-self: The first kind low and despicable in respect of this other; from whence the Dead Form receives its Lustre and Force of Beauty. For what is a mere *Body*, tho a human-one, and ever so exactly fashion’d, if *inward* Form be wanting, and the *Mind* be monstrous or imperfect, as in an *Idiot* or *Savage*? This too I can apprehend, said I; but where is the *third* Order?”

²²⁶ PIMENTA, 2007, p. 45.

perfeição formal, a capacidade formativa e estruturante da concepção, a construção ideal, o desenho, o projeto, a intenção que, em si, é já solução, desfecho, remate. Deste modo, “da primeira à terceira ordem temos uma gradação de gêneros que passa da perspectiva transcendente à imanente, da aparente exterioridade entre inteligência e matéria à essencial identidade entre a mente humana e a ‘mente universal’.”²²⁷. Em um verbete dos *Exercícios* sobre o belo – Τὸ Καλὸν – Shaftesbury faz uso do mesmo catálogo, graduação ou classificação:

Nas coisas *animadas, inanimadas, mistas. Inanimadas*. Começando por estas figuras com as quais as crianças se divertem e se aprazem até as proporções da arquitetura... Do mesmo modo no que tange aos sons. *Animadas*. Dos animais (e suas diversas naturezas) até os homens e dos homens tomados individualmente, com seus humores, disposições, temperamentos, caracteres, maneiras, até as comunidades, sociedades, repúblicas. *Mistas*. Como em um indivíduo singular (um corpo e uma alma): *amor...* E desse modo nas comunidades; um domínio, terras, culturas, construções e os ornamentos de uma cidade que, misturados, compõem (por essa ligação) a ideia de um país natal. *Pátria* e o amor dessa espécie. [...] Nas coisas inanimadas, a natureza antes das artes. E, assim, das pedras, diamantes, rochas, minerais até os vegetais, bosques, partes constitutivas e agregativas do mundo, como o mar, os rios, os montes, os vales. Os corpos celestes e sua ordem. A grande arquitetura da natureza. A NATUREZA propriamente dita. Nas coisas animadas, desde os grandes e pequenos animais até os homens e as outras ordens de inteligências e a inteligência suprema, DEUS. (SHAFTESBURY, 1993, p. 345)²²⁸.

Todas as fabricações, ideações e invenções humanas resolvem-se no último patamar de beleza – a arquitetura, a música, a escultura, a pintura e os ofícios correlatos, por óbvio, inclusive. Mas o belo está apenas nas obras exteriores, produzidas pelas hábeis mãos dos homens a partir de um plano, de um desenho, de uma intelecção? Ou haveria, igualmente, uma “forma interna” (*inward form*), um território, uma cidadela interior, uma ordem íntima, de fundo; medidas, proporções, números que instituem a harmonia e a estrutura arquitetônica e composicional de um sujeito? Seguramente, pensa o Terceiro Conde. E é a mente sua

²²⁷ PIMENTA, 2007, p. 45-46. E “só é possível fala em identidade entre a mente e o todo na medida em que a mente encontra a sua essência própria, que não é um conteúdo, mas resume-se à atividade de *formação*.” (PIMENTA, 2007, p. 46).

²²⁸ “Dans les choses *animées, inanimées, mixtes. Inanimées*. En commençant par ces figures dont les enfants font leurs délices, jusqu’aux proportions de l’architecture... Même chose pour les sons. *Animées*. Depuis les animaux (et leurs diverses natures) jusqu’aux hommes, et des hommes pris individuellement, avec leurs humeurs, dispositions, tempéraments, caractères, manières, jusqu’aux communautés, sociétés, républiques. *Mixtes*. Comme dans un individu singulier (un corps et une âme): *amour...* Et de la sorte dans les communautés; un domaine, des terres, cultures, constructions, et les ornements d’une cité, qui, mixtes, composent (par ce rapport) l’idée d’un pays natal. *Patria*, et l’amour de cette espèce. [...] Dans les choses inanimées, la nature avant les arts. Et de la sorte depuis pierres, diamants, rocs, minéraux; jusqu’aux végétaux, bois, parties agrégatives du monde, comme la mer, les rivières, monts, vallées. Le globe. Les corps célestes et leur ordre. La grande architecture de la nature. La NATURE ele-même. Dans les choses animées, depuis le gros et le menu bétail, jusqu’aux hommes e aux autres ordres d’intelligences, jusqu’à l’intelligence suprême, DIEU.” Shaftesbury desenvolve um pouco mais essa escala em uma importante nota elaborada para comentar a passagem das *Miscelâneas* em que reafirma a completa identidade entre beleza, verdade e bondade. Ver: SHAFTESBURY, 1999b, p. 216-217.

parcela formadora, organizativa, a responsável por manter sob controle as emoções, as paixões, os sentimentos, as ações – é da inteligência, em derradeira instância, que deriva toda decisão, determinação, princípio, cognição, beleza e moralidade. Sem o trabalho da mente, sem uma forma interna, o que resta é imperfeição e monstrosidade. A atividade da inteligência não se esgota, é generativa e fértil, sempre fecundada pela inteligência maior, pelo *design* originário, pela razão seminal (*lógos spermatikós*) ou logos divino – essa espécie de princípio ordenador que aviventa, anima e embeleza o cosmos. E é na trilha de uma reflexão acerca dos três estádios de beleza ou das formas, que se alastram até as bordas do todo, que desponta outra: a beleza moral relativa à *inward form*, que estende o conceito de belo às atitudes, aos comportamentos, aos aspectos, às disposições, às notas, aos registros, às sinfonias interiores dos seres humanos. Tanto fora quanto dentro, a ordem, a forma e a beleza são realidades insofismáveis. E, para justificar seu argumento, Shaftesbury (pela boca de Teócles) propõe que seja sopesado o que de mais simples há na percepção de um corpo: a figura. E nem é preciso se ater à escultura ou à arquitetura ou aos contornos dos que se dedicam a essas e a outras artes tão proeminentes. Basta considerar as formas singelas, tais como uma bola, um cubo ou um dado. “Porque até uma criança se compraz com a primeira vista dessas proporções?”²²⁹ Não preferem os pequenos figuras cilíndricas, esféricas, quadradas, a irregulares ou sem formato? (SHAFTESBURY, 1999b). Isso não indica nada sobre uma beleza natural que os olhos encontram nos objetos? Ou sobre certas ideias de perfeição e acabamento que são prévias ou conaturais? Filócles se diz pronto para aceitar que “existe em certas *figuras* uma beleza natural que o olho encontra tão logo os objetos são apresentados a ele.”²³⁰ Se assim é no que concerne aos objetos exteriores, tanto mais não seria no tocante às ações e comportamentos humanos? Se a graça, a leveza, a harmonia e a beleza das coisas externas são conhecidas, reconhecidas e com tanta naturalidade percebidas, não aconteceria algo similar com as distorções, as adequações, as proporções, as medidas, as deformidades, com os destemperos dos afetos e das paixões?²³¹ É razoável que sim, dado que “tão pronto quanto os olhos se abrem para as *figuras* e os ouvidos aos *sons*, do que resulta diretamente a *beleza* e a *graça* e a *harmonia* são conhecidas e reconhecidas”, também “um olho interior” distingue imediatamente, nas paixões, afecções e ações humanas, “o *justo* [*fair* = belo, bom, honesto, bem ajustado] e o *bem modelado* [*shapely* = bem feito ou talhado,

²²⁹ SHAFTESBURY, 1999b, p. 111 - “Why is even an Infant pleas’d with the first View of these Proportions?”

²³⁰ SHAFTESBURY, 1999b, p. 111 - “I AM ready, reply’d I, to own there is certain *Figures* a natural Beauty, which the Eye finds as soon as the Object is presented to it.”

²³¹ Como nota Pedro Paulo Garrido, “o discernimento de beleza e deformidade nas coisas e nas ações é uma forma, quíça definitiva, de valoração moral.” (PIMENTA, 2007, p. 73).

simétrico], *o amável e o admirável*, além do *deformado*, do *horroroso*, do *odioso* e do *contemptível*.”. “Como é possível, pois,” questionará Teócles, “não anuir que, tal como estas distinções tem sua fundação *na natureza*, o discernimento não seja ele próprio *natural* e proveniente *somente* da NATUREZA?”²³² Filócles contraponteia: se fosse dessa maneira, não haveria discordância entre os homens a respeito do que é infame, valioso, decoroso, elegante ou vergonhoso nas condutas e procedimentos! Teócles rebate a crítica alegando que, mesmo nas controvérsias, o adequado e o decente estão sempre pressupostos. O que se discute não é a inexistência ou existência do decoro, da beleza, do honesto ou do vil, mas, sim, a que objetos ou ações eles devem ser propriamente ligados, atribuídos²³³. Os homens podem até estar em desacordo relativamente aos itens, mas não discrepam de que há beleza de diversos gêneros.

Debate-se sobre “qual é o *edifício* mais requintado ou sobre que *forma* ou *rosto* é mais bonito e adorável”, mas, sem polêmica, aquiesce-se que “há uma BELEZA de cada tipo”. Isso ninguém se presta a *ensinar* nem é *aprendido* por quem quer que seja, mas todos hão de *confessar*. Todos estão imbuídos do *padrão*, das *regras* e da *medida*. Contudo, ao aplica-las às coisas, surge a desordem, prevalece a ignorância e o interesse e as paixões provocam confusão. (SHAFTESBURY, 1999b, p. 111-112)²³⁴.

Com os assuntos da vida não é diferente: as opiniões são variadas, porém ninguém ousará negar a existência de algo denominado bem, embora comum e erroneamente se acredite que o que os homens consideram bom seja distinto daquilo que chamam de belo. Nada mais equivocado, vez que o bom e o belo se identificam impecavelmente (como pode algo ser bom e não ser belo ou ser belo e não ser bom?). Deste modo, quando as pessoas emitem juízos morais ou estéticos, tomam como pressupostos os termos que haverão de adjudicar ou de recusar a alguma coisa (belo, feio...) e só se afastarão de uma concordância no

²³² SHAFTESBURY, 1999b, p. 111 - “No sooner the Eye opens upon *Figures*, the Ear to *Sounds*, than straight the *Beautiful* results, and *Grace* and *Harmony* are known and acknowledg’d. [...] an *inward* Eye distinguishes, and sees the *Fair* and *Shapely*, the *Amiable* and *Admirable*, apart from the *Deform’d*, the *Foul*, the *Odious*, or the *Despicable*. How is it possible therefore not to own, ‘That as these *Distinctions* have their *Foundation in Nature*, the *Discernment* it-self is *natural*, and from *NATURE alone*?’”

²³³ Shaftesbury segue de perto Epicteto, que ensina: “As prenoções são comuns a todos os homens e não se contradizem mutuamente. Quem, dentre nós, com efeito, não admitirá que o bem é útil, que ele é também desejável e que em toda circunstância é preciso buscá-lo e o perseguir? Quem, dentre nós, não admite que o justo é belo e conveniente? Quando, então, sobrevém a contradição? Quando se trata de aplicar as prenoções aos casos particulares [...]” (EPICTETO, 2004, p. 68 - “Les prénotions sont communes à tous les hommes, et une prénotion n’en contredit pas une autre. Qui d’entre nous, en effet, n’admet pas que le bien est utile, qu’il est aussi désirable et qu’en toute circonstance il faut le rechercher et le poursuivre? Qui d’entre nous n’admet pas que le juste est beau et convenable? Quand donc survient la contradiction? Quand il s’agit d’appliquer les prénotions aux cas particuliers [...].”).

²³⁴ “’Tis controverted ‘Which is the finest *Pile*, the loveliest *Shape* or *Face*:’ But without controversy, ’tis allow’d ‘There is a *BEAUTY* of *each* kind.’ This no-one goes about to *teach*: nor is it *learnt* by any; but *confess’d* by All. All own the *Standard*, *Rule*, and *Measure*: But in applying it to Things, Disorder arises, Ignorance prevails, Interests and Passion breed Disturbance.”

que se referir àquilo que merecerá ou não o título que elas conferem. Ou seja, um sentimento proativo e natural do belo e do disforme, do honesto e do desonesto, do bom e do pernicioso etc. acompanha, queira-se ou não, todas as avaliações, ainda que haja um equívoco na hora de situar tais características. Esse senso outorga aos animais racionais a capacidade de reconhecer que a boa arrumação que trazem e carregam consigo é a continuação de um ordenamento externo, do qual fazem parte e ao qual precisam se adequar. Trata-se de encontrar a posição, o lugar que cada qual deve ocupar no mundo e de acatar – com a razão, com essa espécie de sensibilidade intelectual – as especiosidades, encantos e maravilhas do universo²³⁵. Os seres dotados de intelecto captam e desfrutam do belo e do bom de um modo mais nobre e sofisticado que o restante dos animais, que não ultrapassam as barreiras dos apetites, do puramente sensitivo e da excitação sensorial. É na mente ou razão que reside a dignidade do ser humano, seu maior mérito, sua aptidão para o bem e para a felicidade. Uma inteligência virtuosa, cultivada, não será atraída ou não se verá fascinada pelo que não for beleza, generosidade e bondade – seus objetos mais afins e deleitáveis. É o que repete Teócles na síntese, na recapitulação do que foi abordado na Seção II, da Parte III, de *Os moralistas*:

Visto que, elevando-me da beleza natural que me transportava, alegremente me aventurei e fui além, numa procura insistente, e te acompanhei em tua busca pela beleza, tal como ela se relaciona conosco e se constitui como nosso maior *bem*, em seu sincero e natural gozo. E se não temos inútil e futilmente despendido nosso tempo nem em vão perambulado por essas regiões desertas, deverá se desprender de nossa rigorosa investigação que não há nada tão divino quanto a BELEZA, que, não pertencendo ao *corpo* nem tendo nenhum princípio ou existência exceto na MENTE e na RAZÃO, só é descoberta e adquirida por intermédio dessa parte divina quando se inspeciona a *si própria* – o único objeto merecedor de sua aplicação. Pois tudo o que é privado de inteligência, é imprecisão, *vazio* e *escuridão* para os OLHOS da *mente*. Esta se torna lânguida e se turva quando se detém em objetos estranhos, mas viceja e atinge seu vigor quando empregada na contemplação do que se lhe assemelha. É dessa maneira que a MENTE vai se *aperfeiçoando*: ágil e levemente, sem embaraço, examinando outros objetos, passando e ultrapassando os corpos e as formas ordinárias (nas quais só resta uma sombra de beleza), lança-se ambiciosamente à frente, em direção à sua *fonte*, ao manancial da beleza, e contempla *o original* da forma e da ordem no que é inteligente. E assim, OH FILOCLES, podemos nos aprimorar e vir a ser artistas desse tipo, aprendendo a conhecermos a *nós mesmos* e *aquilo* que, através do refinamento [*improving* = aperfeiçoamento, melhoramento, desenvolvimento], podemos assegurar que faz avançar nosso digno e real interesse. Pois esse *conhecimento* não é adquirido nem pela contemplação de corpos ou de formas exteriores, nem pela visão de aparatos fastosos e nem pelo apego a posses ou honrarias. Muito menos deve ser estimado o artista que faz fortuna a partir disso. Mas é *sábio* e *capaz* quem – e somente quem –, não se prendendo a essas coisas, aplica-se a cultivar outro solo, a construir com matéria diversa da pedra e do mármore; e, tendo os mais verdadeiros e adequados

²³⁵ “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 filantropo, como diz o filósofo inglês nos seus *Exercícios*) é aquele que é capaz de entender que o homem é parte do universo.” (NASCIMENTO, 2012, p. 87).

modelos diante dos olhos, torna-se, decerto, o *arquiteto de sua própria vida e destino*, dispondo, formando e introduzindo dentro de si as fundações duradouras e seguras da *ordem*, da *paz* e da *concordia*. (SHAFTESBURY, 1999b, p. 116-117)²³⁶.

Ser um arquiteto de si mesmo, da própria vida e destino! Inspirar-se na beleza que permeia o todo para edificar o ser, para moldar o homem interior, para cuidar dos jardins de dentro, para arar e cultivar o solo onde a virtude haverá de florir, de germinar com frescor e exuberância; não se contentar com as formas fugidias, com o aparente, com o ilusório. Ir além! Perseguir uma beleza nuclear, anterior, primeira, original... A ordem do mundo remete a outra: à interna, pela qual se deve velar, dispensando um cuidado constante e devotado. É ali, na parte central, na sede, que é preciso instalar as bases, arrumar, regular e planejar a construção; erguer estátuas, ornamentos e fortalezas. É esse o lugar a ser organizado, arrumado, regulado, já que o controle e a administração do corpo, das fantasias e das representações depende do correto emprego da inteligência, do bom funcionamento da mente. Ser artista de si mesmo: usar as cores apropriadas, escolher o tema certo, as ferramentas exatas, a ocasião adequada, dispor as partes de maneira harmônica e distribuir as figuras, paisagens e objetos do modo mais sensato e criterioso. Na obra do Terceiro Conde, o léxico estético e o ético se entrecruzam, tocam-se fluentemente²³⁷. É que

²³⁶ “For taking rise from Nature’s Beauty, which transported me, I gladly ventur’d further in the Chase; and have accompany’d you in search of Beauty, as it relates to us, and makes our highest *Good*, in its sincere and natural Enjoyment. And if we have not idly spent our hours, nor rang’d in vain thro these deserted Regions; it shou’d appear from our strict Search, that there is nothing so divine as BEAUTY: which belonging not to *Body*, nor having any Principle or Existence except in MIND and REASON, is alone discover’d and acquir’d by this diviner Part, when it inspects *It-self*, the only Object worthy of it-self. For whate’er is void of Mind, is *Void* and *Darkness* to the *Mind’s* EYE. This languishes and grows dim, whene’er detain’d on foreign Subjects; but thrives and attains its natural Vigour, when employ’d in Contemplation of what is like It-self. ’Tis thus the *improving* MIND, slightly surveying other Objects, and passing over Bodys and the common Forms (where only a Shadow of Beauty rests) ambitiously presses onward to Its *Source*, and views *the Original* of Form and Order in that which is Intelligent. And thus, O PHILOCLES! may we improve and become Artists in the kind; learning ‘To know *Our-selves*, and what *That* is, which by improving, we may be sure to advance our Worth, and real Self-Interest.’ For neither is this *Knowledg* acquir’d by Contemplation of Bodys, or the outward Forms, the View of Pageantrys, the Study of Estates and Honours: nor is He to be esteem’d that self-improving Artist, who makes a Fortune out of these: but He (*He* only) is the *Wise* and *Able* Man, who with a slight regard to these Things, applies himself to cultivate another Soil, builds in a different Matter from that of Stone or Marble; and having righter Models in his Eye, becomes in truth *The Architect of his own Life and Fortune*: by laying within himself the lasting and sure Foundations of *Order, Peace* and *Concord*.”

²³⁷ “A verdade, o bem e a beleza se encontram tão indissolúvelmente ligados em sua obra que a existência de cada um desses conceitos implica a dos demais e dita correspondência dá sentido à visão do mundo entendido como um organismo no qual a beleza, a bondade – notória tanto na esfera da natureza com na humana – e a ordem interna que define a vida de todos os seres, acham-se regidos por um mesmo princípio inteligível [...]” (LLORENS, 2005-2006, p. 353 - “La verdad, el bien y la belleza se hallan tan indisolublemente ligados en su obra que la existencia de cada uno de estos conceptos implica la de los demás, y dicha correspondencia da sentido a la visión del mundo entendido como un organismo en el que la belleza, la bondad –manifestada tanto en la esfera de la naturaleza como en la humana– y el orden interno que define la vida de todos los seres, se hallan regidos por un mismo principio inteligible [...]”

o caráter dinâmico e ativo de qualquer ordem ou inteligência, de todo processo (intelectual) de ordenação, pode ser descrito, segundo Shaftesbury, em termos estritamente morais. A contemplação das coisas leva a um senso de harmonia que é mesmo um senso de verdade: a disposição de coisas num desígnio indica a sua verdade. O senso de harmonia e de verdade é também um senso de justiça, de proporção conveniente entre as partes do todo. O vocabulário da justiça, da adaptação, da adequação, é tanto ‘estético’ quanto moral [...]. (PIMENTA, 2007, p. 40-41).

As muitas referências às artes evidenciam o valor a elas atribuído e o destaque que merecem no pensamento shaftesburiano. Elas podem ser aliadas da virtude e contribuir para a formação e o aperfeiçoamento dos costumes, das maneiras, das ações, do caráter.

The moralists é a filosofia em ação, animada, revestida de contornos dramáticos, narrativos, dialógicos²³⁸; é o pensamento emparelhado com a beleza; é a forma que quase escapa, mas que, capturada, entrega-se aos deleites do poético; é comunicação viva, pulsante, capturada em seu voo errante; é o encontro entre a arte e o *signo*, entre a expressividade e o conteúdo; é a comunhão entre a fruição estética do mundo, das obras da natureza, e o saber. Shaftesbury tinha para si que a maneira mais eficiente de promover o convencimento, de criar uma disposição adequada (no ouvinte, no leitor, no espectador), de despertar o interesse, era tornando a produção intelectual (artística, filosófica, literária...) atraente e condizente com aquilo que se quer demonstrar, transmitir, apresentar. A configuração, o formato, são tão relevantes quanto o que eles encerram. Noutra giro, não devem “forçar o material para adequá-lo a uma estrutura inflexível que lhe é imposta de fora.”²³⁹ O que está em causa é a articulação, a combinação harmoniosa entre recursos estéticos, estratégias discursivas e retóricas, de um lado, e o que propriamente se aspira a comunicar, de outro. Não é bastante avaliar *o que* se diz ou se apresenta, mas também *o como* se enuncia ou se expõe. Mas é tempo de retornar, de descer do outeiro de onde, com o precioso auxílio de Teócles, foram avistados os lindos cenários da natureza, o sistema do universo. A manhã já se passou, é hora de voltar para casa e de se dedicar ao último quefazer: averiguar como a arte e a virtude se encontram mais diretamente, como se dá uma possível imbricação entre a percepção do belo e a moral.

²³⁸ O pensar é, *per se*, dialógico; é conversação e intercâmbio (seja interior – solilóquio – seja exterior – com a comunidade humana).

²³⁹ PIMENTA, 2007, p. 51.

3 ARTE E MORAL EM SHAFTESBURY

Certo de que há uma concordância e uma complementariedade entre linguagens, entre os caracteres linguísticos e pictóricos, imagéticos, Shaftesbury dedica seus últimos anos ao que chamava de “estudos virtuosos”, ao exame de toda sorte de objetos artísticos a que tinha acesso. Foi um período em que algumas ideias a respeito da arte amadureceram e tornaram-se mais pujantes; em que algumas noções se expressaram de outras formas (através de emblemas, de imagens); em que o discurso escrito é complementado e aproximado de outro, de ordem figurativa. O Terceiro Conde planejava trazer a lume um segundo conjunto de textos: os *Caracteres secundários ou a linguagem das formas*²⁴⁰. Nele, o filósofo procurava aproximar de maneira ainda mais clara arte e moralidade, sobretudo através de estudos dedicados à pintura. É dessa aproximação que os parágrafos seguintes se ocupam.

3.1 A arte, a moral e os frontispícios

Em 1711, vinha à luz, em três volumes, a primeira edição das *Characteristicks of men, manners, opinions, times*. Nesse mesmo ano, em obediência a orientações médicas e ao desejo dos amigos, Shaftesbury deixa a Inglaterra com destino ao sul da Itália. Sua saúde, que sempre fora frágil, piorara consideravelmente e a atmosfera enfumaçada e os ares frios de sua pátria em nada colaboravam para o alívio de suas crises asmáticas e para a melhora de seus problemas respiratórios. O destino escolhido foi uma das capitais artísticas do mundo à época: a encantadora Nápoles. A viagem foi dura, recheada de percalços e de momentos difíceis. Nas correspondências remetidas durante o percurso, o filósofo inglês reclamava de seu “estado desesperado” e de sua “débil condição”.²⁴¹ Em uma delas, redigida em Turim, com data de 7 de setembro de 1711 e sobrescritada a John Molesworth, Shaftesbury relata que sofreu tanto nas semanas anteriores, que quase perdeu as esperanças de atingir o termo de sua trajetória²⁴². Apesar das agruras, o pensador chega à destinação indicada em novembro de 1711. Instala-se, então, no esplêndido e elegante Palazzo Mirelli. Para Voitle, o último ano do Terceiro Conde

²⁴⁰ Os quatro tratados que formariam a obra seriam: *Uma carta sobre a arte, ou ciência do desenho* (*A Letter Concerning Art, or Science of Design*), *Uma noção do esboço histórico ou tablatura do julgamento de Hércules* (*A Notion of the Historical Draught or Tablature of the Judgment of Hercules*), *Um apêndice sobre o emblema de Cebes* (*An Appendix Concerning the Emblem of Cebes*) e *Plástica ou origem, progresso e poder da arte designatória* (*Plasticks, or the Original, Progress, & Power of Designatory Art*). Infelizmente, em decorrência da morte precoce do Lorde em 1713, apenas a *Carta* e o esboço para a pintura do julgamento de Hércules foram concluídos. Dos outros, restaram apenas rascunhos, projetos, esboços, anotações.

²⁴¹ Como em SHAFTESBURY, 1900, p. 445. Carta de 6 de novembro de 1711 a John Wheelock.

²⁴² SHAFTESBURY, 1900, p. 444-445.

pode ser encarado como “um dos mais criativos períodos de sua vida”.²⁴³ O primeiro encargo a que se entrega é ao de continuar a revisão das *Características*, iniciada ainda em solo pátrio. O aristocrata perfeccionista estava ciente de que, para uma próxima edição, alguns detalhes precisavam ser acertados²⁴⁴. Outra ocupação a que se consagrou foi ao que chamou de assuntos ou “estudos virtuosos”.²⁴⁵ O que mais não era que o exame de desenhos, gravuras, esboços, medalhas, antiguidades e toda sorte de peças de arte e de apetrechos de excelência e beleza que com frequência lhe eram levados²⁴⁶. É que, por vezes, a enfermidade não lhe permitia sequer levantar-se de seu leito ou sair do quarto. E havia ainda mais um projeto em curso: elaborar, para a segunda edição de sua recém-lançada reunião de textos, uma série de ilustrações. A ideia era incluir um frontispício em cada um dos três volumes e em cada um dos seis tratados que compunham a obra – o que resultaria na adição de nove novas composições imagéticas aos documentos²⁴⁷. Os desenhos deveriam remeter aos temas abordados nos escritos e introduzir o leitor nos assuntos com os quais entraria em contato. Shaftesbury carregava a firme convicção de que a arte não se reduz à mera diversão, não se restringe à esfera decorativa, acessória. É ela poderosamente formativa e imprescindível para o estabelecimento de um ideal de civilidade e de fineza, para a afirmação da liberdade e da identidade, para a lida com as próprias paixões e para uma maior compreensão do mundo. Portanto, seu valor moral, educativo, político e social não deveria ser subestimado. Tendo essa premissa em mente, o filósofo inglês esforça-se para demonstrar como as artes em geral (e as plásticas, em particular) podiam carregar aditivos conceituais capazes de transmitir ao espectador conteúdos, ideias, noções e ensinamentos.

Os elementos estéticos realçam-se na obra de Shaftesbury. O próprio fato de ter optado por estilos e formas diversos para transmitir seu pensamento é já sinal de uma meticulosa, formulada e intencional busca por uma interação cada vez mais estreita entre o trabalho do espírito (a reflexão), a maneira mais apropriada de expressá-lo e a experiência de beleza e de fruição que a composição e o desenho textual podem proporcionar. É o que ocorre nas

²⁴³ VOITTE, 1984, p. 389. “[...] the whole year right up until his death, must be regarded as one of the most creative periods of his life.”

²⁴⁴ O filósofo inglês primava pela correção e pelo apuro. A cada revisão dos textos, melhorava não só os aspectos linguísticos e gramaticais, como também o estilo. Ele enviava uma grande quantidade de sugestões, instruções e apontamentos para seu editor. As orientações tratavam de minúcias tais como o *layout* e a escolha das fontes. “Shaftesbury supervisionava todos os detalhes relacionados à publicação de seus textos”, assevera o professor Luís Fernandes (NASCIMENTO, 2012, p. 189). “Isso explica porque as *Características* é um livro tão bonito, num tempo em que os livros ingleses estavam entre as produções mais feias do gênero.” (VOITTE, 1984, p. 339 - “This explains why *Characteristicks* is such a beautiful book at a time when English books were about the ugliest produced anywhere.”).

²⁴⁵ SHAFTESBURY, 1900, p. 484 - “virtuoso studies”.

²⁴⁶ Ver, por exemplo, SHAFTESBURY, 1900, p. 468.

²⁴⁷ Novas, pois na edição de 1711 das *Características* já havia um emblema: o *round-frontispiece*.

Características. Os textos que a integram não só apresentam apontamentos de estirpe estética, como são, eles mesmos, testemunho da variedade e dos formatos que o discurso, que a exposição escrita do raciocínio, pode ter. A escolha dos gêneros literários feita pelo Terceiro Conde não é fortuita. É que a comunicação se dá de diversos modos e não há uma maneira apenas de se dirigir ao leitor. Lorde Ashley, ao optar pela carta, pelo conselho ou pela rapsódia, não só “personaliza a publicação”²⁴⁸ como atrai uma plateia mais ampla para o debate filosófico. A filosofia não deve ficar encarcerada nas escolas, nas universidades ou em círculos especializados de discussão. Seu lugar é nos cafés e nas conversas entre boas companhias; nas tabernas e nas esquinas; no seio da sociedade, uma vez que é uma arte de viver, uma ferramenta para controlar as paixões e para a formação de um espaço público livre, autônomo e crítico. Sendo assim, deve ser acessível à coletividade, ao humano em geral que se interessa por temas virtuosos e que queira, ainda que minimamente, adquirir um tipo de conhecimento que lhe propicie uma melhor compreensão do mundo onde habita e da conjuntura na qual se insere.

Felix Paknadel, em seu brilhante artigo sobre as ilustrações das *Características*, chama a atenção para o fato de que Shaftesbury, muito embora pudesse escolher qualquer outro aspecto ou cena dentre os abundantes temas e as muitas metáforas visuais presentes em *Os moralistas*, resolveu destacar a introdução como base para o emblema que mandou confeccionar²⁴⁹ para esta obra (FIGURA 1). Todas as estampas idealizadas pelo filósofo inglês trazem, em seus rodapés, as páginas a que fazem exata referência e a que aludem

²⁴⁸ JAFFRO, 1998, p. 215. Jaffro, comentando a questão do estilo na obra e no pensamento shaftesburianos, alerta que, para o Conde, o estilo metódico – largamente utilizado pelos filósofos e tido como o mais afeito à transmissão do conceito – é apenas um dentre outros e não o mais apropriado à razão. Rigor não é sinônimo de aridez. O método é “simplesmente uma das maneiras de se endereçar ao público – ou de não se endereçar a ele, já que nele o ordenamento objetivo e em terceira pessoa do conteúdo parece substituir as tentativas pelas quais outros estilos procuram seduzir seu leitor e, se assim se pode dizer, personalizar a publicação.” (JAFFRO, 1998, p. 215 - “simplement une des manières de s’adresser au public – ou de ne pas s’adresser à lui, puisqu’en elle l’ordonnement objectif et en troisième personne de la matière semble se substituer aux tentatives par lesquelles d’autres styles entendent séduire leur lecteur et, si l’on peut dire, personnaliser la publication.”). E continua o anotador francês: “pensar não é examinar ideias entendidas como representações abstratas e atomísticas que o espírito receberia passivamente e que se encaixariam na exterioridade de uma ordem, mas trabalhar sobre si, laborar imaginações e afecções, que são as matérias próprias do espírito, dando-lhes formas e remates que elas não teriam em si mesmas. Essa atividade é retórica; os estilos são os acabamentos dados à imaginação. Ao método entendido como a ordem mais natural de nossos pensamentos, Shaftesbury opõe a diversidade artística de estilos.” (JAFFRO, 1998, p. 216 - “Penser n’est pas examiner des idées entendues comme des représentations abstraites et atomiques que l’esprit recevrait passivement et qui s’agenceraient dans l’extériorité d’une ordre; mais travailler sur soi, ouvrager des imaginations et des affections qui sont la matière même de l’esprit, en leur donnant des formes e des tours qu’elles n’ont jamais par elles-mêmes. Cette activité est rhétorique, les styles sont les tournures données à l’imagination. A la méthode entendue comme l’ordre le plus naturel de nos pensées, Shaftesbury oppose la diversité artistique des styles.”).

²⁴⁹ PAKNADEL, 1974, p. 309. “Entre os abundantes temas e a riqueza de metáforas visuais do tratado, Shaftesbury escolheu a introdução como a base de seu emblema.” No original, tem-se: “Out of the abundant themes and the wealth of visual metaphors in the treatise, Shaftesbury has chosen the introduction as the basis of his emblem.”

diretamente. Na imagem que aparece no topo de *The moralists*, são citadas as páginas 182 e 190 do segundo volume da edição de 1711. A 182 é a lauda que inicia propriamente o diálogo. Nela, Filócles elogia a boa educação de Palemon e sua disposição e intrepidez para se atirar a debates filosóficos e para se envolver com tenacidade em matérias que já não provocavam mais tanto interesse em seus contemporâneos e lamenta que a filosofia, despojada de seus direitos, estivesse sendo degredada e desprestigiada. Afastada de assuntos que sempre lhe foram afetos, não desempenhava mais nenhum papel ativo e relevante e nem atuava com destaque nos tablados públicos, no palco do mundo. Segundo Filócles, a filosofia – pobre dama! – fora enclausurada, encerrada entre as paredes de colégios e de celas, limitada a lugares formais e fixos, e obrigada, servilmente, como operária, a encarar trabalhos forçados semelhantes aos de mineiros²⁵⁰. Shaftesbury tem em mente uma cultura filosófica e científica de cariz escolástico, regida por intermináveis disputas, baseada em construções lógico-semânticas rígidas e recheada de controvérsias poucos profícuas. Além disso, dirige seus ataques aos charlatães, que, com argumentos sofisticados, pretendiam se passar por respeitáveis intelectuais; aos acadêmicos e aos formalistas – pessoas hábeis em construir concatenações especulativas intrincadas e longas, mas que temiam a dúvida e aferravam-se a hipóteses que se afastavam por demais da natureza e da verdade – e aos alquimistas, que, aproveitando-se da superficialidade e da pouca paciência de homens e de mulheres para investigações e análises mais acuradas, ganhavam a simpatia e o reconhecimento deles ao prometerem milagres que exigiriam mais labor manual que intelectual. Não era de se espantar, portanto, que o “diálogo”, gênero amplamente difundido entre os antigos e, por vezes, mais fino e adequado para tratar as mais árduas questões, não contasse com muitos adeptos e praticantes. Os eruditos modernos (cientistas, filósofos, clérigos), em sua maioria, pensa o Terceiro Conde, tinham pressa, eram insuficientemente firmes, bastante acanhados e imprecisos na hora de duvidar; apegavam-se a certezas pouco examinadas e se perdiam em meio a extravagâncias, a sutilezas desnecessárias e despropositadas, a esquemas fechados, à falta de moderação, à afetação e à impostura. Já os escritores, preocupados com a opinião pública, com o capricho da época e com os elogios que ansiavam receber, traíam suas próprias consciências e faziam com que o resultado de seus ofícios se adequasse não às normas intrínsecas à sua arte, à coerência ou à naturalidade que sua ciência reclamava, mas aos ditames da moda e da frivolidade. Daí o dogmatismo, que dá azo tanto a exageros e a vícios quanto à superstição; a falta de paciência para o debate, para a crítica, entendida como a capacidade de julgar, de

²⁵⁰ SHAFTESBURY, 1999b, p. 4-5.

exercer uma minuciosa separação entre o que é ou não apropriado e natural nas artes, na moral, na política. Daí as precipitações, a predileção pela leitura mais que pela conversação, que pelo jogo e intercâmbio de ideias. Daí, por consequência, uma das dificuldades para a formação e para a afirmação de um gosto, de uma percepção apurada, que se volta sempre para o mais adequado, para o honesto, para o equilibrado, para o belo e para o bom. Mas “*filosofar*, em uma exata significação, é somente levar a *boa formação* a um degrau mais elevado”, dirá Shaftesbury. Para tanto, basta “aprender tudo o que está em *conformidade* com a vida junto a outros [*decent in Company* = decente em companhia, em convivência] e tudo o que é *belo* nas artes. O epítome da filosofia é aprender o que é *justo* em sociedade, *belo* na natureza e ordenado no mundo”.²⁵¹ Uma boa educação ou formação deve ser, a um só tempo, o fim e o motor da empreitada filosófica. E a filosofia, para ser verdadeira e para afetar significativamente os modos de ser do humano no mundo, deve estar comprometida com o aperfeiçoamento e com a formação de um espírito que, por intermédio da reflexão, sempre se volta para si e para as mais contundentes, universais, relevantes e profundas questões. Identicamente, precisa influenciar o caráter e, em geral, as maneiras, opiniões e gostos de homens e mulheres.

Mas, voltando ao emblema citado, o que se vê na figura? Exatamente a representação do que, segundo o Terceiro Conde, acontecia com a filosofia em seu tempo²⁵². Do lado direito, um cômodo, um laboratório, no qual, no centro, de pé, encontra-se um homem. Na mão direita, o personagem segura um vaso de gargalo longo. Com a esquerda, cuida do que parece um processo de destilação. Nas paredes do quarto, objetos dependurados e vasilhames (vasos, jarros, retortas) sob uma prateleira. Acima do compartimento onde se fazem as experimentações alquímicas, fisioquímicas, duas crianças tentam manter acesas as chamas de uma pira na qual se acha um cadinho. Na extremidade esquerda, é possível observar uma sala onde um professor ou estudioso ministra lições a alunos trajados com vestimentas longas e chapéus. O douto também está de pé, de frente para um grande livro. Sobre o ambiente escolar, o desenho de duas crianças brincando de fazer bolhas de sabão, como que a ironizar a severidade vazia da erudição vinda dos espaços acadêmicos. No centro da imagem, ladeada por Apolo – personificação divina da beleza, do equilíbrio, da verdade e da razão (pilar direito) – e por Minerva – deusa romana das artes e da sabedoria (pilar esquerdo), está a

²⁵¹ SHAFTESBURY, 1999b, p. 206 – “TO *philosophize*, in just Signification, is but To carry *Good-Breeding* a step higher. For the Accomplishment of Breeding is, To learn whatever is *decent* in Company, or *beautiful* in Arts: and the Sum of Philosophy is, To learn what is *just* in Society, and *beautiful* in Nature, and the Order of the Word.”

²⁵² As precisas e pormenorizadas prescrições de Shaftesbury para a confecção dessa figura, assim como para a dos demais emblemas, podem ser encontradas em O’CONNELL, 1988, p. 149-219.

figura de uma mulher. Com uma lira (símbolo da música, da poesia, da inspiração e da harmonia cósmica) na mão esquerda e segurando um cetro (sinal de importância, de comando e de dignidade) na direita, ela representa a filosofia. Vestida com uma toga (um longo e trançado manto), a musa²⁵³ está em primeiro plano. Fileiras de arcos, que vão até o fundo, dão profundidade à cena e passam a ideia de sustentáculo, de base. Duas cortinas amarradas parecem indicar uma *boca de cena*. Acima, no alto da moldura, um globo terrestre. Para Paknadel, trata-se da filosofia “trazida de volta ao palco”. E “não somente ao público, mas ao palco do mundo”. “Devemos entender que o objetivo do tratado [*Os moralistas*] é precisamente ‘trazer de volta a filosofia’ ao mundo.”²⁵⁴ Mundo este representado pelo globo que se encontra no alto do quadro em que se localiza a dama. Mas o que significa reconduzir a filosofia ao cenário? Recolocá-la, reintroduzi-la no caminho, no lugar correto: no dia a dia de homens e de mulheres; no papel de formadora e de depuradora de espíritos, de porta-voz das virtudes, de corretora dos costumes. Pois

compete à filosofia ensinar-nos a [conhecer a] *nós mesmos*, mantendo-nos as *mesmas* pessoas, e a regular e a governar nossas fantasias, paixões e humores, de sorte a fazer-nos compreensíveis a nós próprios e conhecíveis por outras características que não só aquelas que aparecem, que compõem nossa configuração exterior. (SHAFTESBURY, 1999a, p. 148)²⁵⁵.

Porquanto, afirma o filósofo inglês, “não é por conta de nossa fisionomia [*face* = face, rosto, cenho] apenas que somos *nós mesmos*. Não somos nós quem muda quando nosso tipo físico constitucional ou forma mudam.”²⁵⁶ É somente quando o eu mais profundo, aquilo que de fato se é, metamorfoseia-se ou se altera é que há realmente variação e modificação. Nesse momento, é à filosofia que se deve apelar. Afinal, é de sua alçada o controle dos sentimentos, das emoções, das representações, das fantasias. E o que importa é conhecer e compreender o que se pode guiar e transformar (as opiniões, a maneira como são conduzidos os afetos, as revoluções, inflexões e modulações internas provocadas pelas afecções etc.) e não o que está fora do alcance humano, o que se não pode controlar (como, por exemplo, as reações somático-fisiológicas automáticas a determinados estímulos externos). Por isso, não interessa

²⁵³ “Uma graciosa e majestosa mulher”, descreverá o Terceiro Conde. O’CONNELL, 1988, p. 207 - “a gracefull Majestick Woman”.

²⁵⁴ PAKNADEL, 1974, p. 309-310. No original: “[...] is brought back upon the stage, not only the public stage but the stage of the world [...]. We are to understand that the aim of the treatise is precisely to ‘bring back philosophy’ to the word.”

²⁵⁵ Em inglês, lê-se: “[...] ’tis the known Province of Philosophy to teach us *our-selves*, keep us the *self-same* Persons, and so regulate our governing Fancys, Passions, and Humours, as to make us comprehensible to ourselves, and knowable by other Features than those of a bare Countenance.”

²⁵⁶ SHAFTESBURY, 1999a, p. 148. “For ’tis not certainly by virtue of our Face merely, that we are *our-selves*. ’Tis not WE who change, when our Complexion or Shape changes.”

a Shaftesbury as especulações que se ocupam de como o sangue ou os espíritos animais agem, em que zonas ou distritos dos corpos eles se localizam ou como se distribuem e se comportam (SHAFTESBURY, 1999a). A atenção deve se voltar, sim, para as mudanças passionais – que alteram interesses e implicam diretamente nas tomadas de decisões. Um homem ou uma mulher enraivecidos ou cobiçosos não terão a mesma noção de felicidade, de satisfação, de vantagem ou de liberalidade que aqueles que estejam enamorados ou que sejam generosos. De modo que o exame das paixões e dos humores deve levar ao escrutínio das opiniões e à sincera consideração dos fins e dos escopos humanos. “E assim o estudo das *afecções humanas* não falha ao me conduzir ao conhecimento da *natureza humana* e de MIM MESMO. Esta é a *filosofia* que, por natureza, tem a preeminência acima de todas as outras ciências ou conhecimentos.”²⁵⁷ A filosofia é, portanto, essencialmente voltada para a moral (já que sua tarefa primordial é investigar o que que motiva, distorce e interfere no comportamento humano, disciplinando e orientando a ação e lapidando o espírito) e uma questão de prática²⁵⁸.

O Terceiro Conde dizia-se persuadido de que “um homem de virtude e de bom senso” estava bem mais próximo de se tornar um *virtuoso* (aquele que se dedica ao conhecimento e ao estudo das artes e ao apuro do gosto) do que os chamados *escolares*²⁵⁹. A educação dos sentidos e das ideias carece passar pelo estudo e pelo exercício (de um juízo melhor e natural). Ao autor, ao artista, reserva-se idêntica responsabilidade. E por mais difícil ou impossível que seja atingir o grau máximo de excelência, devem os artífices fixar seus olhares e seus esforços “sobre aquela graça consumada, aquela beleza da natureza e aquela perfeição dos números” que o resto das pessoas, tocadas somente pelo efeito, mas ignorantes da causa, chama de “não sei o quê” ou de “incompreensível”²⁶⁰. A bondade e a beleza são identificáveis, ainda que os

²⁵⁷ SHAFTESBURY, 1999a, p. 154. “And thus the Study of *Human Affection* cannot fail of leading me towards the Knowledge of *Human Nature*, and of MY-SELF. This is the *Philosophy*, which, by Nature, has the Pre-eminence above all other Science, or Knowledge.”

²⁵⁸ SHAFTESBURY, 1993, p. 191. “Eis, por conseguinte, toda a filosofia (se a filosofia deve ser alguma coisa), que é, como cada um pode ver, uma questão de prática.” Na tradução francesa de Jaffro, tem-se: “Voici par conséquent tout la philosophie (si la philosophie doit être quelque chose), et c’est, comme chacun peut le voir, une question de pratique.”

²⁵⁹ SHAFTESBURY, 1999a, p. 171. “I AM persuaded that to be a *Virtuoso* (so far as befits a Gentleman) is a higher step towards the becoming a Man of Virtue and good Sense, than the being what in this Age we call a *Scholar*.” (“ESTOU persuadido de que para ser um *virtuoso* – como convém a um cavalheiro – tornar-se um homem de virtude e de bom senso é estar um passo à frente daquele que, nesta época, chamamos de *escolar*.”)

²⁶⁰ SHAFTESBURY, 1999a, p. 171. O parágrafo inteiro diz: “POR MAIS difícil ou desesperador que se possa afigurar a qualquer artista o esforço para trazer *perfeição* à sua obra, se ele não tiver, pelo menos, a *ideia de PERFEIÇÃO* como meta, sua execução [*performance* = desempenho, realização, atuação] será muito defeituosa e medíocre. Embora sua intenção seja agradar o mundo, ele deve, porém, estar, de alguma maneira, *acima dele* e fixar seu olhar sobre aquela *graça* consumada, aquela beleza da *natureza* e aquela *perfeição* dos números que o resto da humanidade, sentindo apenas o efeito, ao passo que ignorante da causa, chama *je ne sais quoi*, o ininteligível ou o ‘eu não sei o quê’ e supõe ser uma espécie de *poder mágico* [*charm* = charme, encanto, feitiço]

princípios sejam ignorados pelo comum das gentes. Elas certamente estão lá (nas obras, nas ações, na natureza, no arranjo social), mas é necessário disciplina e empenho para que suas causas sejam identificadas. O trabalho do artista, destarte, não pode ser fruto de casualidade. A organização de sua produção, o resultado de seu labor não é algo da ordem do imponderável. Antes, é a consequência de estudos e da obediência a certas regras que o fazem se aproximar da beleza e da bondade que ele precisa observar na cadência presente tanto na esfera interior quanto nas coisas do mundo. De forma que

não pode haver nenhum gênero de obra que se refira aos homens e às maneiras em que não é necessário para o autor compreender a VERDADE *poética e moral, a beleza dos sentimentos, o sublime dos caracteres*; em que não é preciso para o autor carregar em seus olhos o modelo ou exemplar daquela *graça natural*, que concede a cada ação seu encanto atraente. Se ele, naturalmente, não tem olhos ou ouvidos para aqueles *números interiores*, é improvável que ele seja melhor juiz da *proporção* e da *harmonia exteriores* da composição, que constituem *uma legítima peça*. (SHAFTESBURY, 1999a, p. 173)²⁶¹.

O escritor que deseja entregar uma obra bem feita, completa, e que realmente tenha impacto na vida de seus leitores; um autor que, com efeito, pretenda atingir uma naturalidade e uma graça espontânea e que planeje levar a termo uma “legítima peça” não tem outra via senão se aplicar à (re)criação de um universo tomado de sentido, no qual os personagens sejam bem caracterizados e façam parte de uma totalidade bem constituída, observados os traços distintivos, os papéis de cada um, as proporções e a harmonia dos elementos, o equilíbrio que precisa vigorar entre as partes e o todo. E se ele não aprender o que há, primeiro, de verdade no ritmo, nos movimentos interiores, estará fadado a não entender a lógica da composição. Só por meio de uma espécie de pedagogia dos sentidos, do desenvolvimento do olhar e do cultivo da percepção, é que o artista será capaz de captar e “compreender a verdade poética e moral, a beleza dos sentimentos e o sublime dos caracteres”. “O bom pintor”, sustenta Shaftesbury em *Plasticks, or the original, progress, & power of designatory art*, “começa trabalhando primeiro *dentro*”. Neste lugar estão as

ou *encantamento*, os quais o artista mesmo não consegue explicar.” (“HOWEVER difficult or desperate it may appear in any Artist to endeavour to bring *Perfection* into his Work; if he has not at least the *Idea of PERFECTION* to give him Aim, he will be found very defective and mean in his Performance. Tho his Intention be to please the World, he must nevertheless be, in a manner, *above it*; and fix his Eye upon that consummate *Grace*, that *Beauty of Nature*, and that *Perfection* of Numbers, which the rest of Mankind, feeling only by the Effect, whilst ignorant of the Cause, term the *Je-ne-sçay-quoy*, the unintelligible, or the I know not what; and suppose to be a kind of *Charm*, or *Enchantment*, of which the Artist himself can give no account.”).

²⁶¹ “HOWEVER this may prove, there can be no kind of Writing which relates to Men and Manners, where it is not necessary for the Author to understand *Poetical* and *Moral TRUTH*, *the Beauty of Sentiments*, *the Sublime of Characters*; and carry in his Eye the Model or Exemplar of that *natural Grace*, which gives to every Action its attractive Charm. If he has naturally no Eye, or Ear, for these *interiour Numbers*; 'tis not likely he shou'd be able to judg better of that *exteriour Proportion* and *Symmetry* of Composition, which constitutes a *legitimate Piece*.”

imagens, a batalha plástica a ser travada, as formas cambaleantes a serem modificadas, adaptadas, amplificadas, corrigidas, unidas, refinadas, saneadas. O pintor “forma suas *ideias* e, então, sua *mão*, suas *pinceladas*”.²⁶² Ademais, cabe ao autor ter sempre “modelos” ou “exemplares” dotados de uma “graça natural”, de uma espontaneidade sem afetação ou exagero, aos quais ele possa recorrer e lançar mão. Isso vale tanto para padrões comportamentais imitáveis e replicáveis, para figuras inspiradoras, quanto para autores a serem seguidos. O filósofo inglês, inclusive, não se furta a citar e a fazer referência a muitos tipos (reais ou mitológicos): Homero nas letras; Sócrates e Hércules no comportamento; Poussin, Ticiano, Rafael, nas artes pictóricas etc. O autor da *Odisseia*, aliás, é considerado por Shaftesbury como o “pai e príncipe dos poetas”, pois teria pintado com tal vividez e autenticidade seus personagens que eles falariam por si mesmos, sem “a necessidade de inscrições sobre suas figuras para nos dizerem o que são ou o que ele pretende com elas.”²⁶³ Ou seja, em suas obras são os executantes, os atores que se destacam e apenas são trazidos à vista, colocados diante do leitor. Na trama,

são eles que se mostram. São eles que falam de tal modo a serem distinguidos em tudo de todos os outros e agem sempre como eles mesmos. Suas diferentes composições e nuances, tão justamente criadas e igualmente levadas a efeito através de cada pequena ação, dão mais explicações que todos os comentários ou glosas do mundo. (SHAFTESBURY, 1999a, p. 106)²⁶⁴.

Homero é “verdadeiramente *um mestre*”²⁶⁵, dado que soube, na invenção poética, como poucos, mimetizar ações, personagens nobres e dramáticos, princípios e expressões elevados, além de primar pela beleza de pensamento e de elocução. Shaftesbury segue a opinião de Aristóteles, segundo a qual o poeta grego foi o primeiro que se serviu adequada e exemplarmente dos gêneros, dos tipos, das espécies, içando a poesia épica ao mais alto nível de elaboração e de elegância, não ignorando o que deveria ser feito. Assim, o autor da *Ilíada* intervinha pouco na trama (não dando nenhum eco à própria voz), prezava pelo bom andamento do enredo, pela estruturação interna, pelo curso natural das coisas, pela caracterização verdadeira das figuras representadas e dos costumes e pela simplicidade-

²⁶² SHAFTESBURY, 2001a, p. 184. No original: “The good Painter (*quatenus* Painter) begins by working first *within*. Here the Imagery! Here the plastic Work! First makes Forms fashions corrects, amplifys, contracts, unites modifys assimilates, adapts, conforms, polishes refines &c. forms his *Ideas*: then his *Hand*. his *Strokes*.”

²⁶³ SHAFTESBURY, 1999a, p. 106. “He paints so as to need no Inscription over his Figures, to tell us what they are, or what he intends by ’em.”

²⁶⁴ “’Tis they who show themselves. ’Tis they who speak in such a manner as distinguishes ’em in all things from all others, and makes ’em ever like themselves. Their different Compositions and Allays so justly made, and equally carry’d on, thro every particle of the Action, give more Instruction than all the Comments or Glosses in the world.”

²⁶⁵ SHAFTESBURY, 1999a, p. 106. “This is being truly *a Master*.”

complexa que toda obra de envergadura deve apresentar. Complexa, pois exige a concatenação de acontecimentos, de fatos, de caracteres, de ações, dentro de um encadeamento uno e que tenha significação, de uma interligação de numerosos fatores para que tudo funcione como um todo, como uma completude. Simples, vez que “*esconde e cobre a ARTE*”²⁶⁶ – fazendo com que os artifícios utilizados soem espontâneos²⁶⁷ e pareçam suaves e delicados – e que, imitando estritamente a natureza²⁶⁸, distribui as partes de modo a redundar na simetria e na harmonia de um conjunto, sem afetação, exagero ou logro. Por isso, a arte *natural* e *simples* é a mais engenhosamente justa e genuinamente sutil; a que não é imposta, forçada; a de gosto mais gentil, verdadeiro e burilado²⁶⁹.

Homero, Sócrates, Platão, Aristóteles, Horácio... Todos são notáveis e, cada um a seu modo, exemplos a serem copiados. Mas não sem mais! Não é possível transportar para a modernidade aspectos e peculiaridades que pertencem a outras eras. As grandes figuras não são senão espelhos, através dos quais se pode enxergar o que se é e o que se pode ser. Faz-se mister, sob a luz de modelos exemplares, formar-se, achar a própria maneira de viver a humanidade; o tom, a medida que cabe a cada um; buscar incessantemente cultivar o próprio eu e os sentidos. Para isso, “ALGUÉM que aspire à qualidade de indivíduo educado e polido”, anota Shaftesbury, “é cuidadoso ao formar seu juízo acerca das artes e ciências de acordo com modelos corretos de *perfeição*.”²⁷⁰ Apesar de reconhecer a beleza presente nas coisas e nas ações, de possuir um *sense*, uma faculdade naturalmente dada de percepção, uma instância de avaliação do certo e do errado, do belo e do feio, do bem e do mal, o ser humano só forma um gosto (*taste*) apurado e refinado depois de muito empenho, instrução, observação

²⁶⁶ SHAFTESBURY, 1999b, p. 197. “the *natural* and *simple* Manner which *conceals* and *covers* ART [...]”

²⁶⁷ NASCIMENTO, 2012, p. 150.

²⁶⁸ “O estudo e a compreensão das questões que envolvem a criação poética revelam-se ainda mais importantes quando notamos que o próprio processo pelo qual o universo se efetiva é artístico: o estilo simples, comenta Laurent Jaffro, ‘pode ser dito natural precisamente porque a natureza é uma arte escondida’. [...] 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.” (NASCIMENTO, 2012, p. 150-151).

²⁶⁹ “O que se vê na obra do autor da *Ilíada* 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. [...] 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.” (NASCIMENTO, 2012, p. 151-152).

²⁷⁰ SHAFTESBURY, 1999a, 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*.”

meticulosa e não antes do tempo que se leva para “cultivar um gênio natural”.²⁷¹ Deste modo, o sujeito que viaja para Roma, por exemplo, precisa se inteirar das manifestações artísticas que se destacam por sua qualidade excepcional, investigar

quais são as mais verdadeiras obras da arquitetura, os melhores restos de estátuas, as melhores pinturas de um RAFAEL ou de um CARRACCI. Embora à primeira vista lhe pareçam antiquados, grosseiros ou soturnos, ele resolve vê-los várias vezes até que seja levado a saboreá-los e a encontrar suas *graças* e *perfeições* escondidas. Ele toma um cuidado particular em desviar seus *olhos* de todas as coisas extravagantes, exuberantes e de *um falso gosto*. E não é menos cuidadoso para desviar seus *ouvidos* de toda sorte de música, exceto aquela que é da melhor maneira e da harmonia mais verdadeira. (SHAFTESBURY, 1999a, p. 174)²⁷².

Como se pode notar, educar os sentidos, aprimorar o gosto, é o equivalente à criação de um hábito perceptivo que sempre procura se atentar a expressões plásticas de primeira grandeza. E ainda que inicialmente algo pareça antiquado, fora de propósito, sem sentido, rude ou enfadonho, após certa insistência, as graças e as perfeições – dantes ocultas ao olhar primeiro e amiúde distraído – não tardarão a se mostrar. Por seu turno, as extravagâncias, os exageros, as desmesuras e o que é “de um falso gosto”, por mais atraentes que se apresentem, devem ser evitados. Para Shaftesbury, a obra de arte é como a natureza (e vice-versa): formada por elementos díspares, por sombras, pinceladas magistrais, pela mistura de dissonâncias, que se resolvem e ganham pleno significado no todo, na composição, no conjunto, no arranjo final²⁷³. Ater-se aos detalhes somente, a partes desconexas, pode trazer uma compreensão distorcida da intenção maior da produção, da inteligência, da completez,

²⁷¹ “Observa agora o que acontece em todos os outros objetos de arte ou ciência: a dificuldade de conhecê-los em algum grau; quanto tempo não leva para se adquirir gosto por eles: quantas coisas chocantes, quantas ofensivas à primeira vista, que depois são conhecidas e reconhecidas como belezas de alta ordem. Não é sem mais que se adquire esse *sentido* e se descobrem essas belezas. Esforço e dedicação são requeridos, bem como tempo, para cultivar o gênio natural, por mais apto e predisposto. Alguém pensa em cultivar um gênio de outro modo, ou em aprimorar esse outro gênero de sentido ou faculdade concedido pela natureza? Não admira que sejamos tão parvos, confusos e perdidos, tão cegos para essa cena mais elevada, para essas nobres representações. Como chegar a uma compreensão melhor? Como adquirir sapiência dessas belezas? Haveria um estudo, uma ciência e um aprendizado necessários ao entendimento das outras belezas, mas não uma habilidade ou ciência da beleza soberana? Lembra-te, na pintura, das sombras e magistrais pinceladas: na arquitetura, do gênero rústico, chamado ferino: na música, do cromatismo e da hábil mistura de dissonâncias. E lembra-te do que, no **TODO**, corresponde a isso.” (SHAFTESBURY, 2016, p. 59-60). Shaftesbury utiliza e repete, inclusive, a mesma ideia em *Os moralistas*.

²⁷² “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.”

²⁷³ A diferença é que da natureza – ao contrário de um quadro, em que tudo (figuras, cores, texturas, cenários), simultaneamente, está à vista, posto diante dos órgãos dos sentidos – os humanos, limitados que são, não tem uma visão ou percepção total.

do plano em sua totalidade, do objetivo acabado, finalizado. Era o que acontecia, como visto acima, no caso de Filócles, que se prendia ao particular sem se dar conta de que lugar este ocupava no geral, no contexto mais amplo – sendo, por isso, um mal “naturalista quanto ao todo”. Ultrapassar a aparente ausência de clareza e as ambiguidades preliminares, ter a paciência e a persistência necessárias para suplantar as impressões incipientes e desorientadas, dedicar-se ao cotejo e à avaliação do maior número possível de bons modelos²⁷⁴ e objetos, são aspectos irrenunciáveis àqueles que desejam formar um juízo correto acerca das artes. Como na vida, a precipitação não é o caminho mais adequado. Também no âmbito interior e moral, na regulação das fantasias e da imaginação, no joeirar das opiniões, na luta contra as ilusões e contra as falsas ideias de felicidade e do que seja o bem, é impreterível uma análise acurada e uma distinção cuidadosa do que é ou não conveniente. O mesmo, repise-se, vale no caso do escritor (e, por que não, no de qualquer artista) que, para elaborar bons caracteres, para montar seu enredo com precisão e acerto, tem de saber das coisas humanas com profundidade. É o filósofo inglês quem não desampara tais alegações. Veja-se:

Igualmente nas artes, que são meras imitações dessa graça e beleza exteriores, não só admitimos a existência de *um gosto*, como também estabelecemos que parte de uma formação refinada está em descobrir, em meio a muitas falsas maneiras e maus estilos, o verdadeiro e natural, o qual representa a real *beleza*, a VÊNUS do gênero. É uma GRAÇA *moral* semelhante, uma VÊNUS, que, descoberta nos giros do *caráter* e na variedade da *afecção humana*, é copiada pelo escritor-artista. Se ele não conhece essa VÊNUS, essas GRAÇAS, se nem sequer foi atingido pela *beleza* e pelo *decoro* interiores, ele não pode nem pintar convenientemente o que diz respeito à vida [*after the life* = após/segundo/em conformidade com a vida] nem o que é ficção – âmbito no qual ele tem plena liberdade. Pois nunca poderá, nestes termos, representar *mérito* e *virtude* ou evidenciar *deformidade* e *defeito*. Nunca poderá, com justeza e proporção, precisar os limites de cada *parte* ou separar os diferentes *personagens*. Os esquemas, forçosamente, são defeituosos e os esboços confusos, onde *os padrões* são precariamente estabelecidos e onde *a medida* está em desuso. Tal artista [*designer* = autor, planejador, criador, desenhista, responsável pela concepção de algo], que tem tão pouca sensibilidade para essas proporções, tão pouca consciência dessa excelência ou dessas perfeições, jamais será capaz de descrever *um caráter*, *um personagem*, *perfeito* ou, o que está mais de acordo com a arte, de “expressar o efeito e a força dessa *perfeição*, que é o resultado dos vários e mesclados caracteres da vida”. Assim, o senso dos números interiores, o conhecimento e a prática das *virtudes* sociais e a familiaridade e o auxílio das GRAÇAS *morais* são essenciais ao caráter de um artista merecedor e, justamente, digno da preferência das MUSAS. Deste modo, as *artes* e as *virtudes* são mutuamente amigas e a ciência do *virtuoso* e a da *virtude* tornam-se, de certa maneira, uma e a mesma. (SHAFTESBURY, 1999a, p. 173-174)²⁷⁵.

²⁷⁴ Ver a conversa de Sócrates com o pintor Parrásio em XENOFONTE, 2011, p. 206.

²⁷⁵ “Even in the Arts, which are mere Imitations of that outward Grace and Beauty, we not only confess a *Taste*; but make it a part of refin’d Breeding, to discover, amidst the many false Manners and ill Stiles, the true and natural one, which represents the real *Beauty* and VENUS of the kind. ’Tis the like *moral GRACE*, and VENUS, which discovering it-self in the Turns of *Character*, and the variety of *human Affection*, is copy’d by the writing Artist. If he knows not this VENUS, these GRACES, nor was ever struck with the *Beauty*, the *Decorum* of this *inward* kind, he can neither paint advantageously after the *Life*, nor in a feign’d Subject, where he has full scope.

As artes – que não são puras cópias da exterioridade, “retratos” da realidade²⁷⁶, mas obras de gênio, de imaginação, de recriação, de apreensão do princípio criativo que cerca a natureza, mais do que de seus efeitos²⁷⁷ – e sua apreciação passam pelo cultivo do gosto, pelo contato com bastos padrões e pela segregação das “falsas maneiras” e dos “maus estilos” dos verdadeiros e naturais, da real beleza. A Vênus de que trata o texto é a imagem do proporcionado, da anatomia perfeita, da gracilidade, da finura e da leveza. Shaftesbury a liga à graça das/nas coisas e em *Sensus communis: um ensaio sobre a liberdade do engenho e do humor* anota que “todo mundo persegue uma GRAÇA e corteja uma VÊNUS, de um tipo ou de outro”, acrescentando que o “*venusto*, o *honesto* e o *decoro* das coisas” não se furtarão a mostrar sua força e persuasão²⁷⁸. O glossário aqui atravessa fronteiras e ziguezagueia, permeando o campo estético e o moral. O decoro, *exempli gratia*, diz respeito ao adequado, ao que se deve ou não, ao que cabe ou não, ao que é ou não conveniente, e pode ser aplicado

For never can he, on these Terms, represent *Merit* and *Virtue*, or mark *Deformity* and *Blemish*. Never can he with Justice and true Proportions assign the Boundarys of either *Part*, or separate the distant *Characters*. The Schemes must be defective, and the Draughts confus'd, where *the Standard* is weakly establish'd, and *the Measure* out of use. Such a Designer who has so little Feeling of these Proportions, so little Consciousness of this Excellence, or these Perfections, will never be found able to describe *a perfect Character*, or, what is more according to Art, 'express the Effect and Force of this *Perfection*, from the Result of various and mixt Characters of Life.' And thus the Sense of inward Numbers, the Knowledg and Practice of the social *Virtues*, and the Familiarity and Favour of the *moral GRACES* are essential to the Character of a deserving Artist, and just Favourite of the MUSES. Thus are the *Arts* and *Virtues* mutually Friends: and thus the Science of *Virtuoso's*, and that of *Virtue* it-self, become, in a manner, one and the same.”

²⁷⁶ “Shaftesbury considera o retrato um gênero inferior de pintura”, dirá Pedro Paulo Pimenta (PIMENTA, 2007, p. 112). Para o filósofo inglês, a arte de reproduzir perfis e bustos, transpondo-os para uma tela, não passa de uma atividade mecânica, que não demanda “conhecimento, gênio, educação, convivência, maneiras, ou ciência – moral, matemática ou ótica: é uma arte vulgar, meramente prática.” (SHAFTESBURY apud PIMENTA, 2007, p. 112). Ou seja, para pintar retratos, uma pessoa só precisa discernir cores e saber traçar contornos. Em outros termos: copiar o que vê e minuciosamente delinear detalhes e marcas (conferir em SHAFTESBURY, 1999a, p. 78-79). Ademais, não é necessário que tenha praticamente nenhuma noção de proporção ou da distribuição de elementos na superfície, já que a figura ocupa quase toda a área pintada e não exige recriação, liberdade de gênio ou esforço intelectual. Não bastasse isso, no mais das vezes, o retrato tinha fins apenas decorativos, estando o retratista a serviço de cortes e de poderosos que, não raro, nem se importavam de fato com o real valor da arte. Muito diferente é a pintura histórica, por exemplo, que demanda leitura, interpretação, imaginação e grande dose de genialidade – além, é certo, do domínio de outras técnicas e ciências ligadas às artes. Curioso notar que, em Shaftesbury, paradoxalmente, um retrato é tanto mais ridículo quanto mais se aproxima do natural e do retratado (SHAFTESBURY, 1999a, p. 110). Mas não é a natureza o padrão a ser seguido e perseguido? Sim. Mas não seus aspectos rígidos, sedimentados e particularizados. Neles, a beleza se encontra fixada, posta. Antes, o que se pretende é tocar e captar a plasticidade que caracteriza o processo de formação da ordem natural, o princípio inteligente, o *design* em seu movimento abrangente e criador.

²⁷⁷ “A arte não imita o que a natureza já produziu. Ela imita o processo mesmo da produção natural, levando a efeito uma forma em e pela modelagem de uma matéria, realizando essa unidade significativa de forma e de matéria, de significação e de realidade sensível, de universal e de particular [...]” (LARTHOMAS, 1985, p. 275 - “L’art n’imite pas ce que la nature a déjà produit. L’art imite le processus même de la production naturelle, accomplissant une forme dans et par l’élaboration d’une matière, réalisant cette unité significative de forme et de matière, de signification et de réalité sensible, d’universel et de particulier [...].”).

²⁷⁸ SHAFTESBURY, 1999a, p. 75. “Every-one pursues a GRACE, and courts a VENUS of one Kind or another. The *Venustum*, the *Honestum*, the *Decorum* of Things, will force its way.”

tanto ao comportamento quanto à composição artística em geral²⁷⁹. Para o Terceiro Conde, as artes e as virtudes são companheiras inseparáveis. Logo, como se pode deduzir da citação precedente, o artista, para que seja exímio em seu ofício e para que possa iluminar os lugares escuros do caráter, fazendo-se sábio e um facilitador capaz de auxiliar homens e mulheres na faina de se compreenderem melhor e de se conduzirem em suas vidas, tem como obrigação conhecer os números interiores, as graças e as proporções, as virtudes sociais e as delicadezas morais. Do contrário, não poderá separar deformidade e acerto, beleza e defeito, incorrendo em uma confusão entre o que deve e o que não, entre o decoroso e o infame, entre o adequado e seu oposto. Assim, um bom gosto, uma compreensão sólida do que está *sub examine* e intramuros (usando a metáfora da cidadela interior), uma visão acurada, crítica, é tão indispensável à formação do caráter de quem quer que seja quanto ao próprio artista, que lida com a matéria que deseja enformar, contornar e ordenar. O grande encargo, no circuito artístico ou na vida inteira, alegará o filósofo inglês, é “corrigir nosso gosto”²⁸⁰, saber aonde ele (ou sua falta) pode conduzir, quais seus limites e circunscrições, graus e fins. Em Shaftesbury, há um esforço para se vincular a arte à virtude e à moral. Não à toa, quem almeja à posição de verdadeiro artífice, não pode se olvidar nem desconsiderar as pulcritudes que se espalham pela natureza, pelo arranjo cósmico, e que também são perceptíveis na arquitetônica economia interior (tanto física quanto intelectual) de cada um. Cabe a ele captar o intento, a concepção criadora em seu trabalho formante, a sagacidade que cruza o todo e, a partir da apreensão do princípio designante, plasmar sua obra. Ademais, precisa, semelhantemente ao artista moral – que se livra de toda sobra, que passa cada sentimento e fantasia pelo crivo racional e reflexivo –, desvencilhar-se do difuso, da indeterminação, da transitoriedade e da confusão que cerca as primeiras impressões. É no encontro entre similaridades, no discernimento das coisas exteriores, que a mente, detendo-se em qualidades que são suas e

²⁷⁹ Cícero assenta que “efetivamente, da mesma forma que na vida, nos discursos o mais difícil é perceber o que convém. A isso, chamam os gregos *prépon*. Quanto a nós, denominemo-lo ‘decoro’. Sobre ele se dão muitos preceitos excelentes e o tema merece ser conhecido. Por desconhecê-lo, com frequência se cometem muitos erros não só na vida como também na poesia e na eloquência.” (CÍCERO, 2006, p. 58 – “Efectivamente, de la misma forma que en la vida, también en los discursos lo más difícil es ver qué es lo que conviene. *Prépon* llaman los griegos a esto; nosotros lo podemos llamar más bien ‘lo conveniente’; sobre ello se dan muchos preceptos excelentes y el tema merece ser conocido; por desconocerlo, se cometen muchos errores con frecuencia no sólo en la vida, sino también en la poesía y en la elocuencia.”). Em *Dos deveres*, o estadista romano destaca: “Com efeito, assim como a beleza física, devido ao delinear simétrico das partes, impressiona a nossa vista e causa admiração devido a isso mesmo: a harmonia entre todas as partes que se humanizam na graça; do mesmo modo este decoro, que na vida é tão cintilante, suscita o aplauso daqueles com quem vivemos por causa da ordem, constância e moderação de todas as nossas palavras e de todas as nossas ações.” (CÍCERO, 2000, p. 51). Já Vitruvius, em seu *Tratado de arquitetura*, enumera o decoro como um dos constituintes da arte arquitetônica e aponta para a adequação da construção aos fins para os quais serve (conferir em VITRÚVIO, 2007, p. 74, 76-79).

²⁸⁰ SHAFTESBURY, 2001, p. 196. “The great Business in this, (as in our Lives, or in the whole of Life) is ‘to correct our Taste’ (For whither will not *Taste* lead us?) [...]”.

que, outrossim, estão fora dela, reconhece na natureza a natureza de si mesma (PIMENTA, 2007): a propriedade ativa e plástica, o poder das formas formantes. Na mesma toada, arqueia-se e se volta para si, com o objetivo de, vigorosamente, combater as representações que se chocam, os juízos tortos, e encontrar o equilíbrio que exige e requer a natureza de uma criatura racional²⁸¹. Disso depende a arte de se formar. Dessa paleta de tons equilibrados; dessa apropriada arrumação dos elementos íntimos, depende a correta tomada de decisões, a delicadeza das maneiras, o adequado relacionamento com os outros, a disposição ideal, o desenho moral, o quadro de uma vida esteticamente pensada. Confira-se o que nota o filósofo em seus *Exercícios*:

DECORUM. HONESTUM. PULCHRUM. *Le beau, le grand, le majestueux, le je ne sais quoi.* O bom, o belo, o nobre, o adequado, o formoso. Em pessoas. Em maneiras. O porte: interno, externo. Ao entrar no salão, na maneira de cumprimentar, de olhar ao redor, de sentar-se. ... Generosidade para com amigos, família, poder público; em viagem, com estrangeiros. Civilidade, cortesia, afabilidade, bons modos. *Quanta graça! Quanta altivez!* Mesmo para o vulgo! A outras coisas aplicaríamos com mesma ênfase a // palavra **FORMOSO?** (SHAFTESBURY, 2016, p. 178).

Paknadel assegura que o princípio fundamental do Conde, “a beleza é a verdade”, “colocou a estética, o estudo da beleza, no mesmo nível da ética, o estudo da verdade moral.” E que “foi somente durante sua estada em Nápoles, com os emblemas para as *Características* constantemente em sua mente, que Shaftesbury percebeu as implicações completas de seu princípio.”²⁸² No entanto, implicações da tese defendida pelo Lorde (a aproximação entre os aspectos estéticos e éticos, as correlações e as correspondências entre as duas áreas), ainda

²⁸¹ Através do *solilóquio*, do diálogo interno, a criatura racional da voz às ideias, interroga-as, interpela-as e aprende a discorrer consigo mesmo e com sua razão, evitando viver em desordem e perplexidade. A conversa com as próprias ideias é um exercício a ser praticado com constância e coragem. É indispensável examiná-las, antes de autorizar seu acesso, seu livre trânsito. “*Ideia! Espera até que eu esteja pronto: até que tenha me recolhido dentro de mim mesmo. Vejamos agora. O que és? De onde procedes?*”, refletirá *viva voce* Shaftesbury em seus *Exercícios* (SHAFTESBURY, 2016, 125). E continuará o Conde: “Esse é o correto uso de ideias e aparições. Isso é trata-las como merecem. Essa é a arte e o método a serem aprendidos: como coloca-las em palavras, para poder raciocinar com elas; para forçá-las a falar, para entender a sua língua a responder a elas. Tal é a retórica e eloquência e engenho que devemos afetar. Aqui cumpre ter destreza, preparo, prontidão. São esses os torneios e a presença de mente a admirar e emular. Se nos aprimorarmos nessa via; veremos o efeito; e como tudo se arranja DENTRO DE NÓS.” (SHAFTESBURY, 2016, 126-127). Para, assim, arrematar: “Isso para todas as fantasias que se apresentam em teu caminho, que se oferecem de fora. Considera agora como despertar e excitar outras do gênero, como dominá-las e exercitá-las, para que a **parte superior, a que disciplina, instrui e administra** esses objetos, **não perca autoridade e comando, não se torne preguiçosa, mas trabalhe continuamente, corrigindo, emoldurando, polindo, transformando**, de modo a apurar tudo o que se apresenta e a tornar cada aparição ou ideia útil e aproveitável.” (SHAFTESBURY, 2016, 128 - negritos nossos).

²⁸² PAKNADEL, 1974, p. 295. “His fundamental principle ‘Beauty is Truth’ had put aesthetics, the study of beauty, on the same level as ethics, the study of moral truth. It was only during his stay in Naples, with the emblems for *Characteristics* constantly in his mind, that Shaftesbury realized the full implications of his principle.”

que germinais, podem ser coletadas aos montes e borbotam em seus textos. As figuras emblemáticas, alegóricas, simbólicas, vêm simplesmente laurear e corroborar, *ipso facto*, que, para Shaftesbury, a arte é também um modo privilegiado de ler a vida, de entendê-la e de assentir que a experiência do belo e da virtude é parte integrante e inalienável da existência. Parafrazeando Aristóteles, o “grande crítico”, segundo o filósofo inglês²⁸³, não é absurdo dizer, então, que a beleza se diz de vários modos, de uma pluralidade de jeitos. É que “as *espécies do justo, do nobre e do elegante se revelarão por si mesmas em mil ocasiões e em mil assuntos.*”²⁸⁴ O que significa afirmar que, por mais que os humanos não se importem, sejam broncos, frios e negligentes, em algum momento serão convencidos por um ou outro encanto ou feição de harmonia e de ordem que consigam divisar. As regularidades, explica Shaftesbury, fazem-se notar nas construções e em seus ornamentos, nos jardins e em suas subdivisões, na disposição das avenidas de uma cidade; nos apetrechos e nas artes mecânicas ou em uma quantidade indefinida de outras matérias e de outros objetos (SHAFTESBURY, 1999a). Ou seja, sempre haverá nas coisas pequenas, comuns e inferiores, a marca de uma mente, de uma inteligência, de um *design* que aponta, já o foi mencionado, para uma beleza fundamental e mais abrangente. Daí a necessidade de aprimorar o juízo, de se entregar ao estudo das artes e das virtudes.

Em carta a seu amigo John Cropley, escrita em fevereiro de 1712 em Nápoles²⁸⁵, o Terceiro Conde refere-se ao caráter moral de seus emblemas e à afinidade que guardam com motivos históricos e filosóficos gregos e romanos. Reclama, em seguida, da falta de gosto dos pintores modernos por esses assuntos e, a certa altura, fala de seu esforço para a promoção da virtude e das artes. Andrea Gatti, em seu “*Il gentile Platone d’Europa*”: *quattro saggi su Lord Shaftesbury*, ressalta que o “valor e a finalidade educativa que Shaftesbury atribui à arte e a estreita vinculação que estabeleceu entre esta e a filosofia”²⁸⁶, auxiliam na compreensão do quão importantes, aos olhos do filósofo, eram os emblemas para as *Características*. Para Gatti, as figuras dão testemunho da função ativa do processo de invenção e de realização do artístico – que o pensador inglês não cansa de salientar – e da consciência dos valores que a arte pode portar. Ilustrando sua obra, consigna o comentador italiano, o nobre inglês positiva,

²⁸³ Shaftesbury tem Aristóteles em alta conta. Para ele, o autor da *Poética* é o “príncipe da crítica”, um escritor equilibrado, um homem de gênio, que soube lidar com destreza com o estilo metódico e se preocupava tanto com a polidez quanto com a profundidade conceitual. Conferir em SHAFTESBURY, 1999a, p. 128 e ss.

²⁸⁴ SHAFTESBURY, 1999a, p. 76. “The *Species of Fair, Noble, Handsom*, will discover it-self on a thousand Occasions, and in a thousand Subjects.”

²⁸⁵ SHAFTESBURY, 1900, p. 468-470.

²⁸⁶ GATTI, 2000, p. 51. “Il valore e il fine educativo che Shaftesbury assegnava all’arte, e lo stretto rapport ch’egli istituì fra questa e la filosofia, aiutano a comprendere così l’importanza che gli emblemi dele *Characteristics* rivestivano agli occhi del filosofo [...]”.

materializa, o que afirma no plano especulativo: “a importância do belo e da arte na vida do indivíduo e a indispensabilidade da investigação estética no estudo filosófico sobre o humano.”²⁸⁷ A representação artística e o amor pela sabedoria são, ambos, igualmente, frutuosos para o progresso moral. Os emblemas condensam os conselhos e as diretrizes que o Terceiro Conde apresenta em suas obras e se tornam um resumo do atrelamento umbilical entre a arte e a filosofia, entre os ensinamentos advindos de uma teoria do belo e a proposta de pensamento decorrente. Não é demais recordar que a reflexão acerca da beleza é um dos pilares do edifício conceitual shaftesburiano e que esta está densa e intimamente ligada à sua cosmologia. É no universo, em suas propriedades dinâmicas, no princípio plástico que o rege, que reside o padrão mais refinado de organização, a energia criadora em plena e continuada atividade. Curioso observar, entretanto, como os emblemas morais do britânico são miscelâneas, amálgamas, conglomerados de estilos e influências. Paknadel chama a atenção para o fato de as construções pictóricas destoarem um pouco do gosto consciente do filósofo inglês. Por outro lado, assinala que a variedade estilística e de assuntos dá “uma ideia da cultura pictórica de Shaftesbury”.²⁸⁸ Também o professor Luís Fernandes enfatiza que o próprio filósofo chamava seus frontispícios de “grotescos”.²⁸⁹ Mas há, ao menos, duas razões para isso. A primeira é que eles não substituem a leitura do texto (não sendo, portanto, *mônadas*, manifestações isoladas, apesar das indicações e dos vestígios expressivo-denotativos que trazem e oferecem). Na verdade, o objetivo deles é dar suporte aos escritos; sustentar, de uma forma ou de outra, o que as letras enunciam. Trata-se de figurações enigmáticas tal qual de condensações, de maciços de sentidos e de indícios pictóricos, morais, filosóficos e poéticos. E isso porque são o contato inicial do leitor com a obra que está prestes a examinar – o que, de certa maneira, obrigam-no a um ir e vir (do texto ao elemento pictórico e deste novamente ao texto), sempre que se sentir desafiado pelo enigmático presente na imagem. O estudioso brasileiro esclarece e corrobora esse entendimento, quando escreve que um frontispício,

²⁸⁷ GATTI, 2000, p. 53. “Illustrando le *Characteristics*, Shaftesbury intese nella pratica mostrare quanto andava affermando sul piano speculativo: l’importanza del bello e dell’arte nella vita individuale e l’imprescindibilità dell’indagine estetica nello studio filosofico sull’uomo.”

²⁸⁸ PAKNADEL, 1974, p. 296. “Therefore the stylistic influences one can trace in the different plates give an idea of Shaftesbury’s pictorial culture [...]”. Dentre as obras, escolas e artistas que influenciaram Shaftesbury na idealização de seus desenhos, pode-se destacar, seguindo Paknadel, a Escola Bolonhesa, Francesco Albani, Nicolas Poussin, o maneirismo francês e Jacques Callot. Cumpre registrar que o filósofo inglês possuía dezenas de livros sobre numismática. Apesar de tê-los deixado na Inglaterra, em sua memória estavam vivas muitas figuras, personagens, modelos, efígies, cenas e estampas. Além disso, em Nápoles, Shaftesbury ocupava seu tempo estudando peças antigas, medalhas e se divertindo com a análise de assuntos morais relacionados a esses objetos.

²⁸⁹ Verificar em NASCIMENTO, 2012, p. 217.

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 – 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. (NASCIMENTO, 2012, p. 217).

As figuras emblemáticas, pois, têm significados abertos e uma riqueza ímpar de possibilidades interpretativas. Contudo, só se dão a conhecer após um acurado exame do discurso, da expressão escrita. O segundo motivo que leva Shaftesbury a optar por representações ampliadas, detalhadas e múltiplas é a finalidade a que se propõem. Os emblemas eram a melhor alternativa, a mais conveniente, ponderava, para transmitir ao leitor o que ele gostaria; o *meio* certo, a caracterização adequada para o que a ocasião exigia. Assim, o pensador inglês obedece a uma das regras da composição que defendia: a conformação do que se quer exprimir ao modo mais apropriado de fazê-lo, o amoldamento dos elementos escolhidos ao intento. Outrossim, os frontispícios, uma vez cogitados para compor e complementar as *Características*, formam uma totalidade com o texto que ilustram e se submetem ao escopo unificador, ao *design* do autor. Os emblemas, concebidos para expressarem ideias e ideais filosófico-morais, são pórticos (para usar uma imagem que remete ao estoicismo) que providenciam o ingresso no átrio textual. São provocações simbólicas, um primeiro desafio hermenêutico; recursos figurativos que levantam impressões, questionamentos, expectativas e reflexões iniciais. Reflexões estas que devem ser confirmados pela leitura da obra, pelo estudo das passagens e pela captação intelectual de lições de toda estirpe (filosóficas, políticas, práticas, éticas, estéticas). Os frontispícios, por outro lado, também cobram do leitor um conhecimento amplo, visto que combinam, distribuem e dispõem – intencionalmente – símbolos, objetos, motivos, personagens e figuras. Ou seja, a própria leitura das imagens requer estudo e conhecimento de fontes antigas, renascentistas e modernas; de correntes, de tendências e de escolas de arte, exigindo do leitor, igualmente, a formação de um gosto e de um olhar (argutos o suficiente para apreenderem os sentidos e exemplos inerentes às montagens imagéticas).

Todos os frontispícios das *Características* – com exceção do *round-frontispiece*, claro – têm formato quadrado ou retangular e estrutura tripartite. No meio, o assunto principal, o personagem ou motivo central. Nas bordas, elementos (objetos, personagens, figuras, adornos) pensados para reforçar, ressaltar e dar suporte ao tema nuclear. Além disso, molduras trabalhadas, contornos, formas, arabescos, colunas e ramagens auxiliam na delimitação de paisagens, de cenários e de objetos importantes presentes na composição. Plantas, flores, árvores, itens simbólicos os mais variados (trajes, vasos, livros, brinquedos, cetros, armas, ferramentas, instrumentos musicais e de medição etc.), insetos, animais e personificações míticas e humanas também são vistos nos emblemas. Tudo para transmitir uma mensagem, para promover uma interação – a mais úbere possível – e um ciclo entre imagem-texto-imagem, a fim de provocar no leitor interesse, de prepará-lo e de muni-lo de representações visuais dos conceitos. Desta maneira, certamente, quando da leitura, as imagens virão à memória e acudirão na fixação, arrumação e rememoração das ideias, numa espécie de processo mnemônico-filosófico. Tome-se com molde o emblema do *Solilóquio* (FIGURA 2). Nele, como de praxe, Shaftesbury preocupou-se com todos os aspectos. Elegeu como norteadoras as páginas 195, 199, 205 e 321 da edição de 1711 das *Características*. Nas três primeiras referências, é possível distinguir um objeto em comum: o espelho (*mirroure, looking-glass, pocket-mirroure*). Na última, o assunto orbita em torno do controle das fantasias. Mas é oportuno recuar um pouco no texto do filósofo. Nos parágrafos que antecedem a lauda 195, após ponderar a importância da filosofia e de uma boa educação para o escritor e de recomendar a este que aprenda os diversos movimentos, equilíbrios e contrapesos do intelecto e das paixões, o Terceiro Conde cita uma passagem da *Arte Poética* de Horácio em que o poeta e filósofo romano esteia que a sabedoria (ou sensatez) é princípio e fonte do apropriado escrever. No mesmo trecho, há referência aos textos (dos) socráticos. Shaftesbury, por sua vez, ratifica a proposição horaciana e argumenta que os escritos filosóficos mencionados por Horácio eram, em si, um tipo de poesia, já que carregavam uma sorte de ação e de imitação que lembram as dos gêneros épico e dramático. O pensador inglês se reporta ao gênero dialógico, ao que denomina “*discursos personificados*”²⁹⁰, em que as figuras dramáticas conservavam, de acordo com a mais estrita verdade poética, seus caracteres, a despeito das mudanças ou viradas de humor e de temperamento exigidas pelo desenrolar dos acontecimentos. Mas

²⁹⁰ SHAFTESBURY, 1999a, p. 104 - “[...] Recitals of *personated Discourses* [...]”

não era suficiente que essas peças tratassem fundamentalmente de *moral* e, em consequência, assinalassem *caracteres* e *maneiras reais*: elas os exibiam vivos e mostravam com clareza os semblantes e as compleições dos homens. E por isso não só nos ensinavam a conhecer os *outros*, mas, o que era principal e sua maior virtude, ensinavam-nos a conhecermos a *nós mesmos*. (SHAFTESBURY, 1999a, p. 104)²⁹¹.

Sócrates, o “*herói filosófico*”²⁹² desses poemas, cujo gênio, forma de ser e de proceder foram representados nos diálogos platônicos e em muitos outros da antiguidade, era uma figura, um caráter perfeito, afirma Shaftesbury. Não obstante, em certos aspectos e ocasiões se apresentava tão velado, tão envolto em uma nuvem, que, para o espectador desatento, parecia o reverso do que realmente era (SHAFTESBURY, 1999a). Porém, isso ocorria em decorrência de certa esquisitice, de refinado e espirituoso bom humor, de uma espécie de astúcia, de jocosidade aguda e perspicaz, que possibilitava a ele versar sobre as mais elevadas questões juntamente com as mais comuns, fazendo com que umas explicassem as outras. De tal modo que, nesse “gênio das letras”, destacavam-se, com naturalidade e comedimento, tanto o heroico e o simples quanto o trágico e o cômico; enfim, as várias facetas do humano. Como resultado, têm-se obras tão bem compostas e ordenadas que, “apesar da singularidade [*oddness* = estranheza, peculiaridade] e misteriosidade do protagonista, os *coadjuvantes* ou *personagens secundários*” oferecem à vista a “natureza humana de maneira mais distinta e vívida.”²⁹³ “Podemos aqui, portanto”, concluirá o pensador inglês,

como em um *espelho*, deslindar nós mesmos e ver nossas mais minuciosas características satisfatoriamente delineadas e dispostas para nossa própria apreensão e cognição. Ninguém que, ainda que por pouco tempo, fosse um observador semelhante, poderia deixar de se familiarizar com seu próprio coração. E acontecia que – o que era notável e especial nesses *espelhos mágicos* –, devido à constante e longa inspeção, os que se acostumavam à prática, adquiriam um peculiar *hábito especulativo*, de sorte que, virtualmente, carregavam consigo uma espécie de *espelho de bolso* sempre pronto e em uso. Assim, haveria *duas* faces que deveriam naturalmente se apresentar diante de nós: *uma*, como um gênio diretivo, o guia e o líder que mencionamos; *outra*, como uma criatura rude, indisciplinada e teimosa, a quem, em nossa natural capacidade, mais exatamente nos assemelhamos. Qualquer que seja aquilo em que nos empreguemos; seja o que for que tenhamos a fazer, uma vez adquirido o hábito desse *espelho*, deveremos, em virtude dessa dupla reflexão, distinguir em nós mesmos duas partes diferentes. E nesse método *dramático* o

²⁹¹ - “’Twas not enough that these Pieces treated fundamentally of *Morals*, and in consequence pointed out *real Characters* and *Manners*: They exhibited ’em *alive*, and set the Countenances and Complexions of Men plainly in view. And by this means they not only taught Us to know *Others*; but, what was principal and of highest virtue in ’em, they taught us to know *Our-selves*.”

²⁹² SHAFTESBURY, 1999a, p. 104 - “THE Philosophical *Hero* of these Poems”.

²⁹³ SHAFTESBURY, 1999a, p. 105 - “So that in this Genius of writing, there appear’d both *the heroick* and *the simple, the tragick* and *comick Vein*. However, it was so order’d, that notwithstanding the *oddness* or mysteriousness of the principal Character, the *Under-parts* or *second Characters* shew’d Human Nature more distinctly, and to the Life.”

trabalho de *autoinspeção* deve prosseguir com admirável sucesso. (SHAFTESBURY, 1999a, p. 105)²⁹⁴.

Era precisamente a necessidade desse “hábito especulativo”, desse autoexame, dessa disciplina interior, que o Terceiro Conde quis que restasse figurada no frontispício²⁹⁵ do *Solilóquio*. Nele, no centro, há uma grande janela, quase uma sacada, de arquitetura regular e relativamente simples. Dentro, pode-se perceber uma escrivaninha, em cima da qual há um livro aberto, uma caneta, um tinteiro e uma folha de papel. Acima do móvel, de frente para o local onde o estudioso deve se assentar, um enorme espelho emoldurado, dependurado na parede, curvando-se levemente na direção da mesa. Na parte superior da construção, no meio da arquitrave, existe uma “grande medalha de pedra com duas faces”²⁹⁶ justapostas. O primeiro perfil (o que na gravura ocupa o primeiro plano) deveria ficar, de acordo com as orientações de Shaftesbury, o mais parecido possível com Sócrates. O segundo, posterior, deveria ser o de um jovem herói (“um Alcibíades ou um Xenofonte”, solicita o filósofo inglês) “com a boca aberta e com a fronte franzida, para expressar a impetuosidade do caráter e o fervor [*fire* = fogo] da juventude em ação.”²⁹⁷ À direita da sala de estudos, separado, um painel. Centralizado no que parece um portal, um menino desnudo pouco gracioso. Sua postura tímida, suas pernas levemente voltadas para dentro, seus joelhos dobrados, quase batendo um no outro e indicam que ele está com medo. Na mão esquerda, o garoto segura um espelho portátil e oval. Com o braço esticado em direção ao solo, ele o aponta para baixo. O jovem rapaz direciona sua atenção para o lado contrário. Sua cabeça encontra-se ligeiramente voltada para a direita, fazendo com que seu olhar se fixe em outra cena. O espelho permanece ali, pendendo, sem ser utilizado. Seu braço direito cruza o corpo, como que ameaçando uma fuga. O semblante é de quem chora, assustado. O céu e o horizonte são escuros, nublados. Ao

²⁹⁴ “We might here, therefore, as in a *Looking-Glass*, discover our-selves, and see our minutest Features nicely delineated, and suited to our own Apprehension and Cognizance. No-one who was ever so little a while an Inspector, cou’d fail of becoming acquainted with his own Heart. And, what was of singular note in these *magical Glasses*; it wou’d happen, that by constant and long Inspection, the Partys accustomed to the Practice, wou’d acquire a peculiar *speculative Habit*; so as virtually to carry about with ’em a sort of *Pocket-Mirroure*, always ready, and in use. In this, there were *Two Faces* which wou’d naturally present themselves to our View: *One* of them, like the commanding Genius, the Leader and Chief above-mention’d; the *other* like that rude, undisciplin’d and head-strong Creature, whom we ourselves in our natural Capacity most exactly resembled. Whatever we were employ’d in, whatever we set about; if once we had acquir’d the habit of this *Mirroure*; we shou’d, by virtue of the double Reflection, distinguish our-selves into two different Partys. And in this *Dramatick Method*, the Work of *Self-Inspection* wou’d proceed with admirable Success.”

²⁹⁵ As instruções do filósofo para a composição desse emblema podem ser encontradas em O’CONNELL, 1988, p. 204-205.

²⁹⁶ O’CONNELL, 1988, p. 204 - “a Large Stone Medal with two Faces”.

²⁹⁷ O’CONNELL, 1988, p. 204 - “[...] the further Face, being that of a Young Hero (an Alcibiades, or a Xenophon) with the Mouth open, and Brow bent, to express the impetuosity of the Character, and the Fire of Youth in action.”

fundo, na parte inferior, uma floresta densa, um bosque cerrado. Sobre a cabeça do aterrorizado moço, pairam seres bizarros: *gênios do mal* (“com asas de morcego e cauda de dragão; as faces ainda humanas”²⁹⁸, descreve o filósofo). Numa árvore desfolhada, ao lado esquerdo, está empoleirada uma harpia (monstro mitológico com cabeça de mulher, corpo de pássaro e garras afiadas, que, conta-se, roubava as almas das pessoas). Ela ostenta uma coroa e segura um cetro. Sobre o painel, aparecem dois feixes cruzados e amarrados por uma corda. Do outro lado, na lateral esquerda do emblema, um painel parecido com o da direita. As ornamentações do portal são praticamente as mesmas. Entretanto, a figura que ocupa a posição central está em uma condição muito melhor. Trata-se também de um jovem, mas desta feita bem proporcionado e com ar polido, como queria Shaftesbury²⁹⁹. Ele está tranquilo, sereno. Sua perna esquerda cruza a direita e se mantém à frente. O pé de trás dá a impressão de estar um pouco levantado, dando graça ao movimento. Seu braço direito ergue-se acima de sua cabeça, enquanto que o esquerdo dobra-se e permanece à altura do peito. Na mão que se eleva, ele segura um espelho. Sua cabeça volta-se para o objeto, fazendo com que o espectador a veja de perfil. O garoto olha fixamente para o espelho de mão. Seu semblante é de quem está atento, de quem reflete. Ao fundo, o céu é claro, desnublado, com “os mesmos *gênios* ou *spectros malignos*, de um tamanho muito menor (à distância)”, voando, para longe, em confusão³⁰⁰. Acima, no topo ramado, no “Top Flourish-Work”³⁰¹, um laurel com duas palmas cruzadas.

O intuito do pensador inglês ao escolher as passagens que embasariam a futura gravura e ao se preocupar com cada detalhe era claro: mostrar como o controle das emoções, das fantasias e dos fluxos de ideias era essencial para a formação de um caráter firme, de uma identidade (*self*) contrabalançada; como o exame de si mesmo é fator *sine qua non* para o cultivo de boas práticas e maneiras, para a correta aplicação da razão e para o polimento do gosto (que está ligado tanto ao aspecto estético quanto ao ético). Tal atividade especular demanda estudo e análise de padrões. O gabinete na imagem assim pode ser interpretado: como lugar de meditação, de contato com autores e personagens modelares (tais como Homero, Sócrates, Platão, Xenofonte etc.); como espaço no qual o exercício intelectual se desenvolve e se aperfeiçoa e em que, como diante de um grande espelho, a reflexão se dá de modo abrangente. A caneta e o tinteiro também são paradigmáticos: dizem da tarefa de

²⁹⁸ O’CONNELL, 1988, p. 204 - “[...] and *evil Genii* with Bats Wings and Dragons Tails; the Faces still human.”

²⁹⁹ O’CONNELL, 1988, p. 204 - “[...] a Boy well proportion’d, natural genteel [...]”.

³⁰⁰ O’CONNELL, 1988, p. 205 - “[...] the same *evil Genii* or *Specters* of a much Less Size (at a Distance) flying away in confusion.”

³⁰¹ O’CONNELL, 1988, p. 205.

escrever, de registrar as ideias, de formulá-las e reformulá-las. No início de seus *Exercícios*, Shaftesbury cita parte da seguinte passagem dos *Discursos* de Epicteto: “mantenha esses pensamentos, de noite e de dia, à tua disposição. Consigne-os, faça deles tua leitura; que eles sejam o objeto de tuas conversações contigo mesmo e com outro [...]”³⁰² Aqui, como registra o professor Luís Fernandes, reside uma noção sumamente relevante para a filosofia do Conde: a de que “o pensamento tem de ser moldado ou ‘manipulado’”³⁰³. Cuida-se de uma *dieta*, de um modo de viver, de continuada prática mental. As ideias precisam ser frequentadas e revisitadas. O justo uso da razão não é senão resultado de muito estudo e dedicação. Tudo sob a efígie, sob a estampa dos grandes mestres. No que tange aos desenhos dos meninos (verdadeiras pantomimas filosófico-morais), têm-se, figurados, os efeitos, as implicações, do emprego ou não da técnica soliloquista, de se dividir em dois. À destra, está a personificação de alguém que se recusa a se observar refletido, que põe de lado seu espelho³⁰⁴, o objeto com o qual, simbolicamente, deveria averiguar-se, lançando luz sobre si mesmo. O personagem o segura distante de seu campo de visão. Ao não se concentrar no exame de si, abre brecha para que suas fantasias e falsas impressões, isentas de restrições, amedrontem-no à vontade. Seus devaneios tortos e desordenados tomam formas horripilantes. O cetro e a coroa da harpia, signos que podem insinuar tirania, despotismo, ausência de liberdade (e até superstição e temor, se ligados à religião), dão a entender que ele foi completamente dominado pelos gênios do mal, por seres (representações, imaginações e noções) disformes e ameaçadores. Em um extrato das *Miscelâneas*, o aristocrata esclarece:

TODO homem que, de fato, não está absolutamente fora de si, deve, necessariamente, conservar suas fantasias sob algum tipo de disciplina e administração. Quanto mais *rígida* é essa disciplina, mais o homem é racional e espirituoso. Quanto mais *frágil*, mais fantasioso ele deve ser e mais próximo está de um estado de loucura. Essa é uma atividade que nunca pode ter fim. Há sempre um *vencedor* ou um *perdedor* no jogo. Ou eu atuo [*work* = trabalho, labor, lida] sobre minhas *fantasias* ou elas sobre *mim*. Se cedo, se contemporizo, *elas* não. Não pode existir trégua ou suspensão de armas entre nós. *Um* ou *outro* deve ser superior e ter o comando. Pois, se as fantasias são deixadas à ventura, livres, o governo, seguramente, será delas. E então, que diferença entre tal estado e a loucura? (SHAFTESBURY, 1999a, p. 166-167)³⁰⁵.

³⁰² EPICTETO, 2004, p. 269 - “Garde ces pensées, de nuit et de jour, à ta disposition. Mets-les par écrit, fais-en ta lecture; qu’elles soient l’objet de tes conversations avec toi-même, avec un autre [...]”

³⁰³ NASCIMENTO, 2012, p. 187.

³⁰⁴ O espelho é uma representação impregnada de significados: remete ao problema da aparência (em oposição à essência), ao autoconhecimento, à duplicidade, à divisão, ao que se apresenta como similitude, e sua presença é constante em narrativas míticas, literárias (contos, romances, histórias infantis) e em abordagens filosóficas e psicanalíticas.

³⁰⁵ “EVERY Man indeed who is not absolutely beside himself, must of necessity hold his Fancys under some kind of Discipline and Management. The *stricter* this Discipline is, the more the Man is rational and in his Wits. The *looser* it is, the more fantastical he must be, and the nearer to the Madman’s State. This is a Business which

O estado de quem não controla ou corrige as fantasias, apreensões e emoções é quase de loucura, já que ele passa a acreditar no que sequer existe. A situação é parecida, ilustra o fidalgo inglês, com a de alguém que, numa planície, em dia de céu claro, imagina um precipício aos seus pés, rochas prestes a cair sobre sua cabeça, estrondos vindos de nuvens e começa a gritar: fogo! terremoto! dilúvio! trovões!³⁰⁶ É preciso sempre perguntar: quem dita as regras? Quem está no controle? Quem é o árbitro? Do contrário, as fantasias e opiniões equivocadas podem levar ao embaraço, à calamidade e à destruição. Não é o caso do jovem que ocupa a esquerda do emblema concebido por Shaftesbury. Ele pratica o diálogo íntimo, a conversa interior e faz uso daquele “soberano remédio e método *ginástico* do SOLILÓQUIO”, em que a mente, “por certa poderosa figura de retórica interna”, “*apostrofa* suas próprias FANTASIAS, elevando-as aos seus adequados *feitos* e *personagens*” e dirige-se “a elas familiarmente, sem a mínima cerimônia ou respeito.”³⁰⁷ O espelho é metáfora dessa apóstrofe, dessa figuração de si mesmo, dessa busca por um interlocutor interno³⁰⁸. Ao conter suas paixões e fantasias, o moço afugenta as criaturas horrendas, as aberrações do intelecto, as estranhas aparições, as fantasmagorias, e assume o domínio de suas representações. O frontispício é um resumo imagético, estetizado, de uma problemática moral: o cuidado com a economia interior; a preocupação em conhecer o que depende ou não de cada um; a necessidade de formular e reformular os pensamentos, de frear a impetuosidade de determinadas paixões, com o intuito de não ser arrastado por elas, de modo a não confundir o bem e a felicidade com os seus contrários ou com ideias ilusórias que deles se tem; de sorte a agir conforme a natureza (racional, no caso humano) e o mais apurado uso do juízo.

No fim, trata-se, como fez Hércules, de optar entre dois modos de vida, entre dois trajetos possíveis, mas que levam a destinos bem distintos. Qual deles eleger? O herói, à beira do caminho, detém-se diante da bifurcação, da linha demarcatória decisiva, de uma escolha (moral e

can never stand still. I must always be *Winner* or *Loser* at the Game. Either I work upon my *Fancys*, or They on *Me*. If I giver Quarter, *They* won't. There can be no Truce, no Suspension of Arms between us. The *one* or the *other* must be superiour, and have the Command. For if the *Fancys* are left to them-selves, the Government must of course be theirs. And then, what difference between such a State and Madness?”

³⁰⁶ SHAFTESBURY, 1999a, p. 167.

³⁰⁷ SHAFTESBURY, 1999a, p. 101 - “AND here it is that our Sovereign Remedy and *Gymnastick* Method of SOLILOQUY take its Rise: when by a certain powerful Figure of inward Rhetorick, the Mind *apostrophizes* its own FANCYS, raises 'em in their proper *Shapes* and *Personages*, and addresses 'em familiarly, without the least Ceremony or Respect.”

³⁰⁸ “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.” (NASCIMENTO, 2012, p. 121).

existencial) inevitável. Seu dilema é o de todos os humanos. Sua decisão – desde que bem representada – pode ajudar os que ainda têm dúvidas...

3.2 *O quadro moral ou a arte como aliada da virtude*

Em sua temporada napolitana, apesar das dificuldades provenientes de seu estado de saúde, Shaftesbury ocupa-se de uma série de afazeres intelectuais. Dentre eles, estava a redação dos tratados que constituiriam um segundo agrupamento de escritos. O plano era trazê-los a lume sob o sugestivo título de *Second Characters, or the language of forms*. Eles seriam um complemento e deveriam ser lidos e entendidos conjuntamente com as *Características*. O Terceiro Conde queria que fossem vistos como uma continuação de suas obras anteriores³⁰⁹. Não eram escritas desconectadas, sem relação de contiguidade umas com as outras. Os novos textos tratariam das artes, em especial da pintura. Mas por que “caracteres secundários”? Em *Plástica ou origem, progresso e poder da arte designatória*, o filósofo distingue os caracteres em primeiros, segundos e terceiros³¹⁰. Na primeira classe, estão “notas” ou “anotações”, “marcas” sonoras, silábicas, lexicais e de sentimentos, sentidos e significados expressos pelo discurso escrito ou falado. Elas estão relacionadas com o sistema alfabético, numérico e com seus desdobramentos (enunciativos, literários, retóricos, filosóficos, matemáticos etc.). As *Características* enquadram-se nesse grupo. Os segundos são o que Shaftesbury chama de “signos”: imitações de formas reais ou de seres naturais plasticamente (estatuária, gravações, entalhes) ou linear e graficamente (desenhos, gravuras, pinturas), seguindo as diretrizes da óptica (perspectiva, percepção das cores, claro/escuro). Os terceiros, por fim, são os emblemáticos ou enigmáticos (chamados também de intermediários ou mistos). Eles são o resultado da mistura dos primeiros e dos segundos. Ou para ser mais exato, ocorrem quando os caracteres de segunda ordem “são usados como meio (sendo superado o discurso) para exprimir [*to convey* = transmitir, expressar, carregar, levar] sentimentos, sentidos e significados etc. (mas não sentenças, dicção etc.)”³¹¹. Os emblemas produzidos para ilustrar as *Características* se encaixam nessa categoria. “Assim”, esclarece Luís Fernandes,

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

³⁰⁹ As referências cruzadas, as interconexões e remissões inseridas e propostas pelo filósofo dão claro testemunho disso.

³¹⁰ Conferir a classificação em SHAFTESBURY, 2001a, p. 215.

³¹¹ SHAFTESBURY, 2001a, p. 216 - “As when the latter SIGNA are us’d as Mediums (Speech being passd over) to convey Sentiments Senses Meanings &c. (but not Sentences Diction &c).”

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. (NASCIMENTO, 2012, p. 224).

Como numa peça teatral, em que os personagens auxiliares, ajudantes (daí “coadjuvante”, “coadjuvar”) secundam a atuação do principal, do que combate na primeira fila (“protagonista”), cooperando e concorrendo para um objetivo comum, os *Caracteres secundários* procuram amparar as ideias contidas nos seis escritos da coletânea primeira. O adjetivo “second” indica aqui, portanto, seguimento, sequência, reciprocidade. Os quatro tratados pensados para formar esse outro agrupamento de obras teriam, é certo, o objetivo de “destacar a importante função que as artes plásticas podem ter para o argumento das *Características*.”³¹² Argumentos e discussões essas que vão desde uma defesa da propensão humana à sociabilidade (que passa por uma teoria das paixões) a uma proposta de cosmologia que realça a harmonia total, culminando em questionamentos de cunho moral (como a humanidade e suas ações se encaixam nesse projeto?) e na identificação do belo com o bom. Não admira, logo, que Shaftesbury inclua as ramificações artísticas nessa campanha intelectual. E não só: que se esforce para fazer da arte veículo para expressar suas noções morais e filosóficas. O intuito era torcer, entrelaçar, misturar íntima e definitivamente “moralidade com plásticas, aquela suprema beleza com essa subalterna”, as máximas rigorosas com aquelas “curiosas” e, a sua maneira, também severas³¹³. É que o Terceiro Conde planeava redigir os *Caracteres secundários* em estilo ainda mais ameno e acessível, a fim de alcançar os mais diversos leitores e interessados nos assuntos ali versados (pintores, artistas, senhoritas, cavalheiros, galantes e “a mais refinada sorte de engenhos da cidade e do campo”³¹⁴). Era a adequação do meio à mensagem, ao seu fim, aos seus destinatários. De mais a mais, nas *Miscelâneas*, o filósofo inglês relata que, no que atinge, em especial, os assuntos morais, por mais graves que possam ser, certo ar natural, leve, jovial e engraçado é reiteradamente empregado. Basta lembrar que “as primeiras MORAIS que foram concedidas ao mundo o foram sempre em *parábolas, histórias [tales = contos, narrativas] ou fábulas*” e que “os últimos e mais exímios divulgadores de morais, nos tempos mais polidos, foram grandes *contadores de histórias* e seguidores do honesto Esopo.”³¹⁵ O próprio Shaftesbury faz

³¹² NASCIMENTO, 2012, p. 225-226.

³¹³ SHAFTESBURY, 2001a, p. 166 - “To *twist*, as it were, & *interweave* Morality with Plastics, that supream Beauty, with this subaltern, those high & severe Maxims with these curiose & *severe* also in their kind.”

³¹⁴ SHAFTESBURY, 2001a, p. 166 - “[...] more refin’d sort of Country & Town-Wits [...]”

³¹⁵ SHAFTESBURY, 1999b, p. 227 - “AS grave however as MORALS are presum’d *in their own nature*, I look upon it as an essential matter in their Delivery, to take now and then the natural Air of *Pleasantry*. The first MORALS which were ever deliver’d in the World, were in *Parables, Tales, or Fables*. And the latter and most

uso de algumas narrativas, de breves parábolas, no decorrer de sua obra, com o intento de ilustrar um ensinamento, uma situação e de deixar uma lição. Como acontece no *Solilóquio*, no caso do jovem nobre que, incumbido por um príncipe de tomar conta de uma princesa (a mais bela do mundo!) prisioneira de guerra, sucumbiu – mesmo garantindo ao seu senhor que isso jamais ocorreria – à beleza, aos encantos do amor e à força do desejo³¹⁶. O Terceiro Conde conta a história para reforçar que o poder das paixões deve, sempre, ser respeitado e para advertir que toda vigilância é pouca ante as fantasias e as emoções. De igual modo, há uma personalização, uma dramatização, a preocupação de dar cores e alma ao relato, com vistas a promover uma maior identificação com o texto e de facilitar a captação do exemplo moral.

E foi se servindo de uma dessas exposições que Shaftesbury compôs *Uma noção do esboço histórico ou tablatura do julgamento de Hércules*. Escrita para orientar o trabalho de um pintor, as instruções acabaram publicadas na Holanda, no *Journal des Sçavans*, em novembro de 1712. A *Noção* foi redigida inicialmente em francês³¹⁷. E isso por conta de um embaraço prático: a barreira idiomática que dificultava a comunicação entre o filósofo e o artista. Uma vez que Paolo de Matteis, o pintor italiano escolhido pelo Conde para levar a cabo o projeto, não era profundo conhecedor do inglês e nem o aristocrata do italiano, a conversa teria de se dar em uma terceira língua. Matteis morara e trabalhara na França; já o nobre pensador conhecia bastante bem o idioma de Montaigne. A despeito disso, o Lorde resolveu encaminhar a seu amigo Pierre Coste seu tratado, pedindo a ele que o revisasse. Coste ficou muito satisfeito com o que leu (achou-o “muito curioso e muito sólido”³¹⁸) e foi um dos responsáveis pela publicação no periódico amsterdâmês. O próprio Shaftesbury, posteriormente, receoso de que um estranho o fizesse, transpôs o texto para o inglês. A *Notion of the Historical Draught or Tablature of the Judgment of Hercules* aparece, postumamente, na edição de 1714 das *Características*. O escrito discute a melhor forma de apresentar pictoricamente um trecho dos *Memoráveis*, de Xenofonte. Trata-se da famosa escolha de Hércules que o sofista Pródico de Ceos³¹⁹ teria narrado. Expunha Pródico que, na transição entre a infância e a adolescência, “tempo em que os jovens, porque se tornam independentes,

consummate Distributers of Morals, in the very politest times, were great *Tale-Tellers* and Retainers to honest ÆSOP.”

³¹⁶ A narrativa pode ser lida em SHAFTESBURY, 1999a, p. 96-100.

³¹⁷ Por isso, a opção por utilizar aqui a primeira versão do texto em francês (não corrigida por Coste e, portanto, com alguns erros), em vez da versão em língua materna.

³¹⁸ Carta de Coste a Shaftesbury, 21 de outubro de 1712. Em SHAFTESBURY, 1989, p. 157 - “[...] très-curieux e très-solides [...]”

³¹⁹ Para um pequeno histórico de Pródico, ver nota 56 em XENOFONTE, 2011, p. 122-123. A paráfrase de Xenofonte-Sócrates pode ser lida em XENOFONTE, 2011, p. 123-127.

mostram se irão orientar as suas vidas pelo caminho da virtude ou pelo do vício”³²⁰, Hércules (ou Héracles) buscou um local sossegado para meditar no que fazer. De súbito, teve a impressão de que duas mulheres se aproximavam. A primeira, “de aspecto digno e que se via ser de natureza livre, com o corpo singelamente ornamentado, os olhos castos, a postura recatada, vestida de branco”. Já a outra “era mais bem nutrida de carnes”, “tinha um aspecto mole” e o rosto maquilhado, a fim de que parecesse “mais branca”, “mais rubra” e mais bela do que na verdade era. Ademais, era vaidosa, vestia-se de modo a desfilas sua juventude e “examinava-se a si própria vezes sem conta, observando também se mais alguém a contemplava e voltava-se, inúmeras vezes, até para a sua própria sombra.”³²¹ Ao se aproximarem de Hércules, a segunda mulher apertou o passo, tomou a dianteira, interpelou-o e, antes mesmo de se identificar, fez sua oferta:

Vejo que não sabes o que fazer, Héracles, quanto ao caminho pelo qual hás-de orientar a tua vida. Ora, se fizeres de mim tua amiga, eu te conduzirei pelo caminho mais agradável e fácil, não te ficará por experimentar nenhum prazer e viverás livre de dificuldades. Logo, em primeiro lugar, não terás de te preocupar nem com guerras nem com assuntos do dia a dia; ao invés, a tua ocupação será apenas questionar qual o alimento ou qual a bebida que te seria mais agradável tomar, o que te agradaria mais ver ou ouvir, ou cheirar ou tocar, na companhia de que rapazinhos te sentirias mais feliz, de que modo dormirias mais confortável e de que modo todos estes prazeres virão ter contigo sem grande esforço. E, se alguma vez sentires qualquer receio de que de aqui advenha a pobreza, não fiques com medo de que eu te leve a procurar estes bens à custa de sofrimento ou de trabalho árduo de corpo e de alma, porque outros hão-de fazer o trabalho de que tu terás o proveito e não te privarás de nada que te possas trazer benefícios. Porque, àqueles que convivem comigo, eu dou a capacidade de obterem lucros em qualquer situação. (XENOFONTE, 2011, p. 123-124).

Héracles, então, pede que a desconhecida diga como se chamava. Ao que a mulher embusteira retorquiu: “os meus amigos chamam-me Felicidade e os que me odeiam, para me denegrirem, dão-me o nome de Maldade.”³²² Nesse ínterim, a outra jovem se aproxima e também inicia sua fala em defesa do que tinha a lhe proporcionar:

Eu também venho ter contigo, Héracles, porque eu sei quem são os teus pais e porque conheço bem a natureza da tua educação, pelo que tenho esperança de que, se orientares o teu caminho na minha direcção, te tornarás um excelente artífice de obras belas e dignas e que eu, por causa desses bens, parecerei mais honrada e magnificente. Não te vou enganar com introduções sobre prazer; vou, sim, expor a verdade sobre a qual os deuses estabeleceram quanto existe. De quantas coisas boas e belas existem, nenhuma deram os deuses ao homem sem dor e sem cuidado, e tu, se quiseres que os deuses te sejam propícios, terás de honrar os deuses; se queres ser

³²⁰ XENOFONTE, 2011, p. 123.

³²¹ XENOFONTE, 2011, p. 123.

³²² XENOFONTE, 2011, p. 124.

estimado pelos teus amigos, terás de oferecer os teus préstimos a esses amigos; se desejas ser honrado por alguma cidade, terás de ser útil a essa cidade; se esperas que a Hélade inteira reconheça o teu valor, terás de esforçar pelo bem da Hélade; se queres que a terra te dê frutos em abundância, terás de cuidar a terra; se julgares que te é necessário enriquecer criando gado, terás de te preocupar com esse gado; se ambicionas tornar-te poderoso através da guerra e queres ser capaz de libertar os teus amigos e subjugar os teus inimigos, terás de aprender as artes da guerra, junto de aqueles que as conhecem, e praticá-las de modo a poderes fazer uso delas quando o necessitares. Se queres que o teu corpo seja forte, tens de o habituar a submeter-se à inteligência e exercitá-lo com esforço e suor. (XENOFONTE, 2011, p. 124-125).

Contrariada, a malevolente alerta o jovem para as dificuldades apresentadas por sua opositora para que alguém alcance a alegria, a felicidade, e promete, caso ele a acompanhe, conduzi-lo por uma via bem mais rápida e suave. A Virtude, com a firmeza que a deve caracterizar, não deixa por menos e refuta sua concorrente, encerrando a história com uma reprimenda dura e relativamente cumprida, mas que vale ser transcrita aqui:

Desgraçada, o que possuis tu de bom? Ou o que sabes tu do prazer, se nada queres fazer para o atingir? É que tu nem pelo desejo dos prazeres esperas, porque antes de os desejares já os satisfizeste todos: comes antes de teres fome; bebes antes de teres sede; arranjas cozinheiros para comeres mais a gosto; procuras vinhos caríssimos para beberes com mais prazer; procuras ter neve no Verão; para dormires com agrado não te chegam apenas os agasalhos suaves mas procuras também estrados para as colchas, pois não é por causa do cansaço que desejas o sono, mas por não teres nada para fazer. E forças os prazeres do sexo mesmo antes de sentires essa necessidade, recorrendo a artifícios e usando homens como se fosses mulheres. É assim que educas os teus próprios amigos, excitando-os durante a noite, e fazendo-os dormir durante as horas mais produtivas do dia. Mesmo sendo imortal foste afastada dos deuses e desprezada pelos homens de bem. Não ouves, sequer, o mais belo dos sons, o dos teus próprios elogios, nem contemplas o que há de mais agradável para contemplar porque nunca te viste, a ti própria, realizar qualquer boa obra. Quem é que poderia acreditar em algo que tu dissesses? Quem é que estaria disposto a ajudar-te se precisasses de alguma coisa? Ou quem é que, pensando bem, teria coragem de pertencer ao mesmo grupo que tu? O grupo daqueles que, sendo novos, são fracos de corpo, e, tendo envelhecido, se tornam débeis de espírito; os que durante a juventude se apresentam nutridos sem esforço, mas que atravessam a velhice dolorosamente alquebrados; envergonhados pelo que fizeram, mortificados pelo que fazem; correndo para os prazeres durante a juventude e reservando as dificuldades para a velhice. Eu, pelo contrário, convivo quer com os deuses quer com os homens de bem, e nenhuma boa ação nem divina nem humana se realiza sem a minha participação. Tenho mais honra que qualquer outro, quer junto dos deuses, quer junto dos homens a quem sirvo de guia: colaboradora estimada dos artesãos, guardiã fiel das casas dos patrões, amparo benfazejo dos serviçais, preciosa auxiliar nos sacrifícios durante a paz, firme aliada nos conflitos de guerra, o melhor elo das amizades. Os meus amigos obtêm prazer na comida e na bebida sem qualquer esforço, porque não as procuram enquanto não as desejam. O sono também lhes é muito mais grato do que àqueles que não estão cansados e nem o abandonam com pesar nem, por sua causa, descuidam o que é preciso fazer. Os novos regozijam-se com os elogios dos mais velhos e os anciãos rejubilam com o respeito dos jovens. Lembram com prazer o que fizeram no passado e sentem gosto ao realizar as actividades do presente; graças a mim, são queridos aos deuses, estimados pelos amigos e honrados pelas suas pátrias. E, quando o tempo que lhes foi destinado chega ao seu termo, não caem no esquecimento, desonrados; antes, revivem para todo o sempre, na memória, nos hinos que os celebram. Deste modo,

Héracles, filho de nobres progenitores, ser-te-á possível, se trabalhares com afã, obter a mais abençoada das felicidades. (XENOFONTE, 2011, p. 125-127).

É assim, de acordo com a metáfrase que Xenofonte faz da prédica de Pródico, que se inicia e se dá a “educação de Héracles pela Virtude”.³²³ Para Panofsky, em *Hercule à la croisée des chemins et autres matériaux figuratifs de l’Antiquité dans l’art plus récent*, o relato da decisão de Hércules, que “não se torna somente o protótipo da força e da coragem, mas também da virtude estoica”³²⁴, assenta-se em temas antigos e de origem distintas. Inicialmente, há a “proposição moral universalmente reconhecida segundo a qual a virtude é difícil, cheia de abnegações, enquanto que o vício é fácil e delicioso”.³²⁵ O segundo mote é o da comparação da existência com dois caminhos, da separação ou divisão da vida em duas possibilidades de trajetória ou de roteiro (uma rumo ao bem, outra rumo ao mal). Sendo o itinerário correto – no mais das vezes, senão sempre – representado como espinhoso, estreito, pedregoso, penoso, e o vicioso como fácil, tranquilo, aprazível, largo. Daí as imagens que frequentemente surgem na literatura (nos contos, nas narrativas religiosas, épicas etc.): a porta estreita, o caminho espaçoso, a senda de luz, a rota que leva à morte ou às trevas... O último tema apontado pelo estudioso é a *synkrisis* ou justa (competição) oratória em que há uma disputa, uma confrontação verbal entre dois adversários, entre personagens que ocupam lados diferentes. Essa alteração pode ocorrer através de pessoas reais ou de prosopopeia, de personificação, da encarnação de certas potências morais ou vitais. “Na fábula de Hércules segundo Xenofonte-Pródico”, declara Panofsky,

as duas personagens femininas pertencem a este gênero: Virtude e Vício – a primeira representada por uma nobre ateniense e a segunda por uma meretriz – tem um diálogo alternado, de fato independente, como, em outros autores, a Terra e o Mar, a Justiça e a Injustiça, a Vida e a Morte. (PANOFSKY, 1999, p. 58)³²⁶.

A novidade inserida por Pródico está na reunião dos três motivos “em uma alegoria do livre arbítrio”. Através da introdução de um terceiro elemento (Hércules), a disputa, a simples

³²³ XENOFONTE, 2011, p. 127.

³²⁴ PANOFSKY, 1999, p. 57 - “Ce récit auquel il faut en tout premier lieu se reporter, dans la mesure où la figure d’Hercule n’est pas devenue seulement le prototype de la force e du courage mais aussi de la vertu stoïcienne, se fonde sur un grand nombre de représentations plus anciennes et, à l’origine, bien distinctes.”

³²⁵ PANOFSKY, 1999, p. 57-58 - “Le premier thème est la proposition morale universellement reconnue selon laquelle la vertu est difficile, pleine de renoncements, alors que le vice est facile et délicieux [...]”

³²⁶ “Dans la fable d’Hercule selo Xénophon-Prodicos, les deux personnages féminins appartiennent à ce dernier genre: Vertu et Vice – la première représentée par une noble Athénienne, le second par une catin – tiennent un dialogue alterné, en fait indépendant, comme chez d’autres auteurs Terre et Mère, Justice et Injustice, Vie et Mort.”

parábola, é transformada em “uma verdadeira cena de decisão”.³²⁷ A atenção das debatedoras, por isso, é dividida, direcionada, e muda de foco: ela se volta para a figura dramática a quem é preciso persuadir, convencer, atrair. A história da opção, da decisão hercúlica rendeu um sem número de representações pictóricas e serviu de material figurativo para artistas de muitas épocas. A força explícita (e implícita, profunda) da temática e de seus conteúdos, as noções e os problemas que levanta, seus apelos e metáforas, tornam-na uma alegoria de contornos universais. Afinal, onde houver um ser humano indeciso, vacilante, sem saber ao certo que caminho seguir, que rumo adotar; que oscile entre o certo e o errado, entre as razões para ser ou não virtuoso, ali a fábula revive e se torna novamente atual. Não foi despropositadamente, portanto, que Shaftesbury escolheu essa narrativa para que fosse representada (FIGURA 3).

Contudo, algumas dificuldades se avizinhavam. Como representar a ação, sem perder todo o significado que o desenrolar narrativo abarca? Como tornar visíveis ideias, conceitos? Como contar, por meio de imagens, o que se dá na duração (as dúvidas, os conflitos interiores, a deliberação, a vontade titubeante, as reações, os debates etc.)? O que é um *tableau*? Quais seus limites e confins? O que ele deve ou não conter? Enfim, como figurar, pintar, uma cena moral? Como capturar o momento, o instante decisivo, o mais relevante, tendo em vista a finalidade da obra? Como compor um quadro capaz de envolver o observador, de fazê-lo refletir? É com essas e com outras questões que se depara o Terceiro Conde em seu pequeno tratado sobre o *Julgamento de Hércules*. O filósofo inglês começa pela definição do que entende por *tableau* ou tablatura. Trata-se de uma obra que não somente é “distinta do chamado *retrato*, mas que se distingue ainda de todas estas espécies de pinturas vagas, avulsas e independentes, tais como são as obras *em afresco* sobre paredes, em abóbadas, tetos, escadas e em outros lugares de igrejas ou de palácios.”³²⁸ O *tableau*, para vir a ser o que é, também não depende nem de seu formato ou dimensão (oval, grande, redondo, quadrado, pequeno) nem do material de que é feito. O que define uma tablatura é sua organização interna, sua estruturação, a combinação e a cooperação pictórica das partes, de forma a resultar num todo. Assim, para merecer o nome de *tableau*, é preciso que a obra seja

³²⁷ PANOFSKY, 1999, p. 58 - “La nouveauté apportée par Prodicos – et l’on comprend qu’il ait fallu attendre le V^e siècle – a consisté à réunir ces trois motifs en une allégorie du libre arbitre: par l’introduction de la figure d’Hercule, il est le premier à avoir transformé en une véritable scène de décision la simple parabole ou, le cas échéant, la simple disput [...]”

³²⁸ SHAFTESBURY, 2001b, p. 306 - “[...] par le mot de *Tableau* nous designons (conformément au mot Latin de *Tabula*) un Ouvrage, qui est non seulement distinct de ce qu’on appelle *Portrait*, mais qui se distingue encore de toutes ces especes de Peintures vagues, detachées, ou independentes, telles que sont les Ouvrages *in Fresco* sur les Murailles, sur les Voutes, sur les Escaliers et autres Places des Eglises ou des Palais.”

uma *peça única e simples*, compreendida em uma só visada e formada segundo certa inteligência ou desígnio único, que faz com que ela seja, em si mesma, um verdadeiro *todo*, devido a uma relação mútua e necessária de todas as partes, semelhante à dos membros de um corpo. (SHAFTESBURY, 2001b, p. 308)³²⁹.

A tablatura é uma peça autossuficiente, circunscrita, única, “móvel”, “transportável, podendo ser suspensa e emoldurada, autônoma”³³⁰, capaz de ser captada de uma vez³³¹; dotada de um *design*, de uma inteligência que ordena e dispõe cada parte segundo uma intenção. Não é um amontoado de figuras, de objetos, de seres, de personagens. Para Shaftesbury, aliás, toda pintura deve seguir esse roteiro. Pois, embora um artista pinte apenas flores, por exemplo, ele precisa estudar as formas e as proporções dos vasos, dos ramos, das próprias flores, servir-se de uma ordem ou arquitetura particular de outros utensílios e não se esquecer da harmonia das cores, de modo a compor, de acordo com as regras e as técnicas representativas, o que se possa nomear uma peça ou um quadro. Às obras históricas, “onde não somente os homens, mas as *maneiras* e as *paixões* humanas são representadas”, essa regulação é ainda mais indispensável. Nelas, a unidade deve ser “cuidadosamente conservada, em conformidade com as justas regras da arte poética, de sorte que na representação de qualquer evento ou fato notável a verossimilhança (que é *a verdade poética*) seja conservada, possa ser sustentada e desenvolvida.”³³² Após explicar o que entendia por *tableau* e o escolher como *medium* e condição material para alcançar sua finalidade (a exposição de uma cena moral), o Terceiro conde passa a cuidar de um problema que tem a ver com a transposição do

³²⁹ “[...] une *Piece unie et simple*, comprise dans une seule vûë, et formée selon une certaine Intelligence ou Dessein unique, qui fait qu’elle est en elle-même une véritable *Tout*, par une relation mutuelle et necessaire de toutes ces Parties, semblable à celle des Membres d’un Corps.”

³³⁰ CHATEAU, 2007, p. 44 - “la peinture mobile, transpotable, pouvant être suspendue et encadrée, autonome.” Para um pouco mais sobre o *tableau*, consultar a citada página.

³³¹ A inspiração aqui é aristotélica. Uma aplicação na pintura de uma compreensão, a princípio, ligada à composição poética (nada surpreendente, uma vez que se encaixa na tradição que pensa que a pintura, como a poesia, representa as ações e paixões humanas). Falando sobre o enredo trágico, o estagirita alega “que a tragédia é a mimese de uma ação conduzida a seu termo, formando um todo e tendo certa extensão [...]”. E continua: “Além disso, uma vez que é belo, seja um ser vivente, seja qualquer coisa que resulte da composição das partes, não deve ter suas partes submetidas apenas a uma certa ordem, mas também a uma extensão que não seja fruto do acaso; de fato, o belo se encontra na extensão e na ordenação, eis por que um ser vivente não seria belo se fosse muito pequeno (pois a visão se confunde na duração que se constitui de modo imperceptível), assim como também não o seria se fosse muito grande (pois a visão não se constituiria numa única visada, escapando à percepção dos espectadores a unidade e a totalidade), tal como ocorreria no caso de um ser que medisse dez mil estádios. Segue-se que tal como os corpos e os seres viventes devem ter certa extensão, e esta apreensível num único espectro da visão, assim também os enredos devem possuir certa extensão, e esta bem apreensível pela memória.” (ARISTÓTELES, 2015, p. 89-93). Como numa obra poética, em que a extensão não deve ultrapassar a capacidade do leitor de carregar a história em sua memória, uma pintura deve ser capaz de “caber” numa visada.

³³² SHAFTESBURY, 2001b, p. 308 - “A plus forte raison est-il necessaire d’appliquer cette Regulation aux Ouvrages d’Histoire; où non seulement les Hommes, mais les *Mœurs* et les *Passions* humaines sont représentées. L’Unité y doit être encore plus soigneusement conservée, selon les justes Regles de l’Art Poétique; afin que dans la Representation de quelque Evenement ou Fait remarquable, la Vraisemblance (qui est *la Verité Poétique*) <soit conservée> puisse être soutenuë et avancée [...]”

registro escrito para o pictórico. Como (re)contar uma história através de uma pintura? Como trazer para um meio essencialmente estático o dinamismo de uma narrativa? Como representar um desenvolvimento, uma sucessão? Que a pintura seja pura expressividade, que ela exprima ideias, conceitos (mesmo que de forma negativa e abstrata), emoções, situações, valores e o espírito de seu tempo, parece um dado de fácil aceitação. Que a pintura histórica, em particular, associe-se a certas narrativas, também. Mas como ultrapassar as dificuldades que se apresentam? Como diz Chateau, até no âmbito da tradição do *ut pictura poesis*, houve a necessidade de pensar e de “distinguir o *medium* da pintura deste da poesia”³³³, de uma discussão acerca dos limites de cada domínio. Pois, continua o comentador francês,

que a pintura narre [*raconter* = contar, relatar] é um postulado; que ela faça à sua maneira, uma constatação. Quanto mais a constatação se impõe, mais a especificidade da pintura é afirmada e mais se torna necessário explicar como esse *medium* do espaço, cuja modalidade temporal é limitada à instantaneidade, consegue representar qualquer coisa que, por definição, repousa essencialmente sobre o desenvolvimento de uma (ou em uma) temporalidade – no sentido do que se define em um desenrolar, em uma sucessão. (CHATEAU, 2007, p. 39-40)³³⁴.

Côncio dessas limitações, Shaftesbury considera e ressalta três momentos relevantes da história que poderiam ser representados, de acordo com a ordem temporal: o instante em que as duas divindades abordam Hércules, o ponto em que a disputa entre elas se inicia ou quando o debate avança em direção ao seu final e dá indícios de que a Virtude deve ganhar a querela.

Segundo a primeira ideia, *Hércules* deve parecer surpreso pela novidade do que se lhe apresenta: ele admira, ele contempla, mas ele não está ainda interessado. Concorde a segunda ideia, ele está interessado, dividido e em dúvida. De acordo com a terceira, ele está preocupado, agitado, atormentado por paixões contrárias. Estes são os últimos esforços que a paixão viciosa faz sobre sua alma. Ele está com que em agonia e com toda a força de sua razão ele tenta se superar. (SHAFTESBURY, 2001b, p. 312)³³⁵.

³³³ CHATEAU, 2007, p. 39 - “‘Narratividade’ e ‘*medium*’ não são, certamente, termos que figuram nas teorias antigas da pintura, mas eles se aplicam a problemas que lá se encontram. A primazia tradicional da pintura histórica associa estreitamente a pintura à narratividade; e a necessidade de distinguir o *medium* da pintura deste da poesia (mesmo no panorama do *ut pictura poesis*) não reclama menos uma discussão sobre a narratividade.” (“‘Narrativité’ et ‘*médium*’ ne sont certainement pas des termes qui figurent dans les théories anciennes de la peinture, mais ils recouvrent des problèmes qu’on y trouve. La primauté traditionnelle de la peinture d’histoire associé étroitement la peinture à la narrativité; et la nécessité de distinguer le médium de la peinture de celui de la poésie (même dans le cadre de l’*ut pictura poesis*) n’appelle pas moins une discussion sur la narrativité.”).

³³⁴ “Que la peinture raconte est un postulat; qu’elle le fasse à sa manière, un constat. Plus le constat s’impose, plus la spécificité de la peinture est affirmée, et plus il devient nécessaire d’expliquer comment ce médium de l’espace dont la modalité temporelle est limitée à l’instantanéité parvient à représenter quelque chose qui, par définition, repose essentiellement sur le développement d’une (ou dans une) temporalité – au sens de ce qui se définit dans un déroulement, une succession.”

³³⁵ “Selon la première Idée, *Hercule* doit paraître surpris par la nouveauté de ces Objets: Il admire: il contemple: mais il n’est pas encore intéressé. Selon la seconde Idée il est intéressé, partagé, et en doute. Selon la troisième

Para o filósofo inglês, o terceiro é o mais apropriado, o que melhor pode expressar o evento mais significativo da história: a resolução de Hercules, a escolha que ele faz após o combate interno travado entre paixões antagônicas. Cuida-se da ocasião propícia e fecunda, do ponto supremo – “o momento mais expressivo a partir do qual torna-se mais compreensível o que já se passou e o que se seguira”, dirá Lessing³³⁶. É a quadra ideal, o instante perfeito, para expressar a opção do jovem herói que prefere, depois de lutar contra as paixões e as fantasias³³⁷, “uma vida severa e laboriosa”, mas feliz, “sob a conduta da Virtude”³³⁸, a uma vida moralmente infeliz, embora recheada de gozos e de deleites, sob os cuidados da Volúpia. Shaftesbury cogita ainda uma quarta ideia: a de pintar um Hércules conquistado por completo pela Virtude. Todavia, não haveria mais espaço para representar sua aflição, sua batalha contra as paixões (a ação principal da trama). Seu aspecto pareceria menos consternado, mais aliviado – o que redundaria em uma quase esterilidade e acabaria com a dramaticidade almejada. Deste modo, tanto a “retórica persuasiva da *Virtude*” (que já teria “cessado de arengar”) quanto a postura lisonjeira e bajuladora de sua adversária perderiam o sentido. Sem falar que a deusa do prazer, nessas circunstâncias, deveria ser representada, em sua derrota, tristonha, de “mau humor, o que não seria, de forma alguma, conveniente ao seu caráter.”³³⁹ Ademais, como a fábula tem um cunho filosófico-moral, é importante que a imagem a ser fixada, congelada, contemple a Virtude na hora em que esta profere suas lições. Portanto, a terceira parte é a mais adequada, tendo em vista que Hercules escuta atenta e silenciosamente a mensagem da Virtude enquanto a Volúpia, que já não faz mais uso da palavra, espera o desfecho, o desenlace da trama.

Escolhido o momento oportuno³⁴⁰, como é possível, questionará o próprio Conde, “exprimir uma alteração de paixão em um sujeito, vez que essa mudança se realiza pela

Idee, il est travaillé, agité, tourmenté par des Passions contraires. Ce sont les derniers Efforts que la Passion vicieuse fait sur son Ame. Il est comme à l’agonie, et avec toute la force de sa raison il tâche de se surmonter.”

³³⁶ LESSING, 2011, p. 195-196. Shaftesbury é um dos teóricos que antecipam a questão do “momento mais expressivo”. “A diferença de Lessing com relação a esses teóricos” – dentre os quais está Shaftesbury, comentará Seligmann-Silva na nota 6 do capítulo XVI do *Laocoonte*, “é que para ele o mais importante não é mais a *inventatio*, a *idea* ou a fantasia do artista, tampouco ele se ocupa muito com a exatidão da imitação do real: o essencial na sua abordagem é o momento da recepção, o efeito, a criação da ilusão. Estamos a meio caminho da revolução romântica/moderna”.

³³⁷ Como o moço do emblema, que segurava sempre o espelho diante de si.

³³⁸ SHAFTESBURY, 2001b, p. 312 - “[...] d’une vie severe et laborieuse, sous la conduite de la Vertu.”

³³⁹ SHAFTESBURY, 2001b, p. 314 - “Aussi n’y auroit-il alors aucune place, ou pour la Rhetorique persuasive de la *Vertu*, qui auroit cessé d’haranguer, ou pour les manieres flatteuses de la *Volupté*, qui en perdant sa cause, auroit dû paroître choquée, et en peine: ce qui ne seroit nullement convenable à son caractere.”

³⁴⁰ Um pintor, a partir dessa “regra da *unidade do tempo*” (SHAFTESBURY, 2001b, p. 320 - “Regle de l’*Unité du Temps*”), da identificação dos segmentos centrais da narrativa, que não consiga identificar qual deles representou ou que diga que foi este e/ou aquele, por certo não tem uma ideia clara da própria peça ou da história

sucessão”³⁴¹ e que a paixão que se supõe presente (certa insegurança, dúvida e incerteza) demandaria uma disposição do corpo e dos traços diferente daquela que começa a nascer (a preferência e a admiração pela figura da Virtude)? Em resposta, o filósofo registra que, não obstante a paixão que domina, existe sempre a possibilidade de que traços da paixão que acabam de desaparecer permaneçam,

de sorte que se pode ver não somente uma paixão nascente com uma outra morrente, mas – o que é melhor – uma paixão forte e determinada com seu contrário já caçado e banido. Como, por exemplo, quando os traços de pranto e as marcas de abatimento restam ainda em uma pessoa novamente arrebatada pela alegria diante de um amigo ou parente que teria sido lamentado como morto um momento antes. (SHAFTESBURY, 2001b, p. 316)³⁴².

A fisionomia – a configuração exterior – é um dado de extrema relevância em uma pintura: é ela portadora de significados, de mensagens. É o que, no espaço limitado do quadro, fica da ação; o indício de uma sequência, de um antes e de um depois; a fixação de gestos que

que almejava representar. Por mais que haja beleza em outros pontos, não existira, de fato, uma peça histórica, um *tableau*. Shaftesbury, em uma nota da versão inglesa de *O julgamento de Hércules*, sustenta que se o critério do respeito à “instantaneidade da ação ou ao momento presente”, fosse aplicado a grande parte das “pinturas históricas famosas, bastante admiradas no mundo”, muitos defeitos seriam encontrados. Para exemplificar, ele cita as representações do mito de Actéon, “um dos mais comuns na pintura.” Conta a versão mais difundida do mito que Actéon, jovem versado na arte venatória, após uma caçada, saiu a vaguear por um bosque, quando avistou Diana, acompanhada por ninfas, a se banhar. Assustadas, estas tentaram cobrir a nudez da deusa, que, rubra de vergonha, atirou água na direção do rapaz. Atingido pelo líquido, Actéon se viu transformado em um cervo e logo encetou uma fuga. Perseguido pelos próprios cães, foi por eles despedaçado e devorado. A questão era que, malgrado o correr da trama, “dificilmente via-se o desenho dessa história poética sem uma ridícula antecipação da *metamorfose*.” Ora, as mudanças no feito do caçador não surgem como efeito, como consequência, da ação de Diana? Não “devem esperar, naturalmente, a execução daquele ato que consiste no encanto”? “Até que a deusa, portanto, execute o arremesso, a figura do herói não sofre nenhuma alteração. Mesmo enquanto a água se desloca pelo ar, sua fisionomia ainda está incólume. Mas no desenho usual vemos o oposto.” E, com ironia e humor, possivelmente jogueteando com a imagem dos cornos em formato de ramos, das galhadas dos cervídeos, conclui o filósofo a glosa: “Os chifres *despontados*, se é que já não completamente crescidos, e a deusa é vista regando *os brotos*.” (SHAFTESBURY, 2001c, p. 86 - “If the same Question concerning the *instantaneous* Action, or present Moment of Time, were apply’d to many famous historical Paintings much admir’d in the World; they wou’d be found very defective: as we may learn by the Instance of that single Subject of ACTEON, one of the commonest in Painting. Hardly is there any where seen a Design of this poetical History, without a ridiculouse Anticipation of the *Metamorphosis*. The Horns of ACTEON, which are the Effect of a Charm, shou’d naturally wait the execution of that Act in which the Charm consists. Till the Goddess therefore has thrown her Caste, the Hero’s Person suffers not any change. Even while the Water flies, his Forehead is still sound. But in the usual Design we see it otherwise. The Horns are allready *sprouted*, if not full grown: and the Goddess is seen watering *the Sprouts*.”). Trata-se, para o filósofo inglês, de um erro primário, de uma confusão na ordem dos acontecimentos inaceitável e incompatível com a coerência que se espera ver em um *tableau*.

³⁴¹ SHAFTESBURY, 2001b, p.316 - “Comment donc est-il possible (d’ira-t-on) d’exprimer un changement de Passion dans un Sujet; puisque ce changement se fait par la Succession [...]?”

³⁴² “[...] ensorte que l’on peut voir non seulement une Passion naissante avec une autre mourante; mas, ce qui est bien plus, une Passion forte et déterminée avec son contraire déjà chassé et banni: Comme, par exemple, quand les Traces des Pleurs et les marques de l’Abattement restent encore dans une Personne nouvellement transportée de Joye à la veuë d’un Ami ou Parent, qui auroit été pleuré comme mort, un moment devant.”

advém de uma temporalidade *quase* inteiramente perdida³⁴³. Antecipar o futuro e rememorar o passado é o que faz um pintor de excelência. Era essa transição dramática, intensamente expressiva, que Shaftesbury pretendia que fosse figurada no *tableau*. Ao mesmo tempo em que restaria configurado um ar de dúvida, de suspense, de indecisão, do combate interior só restaria o instante (enquanto não-ruptura, continuidade) em que a antiga paixão começa a dar lugar à nova, “em que a vitória se declara em favor da *Virtude*.”³⁴⁴ É o que Chateau denomina “margem de manobra”, isto é, um intervalo possível, uma mínima folga que permite representar a passagem de um estado ou de uma condição para outro. Não fosse assim, não houvesse lugar na pintura para vestígios do que transcorre no tempo, a imaginação, a antecipação e a recordação – elementos presentes na compreensão de uma obra de arte – estariam comprometidas. Assim,

a arte não pode compensar seu caráter artificial, e a pintura sua nudez original, senão conseguindo reintroduzir *anima* em suas representações, a qual se exprime essencialmente na ação humana. O valor do tempo não reside nesse fluxo – que tanto fascina os modernos – tomado por ele mesmo (até a velocidade adorada pelos futuristas), mas no fato de que é a condição fundamental da manifestação da alma no universo, em seus diversos níveis; *que é, então, princípio antes de ser efeito*. (CHATEAU, 2007, p. 50)³⁴⁵.

Contudo, o artista não pode ultrapassar algumas barreiras. Por exemplo, ele está condicionado ao que o aristocrata designa, na versão inglesa do texto, como “lei da *verdade* e da *credibilidade*”³⁴⁶. Ou seja, não pode dar saltos, representar coisas conflitantes, colidentes, incompatíveis – o que atentaria contra a verossimilhança, a unidade e a simplicidade do conjunto. Também está adstrito a certo período, ao imediatamente presente, na medida em que não deve pintar momentos diferentes da vida de Hércules (criancinha, em seu berço, estrangulando e destruindo as serpentes ou, em idade já avançada, enfrentando a Hidra de Lerna ou o gigante Anteu) em uma mesma tela. A ele é permitido, porém, valer-se de alguns

³⁴³ “A incorporação do elemento temporal à pintura pode dar o que pensar acerca de problemas tradicionais da filosofia, mas a Shaftesbury interessa sobretudo assinalar que se a escolha do pintor quanto ao momento a ser representado for correta, encontra-se no quadro um verdadeiro esquema do tempo: a imagem condensa a narrativa numa noção adquirida pela inteligência do espectador que a desdobra, no ato da percepção, numa linha temporal.” (PIMENTA, 2007, p. 130-131).

³⁴⁴ SHAFTESBURY, 2001b, p. 318 - “[...] et que la Victoire se declare en faveur de la *Vertu*.”

³⁴⁵ “L’art ne peut s’indemniser de son caractère artificiel, et la peinture de sa mutité originelle, qu’en parvenant à réintroduire l’*anima* dans ses représentations, laquelle s’exprime essentiellement dans l’action humaine. La valeur du temps ne réside pas dans cet écoulement qui fascine tant les modernes, pris pour lui-même (jusqu’à la vitesse adulée par les futuristes), mais dans le fait qu’il est la condition fondamentale de la manifestation de l’âme dans l’univers, à ses différents niveaux, *qu’il est donc principe avant que d’être effet*.”

³⁴⁶ SHAFTESBURY, 2001c, p. 86 - “Law of Truth and Credibility”.

símbolos enigmáticos ou emblemáticos – desde que os insira com comedimento e cuidado, sempre tendo em vista o *design*, a unidade, da obra – para esboçar o futuro.

Como quando o jovem Hércules, de dez ou doze anos, usa uma pequena clava ou a pele de um jovem leão – o que vemos amiúde nas melhores antiguidades³⁴⁷. E mesmo que a história não tenha jamais dito que *Hércules*, ainda muito moço, tenha matado um leão, isso, não obstante, encontrar-se-ia em absoluta conformidade com a *verdade poética*, que admite e mesmo pressupõe necessariamente a *predição* ou o *prognóstico* no que concerne às ações e à vida dos grandes homens. (SHAFTESBURY, 2001b, p. 86)³⁴⁸.

As marcas de um destino heroico podem e devem ser estampadas na tela, mas sem exageros e desde que se restrinja à verdade narrada, à ordem e à unidade exigida pela tablatura. Tais características formam o personagem e sugerem ações, movimentos e fatos que podem subsistir mutuamente, em um determinado momento, sem prejuízo do que o Conde estabelece como “*regra de consistência*”³⁴⁹ ou daquilo que pode existir, naturalmente, em um só e mesmo instante. Sem essa organização ou proporção interna, sem essa preocupação cronológica, a obra seria um emaranhado de coisas díspares, uma confusão de situações e de ocasiões, um amontoado de objetos sem coordenação, uma verdadeira parataxe de imagens. Segundo Chateau, a norma da coerência “determina estritamente as condições semióticas da representação, do ponto de vista de sua sujeição ao princípio aristotélico da organicidade: o tempo se curva à espacialidade, está congelado nela.”³⁵⁰ Mas resta sempre, como dito, um estratagema engenhoso para driblar a limitação imposta pelos contornos pictóricos.

Postas as condições, os esclarecimentos prévios, era preciso caracterizar os personagens propriamente ditos. Hércules será o primeiro, dado que é a figura principal. O herói deveria ser habilmente desenhado, de modo que, tão-somente através de suas atitudes e de sua corporatura, o espectador apreendesse seu caráter, sua conformação interior naquele exato momento. Deveria estar entre as duas divindades e de tal sorte que, mesmo absorto pelo discurso da mais digna das deusas, ainda deixasse um fio de esperança para a Volúpia. Caso

³⁴⁷ “Na linguagem da época, ‘antiguidade’ designa frequentemente os restos da Antiguidade, especialmente as estátuas.” (JAFFRO, 2014, p. 49 - “Dans la langue de l’époque, ‘antique’ désigne fréquemment les restes de l’antiquité, et notamment les statues.”).

³⁴⁸ “[...] comme quand le jeune Hercule de 10. ou de 12. ans porte une petite Massuë, ou la peau d’un jeune Lyon; ce que Nous voyons souvent dans les meilleurs Antiques. Et quand même l’Histoire n’auroit jamais dit qu’*Hercule* dans une grande Jeunesse avoit tué un Lyon, ceci cependant se trouveroit tout-à-fait conforme à la *Verité Poétique*, qui admet et même presuppose necessairement la *Prophesie*, ou la *Prognostique*, à l’égard des Actions et de la Vie des Grands Hommes.”

³⁴⁹ SHAFTESBURY, 2001b, p. 316 - “[...] *Regle de Consistance*.”

³⁵⁰ CHATEAU, 2007, p. 48 - “Cette règle, que Shaftesbury nomme ‘*règle de consistance*’, détermine strictement les conditions sémiotiques de la représentation du point de vue de son assujettissement au principe aristotélicien de l’organicité: le temps est plié à la spatialité, figé en elle.”

contrário, a cena não mais representaria o terceiro momento, mas, sim, o quarto (em que a decisão de já estaria tomada). Convinha, outrossim, que Hércules fosse pintado em pé, pois que diante de seres importantes. É o que Shaftesbury chama, aqui e em outros trechos, de “verossimilhança” ou “possibilidade”, a saber, *certa* adequação, congruência, veridicidade³⁵¹, consistência, plausibilidade e medida; certa caracterização que não flerte com o descabido, que guarde um mínimo de paralelo com o que ocorre habitualmente e com a estruturação interna da obra. Um objeto, um ser ou uma situação devem ser preferencialmente mimetizados a partir do que pode acontecer, do que exigem as circunstâncias ou a natureza daquilo que se pretende representar. Ou, se não o forem, devem ser “incoerentemente” verossímeis, ou seja, verdadeiros, harmônicos e coerentes em sua “falsidade” poética³⁵². Caso assim não o seja, só sobrarão descrédito, desconfiança e ficções que beiram o desatino, a confusão. Portanto, Hércules, em vista de presenças tão ilustradas e da circunstância (de juiz, de senhor da própria fortuna), deveria manter-se em posição vertical. Com relação à “paixão dominante”, poderia ser uma “forte admiração”³⁵³ ou uma admiração misturada com amor. O Terceiro Conde analisa as possibilidades de como a imagem do herói poderia ser figurada, levando-se em conta a paixão prevalecente. Se for uma espécie de encantamento (admiração que tem como base o amor), Hércules seria tomado por certa piedade ou ternura (paixões que ainda resistiriam e excitariam seu espírito), ao pensar nos prazeres e nas delícias que deixaria para trás ao se enveredar pelo caminho da virtude. Ele pode, nesse contexto, direcionar seu olhar para uma das deusas. Mas, se olhar para a viciosa, deve ser levemente e com compaixão, tendo sua ação e seus gestos voltados notadamente em direção à Virtude. Se, ao revés, seu olhar se voltar para esta divindade, deve ser fixamente e com uma atenção extrema, tendo alguma parte de seu corpo apontada para sua inimiga. Contudo, se a paixão for a “forte admiração”, “então a paixão combatente e inferior se pode mostrar nele por uma espécie de horror ou medo ao pensar nas penas e nos trabalhos que deverá suportar nesse caminho rude e

³⁵¹ “[...] pois o verossímil, para que possa ser julgado enquanto tal, precisa da referência ao verdadeiro.” (PIMENTA, 2007, p. 117-118).

³⁵² Abordando a coerência e a similitude, a adequação dos estilos aos caracteres, Horácio, em sua *Arte poética*, escreverá: “Tem igualmente de tomar-se em conta, se quem fala é deus ou é herói, velho sisudo ou homem fogoso, na flor da idade; matrona autoritária ou carinhosa ama; mercador errante ou lavrador de viçosa courela; se vem da Cólquida ou da Assíria, se nasceu em Tebas ou em Argos. Segue, ó escritor, a tradição ou imagina caracteres bem apropriados: se acaso repuseres em cena o glorioso Aquiles, fá-lo activo, colérico, inexorável e rude, que não admita terem sido criadas as leis também para ele e nada faça que não confie à força das armas. Que Medeia seja feroz e indomável, Ino chorosa, Ixíon pérfido, Io errante e Orestes triste. Mas se algo de original quiseres introduzir, ousando conceber em cena nova personagem, então que ela seja conservada até ao fim como foi descrita de início e que seja coerente.” (HORÁCIO, 2012, p.121-123). Como a poesia, nesse particular, a pintura!

³⁵³ SHAFTESBURY, 2001b, p. 322 - “A paixão dominante de Hércules se pode exprimir ou pela forte admiração ou pela admiração encantada pelo amor.” (“La Passion Dominante d’Hercule se peut exprimer ou par la forte Admiration, ou par l’Admiration qui tient principalement de l’Amour [...]”).

cheio de rochas que aparece do lado da Virtude.”³⁵⁴ Pode-se, conforme o filósofo, também representar Hércules voltando seu olhar nem para a Virtude nem para a Volúpia, mas para os percursos que ambas exibem. Em todo caso, o herói precisaria se manter “calado”, uma vez que, no relato, só as mulheres fazem uso da palavra. Ademais, seu silêncio seria não somente o “efeito natural de sua grande atenção e de sua ocupação interior”, mas, igualmente, sinal de respeito à majestade e à superioridade da Virtude, que, “por sua eloquência e seus outros charmes, tinha já se tornado mestra do coração de nosso herói amoroso e atento”³⁵⁵.

A segunda figura a ser caracterizada por Shaftesbury é, claro, a Virtude. Ela está no ápice de sua explanação e “deve falar com toda a força da ação tal como se veria em um excelente orador no ponto mais contundente de seu discurso.”³⁵⁶ A deusa deve estar em pé, endireitada e altiva, pois “é contra toda verossimilhança, e mesmo contra a natureza, que uma pessoa assim embevecida e no auge de uma exposição esteja assentada ou em qualquer situação que indique repouso.”³⁵⁷ Ela poderia estar vestida como Atena e portar, qual uma amazona, um capacete e uma lança/espada ou como qualquer outra das virtudes particulares (Justiça, Fortaleza, Prudência, Temperança...). “Quer dizer, como uma deusa ou heroína, com uma coroa simples e sem raios, à moda antiga.”³⁵⁸ O Conde ressalta que a história não dá maiores detalhes acerca das vestimentas da Virtude, resumindo-se a descrevê-la como nem negligente nem muito ornamentada. Sendo assim, deveria ter apenas a espada, sua marca distintiva, sem trazer consigo ou capacete ou lança ou hábito militar. No tocante à sua aparência física, a de Minerva poderia “muito bem servir de modelo para ela, assim como *Vênus* para a de sua rival.”³⁵⁹ A Virtude deveria ser representada como alguém de bom talhe, respeitável, como que acostumada a exercícios – ao contrário de sua contendora, que, com seus muitos artifícios cosméticos e enfeites, revelava suas maneiras e costumes, estando “entre o caráter de uma *Vênus* e este de uma *Bacante*.”³⁶⁰ Sua pose, como nas imagens que

³⁵⁴ SHAFTESBURY, 2001b, p. 324 - “[...] alors la Passion combatante et inferieure se peut montrer en luy par une espece d’horreur ou de crainte à la pensée des peines et des travaux qu’il doit supporter dans ce chemin rude et plein de rochers qui paroît du coté de la Vertu.”

³⁵⁵ SHAFTESBURY, 2001b, p. 324 - “[...] l’effet naturel de sa grande attention et de son occupation interieure [...] et qui par son Eloquence et ses autres charmes s’est déjà renduë Maître de du cœur de nôtre Heros amoureux <et attentif>.”

³⁵⁶ SHAFTESBURY, 2001b, p. 328 - “[...] <la Vertu> doit parler avec toute la force de l’action telle qu’on verroit dans un excellent Orateur à l’endroit le plus fort de son Discours.”

³⁵⁷ SHAFTESBURY, 2001b, p. 328 - “[...] puisqu’il est contre toute vrai-semblance, et même contre la nature, qu’une Personne ainsi transportée, et au fort d’une Harangue, se tienne assise, ou dans quelque situation qui marque le repos.”

³⁵⁸ SHAFTESBURY, 2001b, p. 328 - “[...] c’est-à-dire, comme une Déesse, ou Heroine, avec la Couronne simple, et sans rayons, à l’antique.”

³⁵⁹ SHAFTESBURY, 2001b, p. 330 - “Pour la personne ou forme de la Vertu, celle de *Pallas* peut bien servir de modelo pour ella; comme celle de *Venus* pour sa Rivale.”

³⁶⁰ SHAFTESBURY, 2001b, p. 330 - “[...] entre le Caractere d’une *Venus* et celui d’une *Bacchante*.”

estampavam as medalhas e outras peças dessa natureza³⁶¹, seria a de alguém que firma um dos pés, em atitude triunfante, sobre um monte de terra ou rochedo (no lugar de o repousar em um capacete ou em um globo, como na maioria das figuras emblemáticas). Com relação às mãos (que, no calor de qualquer discussão, nunca estão paradas), uma deveria segurar a espada e, com dois ou três dedos abertos, em sinal de desdém, apontar ou para os caminhos do vício ou para a própria Volúpia. A outra, como que enfaticamente sustentando o discurso, indigitaria uma trilha escarpada, sinuosa, que leva ao alto de uma montanha – local por onde Hércules deveria passar para atingir “a verdadeira glória das ações *heroicas*”³⁶².

Quanto à Volúpia, era a figura que mais liberdade proporcionaria ao pintor. Na verdade, suas atitudes e postura deveriam ser o avesso do que se observa nas duas primeiras. No instante escolhido, a personagem corruptora não mais fazia uso da palavra. Logo, “a verossimilhança, a história e o decoro”³⁶³ exigiam que ela se mantivesse muda. Ela não deveria falar senão com seu semblante, com o corpo. Com sua cabeça inclinada ou virada para o lado onde está Hércules, seus olhos procurariam os dele, mas não os encontrariam, pois o rosto e a dileção do herói se dirigirem para sua adversária. Isso faria com que a Volúpia não percebesse a paixão nascente e nem a conseqüente mudança que se efetuava, de uma vez por todas, no espírito do semideus. Desta forma, ela conservaria seu ar debochado e certa afabilidade, não tendo ainda reconhecido nada que a descontentasse. Poderia ser representada em pé, abaixada, assentada ou deitada no chão. Apesar de toda sua indolência e languidez, era preciso que mostrasse, por meio de sua feição, o sendeiro apinhado de flores e de prazeres por onde pretendia conduzir o jovem. Mas essa ação – a de tentar desvirtuar Hércules, de convencê-lo a não trilhar o percurso para o qual pendia – e seu movimento indicativo – de mostrar o próprio caminho – não poderiam ser muito acentuados. Do contrário, não só sua aparência largada, descuidada, e sua moleza seriam perdidas, mas também haveria o risco de

³⁶¹ Não é demais recordar que, mormente durante o período que passou em Nápoles, Shaftesbury dedicava muito de seu tempo à análise de artefatos semelhantes. Em carta de 5 de junho de 1712, destinada a Coste, o Lorde afirma que, quando este o fosse visitar, encontrá-lo-ia, se vivo estivesse, entretendo-se muito ativamente “com desenhos, esboços, gravuras, medalhas e antiguidades, que, tais como pinturas e outros implementos virtuosos, são frequentemente trazidos ao meu quarto e à minha cabeceira.” Em outro ponto da mensagem, o filósofo inglês diz que ficaria muito feliz se o amigo, caso a visita acontecesse, levasse para ele “um ou dois bons livros relativos a medalhas”. É que em Nápoles o Conde só encontrara obras em italiano relacionadas ao tema. Não conseguira nenhum livro em latim ou em francês (idiomas com os quais estava bem mais familiarizado). Conferir em SHAFTESBURY, 1900, p. 494 - “You will find me, if alive, entertaining myself very busily with drawings, sketches, prints, medals, and antiques, which as well as pictures and other virtuoso-implements are brought often to my chamber and bedside [...]. If you could bring with you a good book or two relating to medals, I should be very glad.”

³⁶² SHAFTESBURY, 2001b, p. 332 - “[...] la véritable Gloire des Actions *Heroiques*.”

³⁶³ SHAFTESBURY, 2001b, p. 332 - “La Vrai-semblance, l’Histoire et la Bien-séance (selon ce qui a été déjà dit) demandent que la *Volupté* dans cet Instant soit sans parole.”

que ela parecesse falar na ocasião ou, o que seria pior, poderia criar uma ilusão, um equívoco pictórico, e gerar uma dúvida no espectador (a personagem, afinal, estaria ou não falando?).

O que seria contrário ao que havíamos estabelecido acerca da necessidade que há de fazer reinar o silêncio por toda nossa peça em favor da Virtude, que só deve falar nessa parte de nossa história; quer dizer, que somente deve falar nesse terceiro dos quatro tempos que nos escolhemos para nossa peça e que destacamos em nossa história. (SHAFTESBURY, 2001b, p. 334 e 336)³⁶⁴.

Se com uma das mãos ela deveria indicar, de maneira um tanto negligente (como quem houvesse acabado de falar e se sentisse esgotada), as vantagens que a cercavam, com a outra, susteria, não sem custo, seu corpo.

Ultrapassada a questão relacionada diretamente à marcação dos personagens, Shaftesbury passa ao capítulo intitulado “*Dos ornamentos da peça e principalmente da roupagem e da perspectiva.*”³⁶⁵ O pensador inglês o principia enunciando que é manifesto o grau de independência a que os pintores estavam acostumados na hora de dar cor às vestimentas e aos trajes que compunham suas peças históricas. Se eles pintavam, *exempli gratia*, o povo romano, apresentavam pessoas com indumentárias de diferentes cores, embora se soubesse que na Roma Antiga a tonalidade das roupas não variava tanto. E assim como se assemelhavam entre si os italianos ou espanhóis modernos, o mesmo, supunha Shaftesbury, ocorria com a maioria das outras nações da Antiguidade. No entanto, em uma obra pictórica, essa quase monocromia produziria um efeito desfavorável. Era acertado e preciso, nesse caso, suspender a verdade histórica em nome de uma poética, que não se comprometesse por inteiro ou fosse regulada “absolutamente pela *realidade*, mas pela *possibilidade* ou *verossimilhança.*”³⁶⁶ Cabe ao artista, não obstante a liberdade poética a ele concedida, agir com sabedoria e moderação. Ao utilizar as cores para reproduzir ou adornar suas figuras, ele não deve exagerar, de modo a não as tornar estranhas e a não fazer com que se assemelhem a algo que não são. O pintor deve evitar aquela confusão, aquela contrariedade, aquele combate de cores que é insuportável para a vista. Existe em Shaftesbury uma desconfiança quanto ao uso das cores. Elas, se não forem aplicadas de forma reservada, severa e suave, excitam por

³⁶⁴ “[...] ce qui <est> seroit contraire à ce que Nous avons établi de la nécessité qu’il y a de faire regner le silence par tout ailleurs dans nôtre Piece en faveur de la Vertu, <qui seule doit parler dans cette partie de nôtre Histoire; c’est-à-dire> qui seule doit parler dans ce troisiéme des quatre temps que Nous avons <choisi pour> marqué dans nôtre <Piece.> Histoire.”

³⁶⁵ SHAFTESBURY, 2001b, p. 338 - “*Des Ornemens de la Piece: et principalement des Draperies et de la Perspective.*”

³⁶⁶ SHAFTESBURY, 2001b, p. 338 - “[...] qui n’est pas réglée absolument par la *Realité*, mais par la *Possibilité* ou la *Vraisemblance.*”

demais a visão e agitam certas paixões. Por essa razão, o bom emprego do colorido, de suas nuances e variações, é um importante aspecto da pintura. Portanto,

é necessário que o hábil pintor, nesta parte de sua obra, como em todas as outras, aplique-se ao estudo da ordem ou correspondência das coisas. Para isso, ele deve formar a ideia de certa *unidade*, que sendo bem executada, faria com que tudo o que haveria de cores em sua peça resultasse (por assim dizer) em *uma espécie particular e nova*, semelhante a essas composições musicais em que os diferentes movimentos (tais como são as Sonatas, as Entradas ou as Sarabandas) constituem espécies diferentes e distintas, de modo que se pode quase dizer que cada uma delas tem um gênio particular. (SHAFTESBURY, 2001b, p. 338-340)³⁶⁷.

A harmonia da pintura não pode ser sacrificada. O pintor deve cuidar da execução para que determinado tom seja seguido do início ao fim, para que um só e mesmo espírito reine no todo. O *tableau* planejado forneceria um claro exemplo disso, segundo o filósofo. Pois, como o herói, a figura principal, devesse parecer pensativo, espantado, retirado, inquieto e estar praticamente nu, “não trajando nada senão a pele de Leão, que é de uma cor bem escura”, não seria adequado que fosse “representado em cores ricas e vivas ou brilhantes”. Deste modo, necessariamente, para Shaftesbury, nas outras figuras ou partes da obra o pintor deveria se servir “de cores subordinadas, que serão, por assim dizer, muito doces, plácidas e tranquilas.”³⁶⁸ Há um porém: se o artista seguir a história à risca, terá de trajar a Virtude com um branco reluzente e bastante vistoso. Mas nesse particular, como em todos os outros dessa natureza, “deve o pintor fazer como o bom poeta, que, escolhendo um assunto público e conhecido, não segue regularmente como simples tradutor ou copista nenhum historiador ou poeta precedente, mas trabalha para que sua obra seja verdadeiramente nova e original.”³⁶⁹ À verdade poética, em alguns momentos, é dado o direito de contrariar fatos. Não emergiria aqui uma contradição? Como respeitar as regras da composição e, simultaneamente, ser original? “O pintor, como o poeta, é um segundo criador”.³⁷⁰ Obviamente, toma a natureza ou alguns

³⁶⁷ “Il faut donc que l’habile Peintre dans cette Partie de son Ouvrage, comme dans toutes les autres, s’attache principalement à l’étude de l’Ordre ou Correspondance des choses. Et pour cet effet il doit se former l’Idée d’une certaine *Unité*, qui étant bien executée, feroit que de tout ce qu’il y auroit de Couleurs dans sa Piece, il resulteroit (pour ainsi dire) *une Espece particuliere et nouvelle*: semblable à ces Compositions de Musique, où parmi les differens Airs (tels que sont les Sonatas, les Entrées ou les Sarabandes) il y a des especes differentes et distinctes: de sorte qu’on peut dire presque de chacun d’eux qu’il a un genie particulier.”

³⁶⁸ SHAFTESBURY, 2001b, p. 340 - “Car, comme ce Heros qui doit paroître retiré, sombre, et presque nud (ne portant rien que la peau du Lion, qui est d’une couleur fort obscure) ne sauroit être representé dans des couleurs <riches et> vives ou éclatantes, il suit necessairement que dans les autres figures ou parties d l’Ouvrage le Peintre doit se servir des Couleurs subordinez, qui seroient (pour ainsi dire) fort douces, paisibles et tranquilles.”

³⁶⁹ SHAFTESBURY, 2001b, p. 338 - “[...] doit faire comme le bon Poëte, qui en faisant choix d’un sujet publique e connu, ne suit pas regulierement en simple Traducteur ou Copiste aucun Historien ou Poete qui l’aura precedé; mais fait de sorte que son Ouvrage soit veritablement nouveau et originel.”

³⁷⁰ Em *Plástica*, o Terceiro Conde bosqueja: “O pintor, qual o poeta, um segundo criador” (SHAFTESBURY, 2001a, p. 202 - “*Painter as Poet a Second Maker*”) e remete o leitor a uma passagem do *Solilóquio*. Nesta, por

modelos como parâmetro – para não se desviar do ordenamento, da unidade ou da organicidade que devem marcar sua produção. Contudo, compete a ele exprimir seu gênio, sua marca única, criativa (tal como a própria natureza o faz). Trata-se de uma coincidência, não aleatória, entre o poder criador da natureza e o do artista (pintor, literato, poeta...).

Com relação ao que Shaftesbury chama de perspectiva ou cenário, o observador precisaria nele identificar uma região campesina, um tanto agreste e afastada, o de um ambiente favorável à reflexão e ao devaneio, sem qualquer construção ou algo que denotasse divertimento, afazer ou a presença de companhias. É que, “segundo os poetas, as deusas e, em geral, todos os seres ou formas divinas jamais se mostram voluntariamente aos homens em outros lugares que não nesses profundos retiros.”³⁷¹ Aqui o pintor necessitaria seguir parcialmente a narrativa, que conta que Hércules “procurou um lugar tranquilo e sentou-se a ponderar”. Não deveria obedecê-la completamente, pois, como visto, diante de divindades ou de seres eminentes, uma postura reverencial, de pé, é a mais apropriada. Sobre o Castelo ou Palácio da Virtude – edificação que, na tradição e nos objetos emblemáticos, localizava-se no alto de uma montanha – não há nada parecido no relato de Xenofonte, o que “poderia excitar

na vez, Shaftesbury aborda a figura do poeta como aquele que precisa observar os caracteres e as maneiras dos homens para formar seus personagens com probabilidade e acerto. Não só: deve também analisar a si mesmo e ser digno e bom. Veja-se: “DEVO confessar que dificilmente se encontrará, em algum lugar, uma raça mais insípida de mortais que aquela a quem nós modernos, com contentamento, denominamos, por terem conseguido combinar a faculdade da linguagem com um injudicioso e fortuito uso da inventividade e da fantasia, *poetas*. Todavia, para o homem que verdadeiramente e em um justo sentido merece esse nome; que, como um genuíno mestre, um arquiteto desse gênero, pode descrever *homens e maneiras* e dar a uma *ação* suas justas forma [*body* = corpo, consistência, substância, matéria] e proporções, encontrar-se-á, se enganado não estiver, uma figura muito diferente. Tal *poeta* é, de fato, um segundo *criador*, um legítimo PROMETEU abaixo de JÚPITER. Como aquele soberano artista ou natureza plástica universal, ele forma *um todo*, coerente e proporcional em si, com a devida sujeição e subordinação das partes constituintes. Ele observa as fronteiras das paixões e conhece os seus *tons e medidas* exatos, pelos quais ele precisamente as representa; ele destaca *o sublime* dos sentimentos e da ação e distingue *o belo* do *disforme*, *o amável* do *odioso*. O artista moral que assim pode imitar o criador, conhecendo a forma interna e a estrutura de seus semelhantes, dificilmente, presumo, ignorará a *si* ou se perderá em meio aos números que compõem a harmonia de uma mente. Pois *desonestidade* é mera *dissonância* e *desproporção*. E embora vilões possam ter *tons* fortes e capacidades naturais de ação, é impossível que o *julgamento* e a *engenhosidade* verdadeiros devam residir onde a *harmonia* e a *honestidade* não existam.” SHAFTESBURY, 1999a, p. 111 - “I MUST confess there is hardly any where to be found a more insipid Race of Mortals, than those whom we Moderns are contented to call *Poets*, for having attain’d the chiming Faculty of a Language, with an injudicious random use of Wit and Fancy. But for the Man, who as a real Master, or Architect in the kind, can describe both *Men* and *Manners*, and give to an *Action* its just *Body* and *Proportions*; he will be found, if I mistake not, a very different Creature. Such a *Poet* is indeed a second *Maker*: a just PROMETHEUS, under JOVE. Like that Sovereign Artist or universal Plastic Nature, he forms a *Whole*, coherent and proportion’d in itself, with due Subjection and Subordination of constituent Parts. He notes the Boundaries of the Passions, and knows their exact *Tones* and *Measures*; by which he justly represents them, marks *the Sublime* of Sentiments and Action, and distinguishes *the Beautiful* from *the Deform’d*, *the Amiable* from *the Odious*. The Moral Artist, who can thus imitate the Creator, and is thus knowing in the inward Form and Structure of his Fellow-Creature, will hardly, I presume, be found unknowing in *Himself*, or at a loss in those Numbers which make the Harmony of a Mind. For *Knavery* is mere *Dissonance* and *Disproportion*. And tho Villains may have strong *Tones* and natural Capacities of Action; ’tis impossible that true *Judgment* and *Ingenuity* shou’d reside, where *Harmony* and *Honesty* have no being.”

³⁷¹ SHAFTESBURY, 2001b, p. 342 - “[...] selon les Poetes, les Déesses et en general tous les Etres ou Formes Divines ne se montroient jamais volontairement aux hommes ailleurs que dans ces profondes Retraites.”

ideias estranhas e que não são do gosto dessa peça.” Além do mais, não teria coisa alguma “do lado da Volúpia para opor a esse castelo, fato que destruiria a bela simplicidade e justeza”³⁷² da tablatura. Outro motivo para não inserir tais ornamentos era a necessidade de atrair a atenção do espectador para o que de mais relevante estava em curso: a história e a ação. Ora, tudo o que não fosse de sumo valor para o movimento, para o *desenrolar* dos acontecimentos, só serviria, de acordo com Shaftesbury, para confundir o espetáculo e para distrair o observante – sobretudo se esses acessórios fossem representados com tanto vigor, a tal ponto de concorrer com o tema principal e com ele disputar a recompensa. “É preciso”, explana o fidalgo inglês,

que um *tableau* se faça distinguir, de início, ou como obra *histórica* e *moral* ou, simplesmente, como *perspectiva* e *natural* [paisagem]. Se é esta espécie que se pretende descrever em sua perfeição, a *humanidade* e as *maneiras* devem ceder. Seria um equívoco, nessa situação, então buscar o belo desta espécie [humana e moral] e querer embelezar as figuras de deuses e de homens que foram introduzidas não por necessidade em tal peça. De outro lado, se é a *história* que deve ser pintada; se é a *humanidade*, a *moral*, ou o que, em poesia, designa-se *maneiras*, que se deseja representar, então é a outra espécie, por sua vez, que deve ceder. Toda outra graça ou beleza deve ser sacrificada à verdadeira beleza dessa primeira e mais excelente espécie. Pois nada é mais feio que a confusão de muitas belezas. E a confusão é inevitável onde a sujeição ou subordinação das partes não é absoluta e perfeita. (SHAFTESBURY, 2001b, p. 344)³⁷³.

Tudo depende da conveniência, da adequação, do cabimento, do motivo, do que, enfim, almeja-se registrar pictoricamente. Numa paisagem, o principal não são as ações, as maneiras, as figuras, os personagens. São o cenário e seus componentes que carecem de perfeição e de cuidadosas pinceladas do artista. A possível participação do humano ou do divino, assim como suas atitudes e posturas, são complementares, meras coadjuvações. Não que devam ser representações malfeitas. A questão é que não devem atrair mais a atenção que o entorno e os objetos ali postos. Ao revés, uma pintura que tenha como desígnio retratar a humanidade e suas maneiras, que pretenda ser um quadro moral, histórico (âmbito em que se insere e se move o humano e, por conseguinte, desdobram-se suas ações – principalmente as

³⁷² SHAFTESBURY, 2001b, p. 338 - “[...] il n’y a rien de semblable dans l’Histoire, et cela pourroit même exciter des Idées étrangères et qui ne sont point du gout de cette Piece. Aussi n’y a-t-il rien du coté de la Volupté pour opposer à ce Chateau; qui detruiroit la <belle> simplicité et Justesse de <cet> nôtre Ouvrage.”

³⁷³ “Il faut qu’un Tableau se fasse d’abord distinguer comme Ouvrage *Historique* et *moral*, ou simplement *Perspective* et *Naturel*. Si c’est la dernière espece qu’on veut décrire dans sa Perfection, l’*Humanité* et les *Mœurs* doivent ceder. Ce seroit une faute alors de chercher le Beau dans cette Espece, et de vouloir embellir les figures des Dieux ou des Hommes qu’on introduiroit par hazard dans une telle Piece. D’un autre coté si l’*Histoire* doit être peinte; si c’est l’*Humanité*, la *Morale*, ou ce qu’en Poesie on appelle *Mœurs*, qu’on veut représenter; alors c’est à l’autre espece de ceder à son tour. Toute autre Grace ou Beauté doit être alors sacrifiée à la véritable Beauté de cette première et plus excellente espece. Car rien n’est plus laid que la confusion de plusieurs Beutez. Et la confusion est inevitable où la Subjection ou assujettissement des Parties n’est pas absolu et parfait.”

dos heróis e dos modelos exemplares), não deve por em primeiro plano o que a isso não estiver relacionado. Pois, por mais curioso que possa parecer, “nada é mais feio” que um amontoado desordenado de belezas. É que o belo, repita-se, é dado pela ordem, pela harmonia, pela sujeição das diversas partes a um todo, pela atuação de um *design*, de uma inteligência reguladora. A pintura moral é de uma “mais excelente espécie”, vez que representa caracteres, temperamentos, paixões de homens e mulheres, *id est*, o que faz dos humanos o que são. Por moral, esclarece Shaftesbury,

entende-se toda sorte de representações judiciosas das paixões humanas, mesmo em batalhas, nas quais se exprime muitos graus de valor, de intrepidez, de temor e de cólera, e em que os heróis e os líderes (como os *Alexandres* e os *Constantinos*) aparecem com uma tranquilidade e uma calma de espírito muito singular: o que é profundamente *moral*. (SHAFTESBURY, 2001b, p. 344)³⁷⁴.

Num quadro histórico, moral, são os eventos relacionados aos humanos e às suas façanhas ou derrocadas que devem sobressair. Ambas as situações têm qualidades pedagógicas: umas ensinam o que fazer, como ser e são as preferíveis; outras, que estradas não palmilhar, que tipo de vida não abraçar. Há que se dizer, todavia, com Aristóteles, que a verdade poética, por não se limitar ao particular, como a histórica, não se reduz à reprodução literal. Mas é preciso sempre se lembrar dos limites do *meio* utilizado para transmitir a mensagem. Pois, assim “como a moral deve ser tratada de modo diferente em um poema de como ela é na história ou em qualquer obra filosófica, é certo que ela deve ser tratada ainda de uma outra forma no *tableau*.”³⁷⁵ Equilíbrio, simplicidade e sensatez são ditames, parâmetros, alvos. Quando não, o que se vê é tumulto, disformidade e extravagância. Não raro, desconsideradas as normas e a conveniência, em se “querendo tornar um *tableau* excessivamente *moral e instrutivo*”³⁷⁶, acaba-se por convertê-lo em uma peça flagrantemente ridícula e espalhafatosa – o que só gera estranheza, incredulidade, repulsa e desconfiança.

“Em obras ordinárias de escultura, tais como os *baixos-relevos* e os ornamentos de colunas e edifícios, perdoa-se muita coisa”, assevera Shaftesbury. Nelas, uma ou outra regra podem ser flexibilizadas sem prejuízo. A perspectiva, por exemplo, é alterada e ajustada

³⁷⁴ “Par le mot de *Morale* on entend toutes sortes de representations judicieuses des Passions humaines, même dans les Batailles, où l’on exprime plusieurs Degrez de Valeur, d’intrepidité, de Crainte et de Colere; et où les Heros et les Chefs (comme les *Alexandres* et les *Constantins*) paroissoient avec une tranquillité et calme d’Esprit fort singulier: Ce qui est profondément *morale*.”

³⁷⁵ SHAFTESBURY, 2001b, p. 344 - “[...] comme la *Morale* doit être traitée tout autrement dans un Poeme qu’elle n’est traitée dans l’Histoire ou dans quelque Ouvrage Philosophique, il est certain qu’elle doit être traitée encore tout autrement dans un *Tableaux* [...]”

³⁷⁶ SHAFTESBURY, 2001b, p. 344 - “[...] bien souvant en voulant rendre un *Tableau* fort *moral* et fort *docte*, on le rend fort *ridicule*.”

“segundo uma economia ou ordem particular, como se pode ver claramente nas colunas de *Trajano* e de *Antonino*.”³⁷⁷ Adaptações ou ajustamento análogos são observados em outras peças. Além do mais, em gravuras, medalhas e miniaturas e em tudo o mais que se reproduz através de uma matéria específica (metal ou pedra) ou por meio da técnica do claro-escuro (estampas, emblemas, selos), em que não há muita noção de profundidade nem cenários ou paisagens com fundos bem demarcados, muito é permitido (o fantástico, o miraculoso, o hiperbólico, com suas figuras curiosas, soltas ou aglutinadas, em atitudes e posturas geralmente exageradas e fortemente significativas). “Tem-se aqui um campo livre para tudo o que há de erudito no gênero enigmático ou emblemático.”³⁷⁸ Quanto à pintura, porém,

que se serve de toda a força de cores diferentes, sobrepujando, em graus e privilégios, todas as outras imitações e ficções humanas, e que aspira mais diretamente a enganar e a se tornar como que senhora dos nossos sentidos, é imperativo que ela abandone tudo o que é demasiado erudito e espiritual, para se manter no natural e conservar o mais verossímil possível os objetos que ela representa. (SHAFTESBURY, 2001b, p. 346)³⁷⁹.

Oferecida aos olhos, a representação pictórica, com suas variações de cores e planos, tem o poder de impactar sobremodo o espectador, de suscitar impressões, emoções e paixões. Por isso, o cuidado na aplicação dos tons, na inserção de adereços e ornamentos; a preocupação com a verossimilhança e com a naturalidade com que uma cena deve ser imortalizada. Sendo assim, um *tableau* “*histórico e moral* perderia muito de sua simplicidade e de sua graça se nele se misturar o *emblemático* ou o *enigmático* de uma maneira direta e visível.”³⁸⁰ Elementos emblemáticos e enigmáticos só fariam turvar a compreensão do observador, desviando seu foco. Assim justifica Shaftesbury a presença de rochas, dos caminhos, de flores, arbustos, rochas, pois tais “podem naturalmente e com muita verossimilhança se fazer ver juntos ao pé de qualquer montanha”³⁸¹. Já um castelo ou um palácio sob nuvens, no cume do morro, daria um ar enigmático desnecessário ao quadro,

³⁷⁷ SHAFTESBURY, 2001b, p. 344 - “A des Ouvrages ordinaires de Sculpture telles que les *Bas Reliefs*, et les Ornemens des Colonnes et des Edifices, on pardonne beaucoup. [...] selon une Economie ou Ordre particulier, comme on peut voir clairement dans les Colonnes de *Trajan* et d’*Antonin*.”

³⁷⁸ SHAFTESBURY, 2001b, p. 346 - “On a icy un Champ libre pour tout ce qu’il y a de savant dans l’espece enigmatique ou emblematique.”

³⁷⁹ “Mais pour la *Peinture*, qui se serve de toute la Force des Couleurs differents, et qui surpassant par tant de degres et par tant de Privileges toutes les autres Imitations ou Fictions humaines, aspire plus directement à tromper en effet, et à se rendre comme Maîtresse de nos sens; il faut de necessité qu’elle abandone tout ce qui est trop savant ou spiritual, pour se maintenir dans le naturel, et dans l’Apparence specieuse des Objets qu’elle represente.”

³⁸⁰ SHAFTESBURY, 2001b, p. 346 - “[...] un Tableau *Historique* et *morale* perdrait beaucoup de sa simplicité et de sa Grace, si on y méloit l’*Emblematique* ou l’*Enigmatique* d’une maniere directe et visible [...]”.

³⁸¹ SHAFTESBURY, 2001b, p. 346 - “[...] peuvent naturellement et avec beaucoup de vraisemblance se faire voir ensemble au pied de quelque Montagne.”

quebrando seu equilíbrio e sua unicidade. Quanto menos objetos houver numa peça, tanto mais fácil será para a visão abarcar o conjunto. Também para o olho a sensação será mais agradável, vez que percorrerá com prazer o todo, identificando com facilidade a figura central. Uma pluralidade de coisas pode comprometer a sujeição das partes da qual a ordem depende. “E, si a subordinação não é perfeita, a ordem (que faz a beleza) também remanescerá imperfeita.”³⁸² Outros adornos são igualmente dispensáveis. Nada de divindades no ar, fenômenos da natureza, pássaros voando, animais ao redor e objetos espalhados – elementos presentes em muitos quadros de então, porquanto podem atordoar o espírito e fazê-lo procurar significados ocultos que a cena, em si, não carrega. Mas não faltariam insígnias para melhor tipificar e ajudar na identificação das mulheres que interagem com Hércules? O leitor da imagem conseguiria determinar quem é quem apenas com a caracterização feita até então? Shaftesbury acreditava que sim. Entretanto, se se desejasse “ajuntar algumas marcas exteriores e mais incisivas para definir a Virtude e a Volúpia”, poder-se-ia, desde que não se recorresse ao emblemático. E eis como, concorde o Terceiro Conde. Como “a obra ou efeito da Virtude, segundo os melhores filósofos, era exprimido duplamente pela *tolerância* e pela *abstinência*; quer dizer, em termos mais comuns, pela *paciência* e pela *moderação*”³⁸³, para ilustrar a primeira (a perseverança, a firmeza, a constância), bastaria colocar um capacete perto da deusa. Para a segunda (a continência, o domínio dos apetites), uma rédea, uma brida. Tais emblemas não causariam nenhum dano à coerência, à verossimilitude, pois, sendo coisas “essenciais aos heróis (que, na qualidade de guerreiros, eram todos domadores de cavalos)”³⁸⁴ e instrumentos portáteis, a mulher que representa a virtude poderia muito bem transportar consigo. Do lado da Volúpia, algum vaso, prato ou algumas “vasilhas de prata ou de ouro trabalhadas em *baixo-relevo* de *Sátiros*, de *Faunos* ou de *Bacantes*, poderiam expressar bem as licenciosidades da mesa”. Já alguns tecidos ou “panos, parecidos com lençóis, jogados sobre o solo ou suspensos em alguma árvore próxima, com desenhos de *Cupidos* bordados” exprimiriam e sugeririam bem “a ideia de moleza e a paixão amorosa.”³⁸⁵ Como a Volúpia era

³⁸² SHAFTESBURY, 2001b, p. 348 - “Et si la *Subordination* n’est pas parfaite, l’*Ordre* (qui fait la Beauté) demeure aussi imparfait.”

³⁸³ SHAFTESBURY, 2001b, p. 350 - “L’Ouvrage ou effet de la Vertu, selon les meilleurs Philosophes étoit exprimé doublement: par la *Tolerance* et *Abstinence*; c’est-à-dire, en termes plus vulgaires, la *Patience* et la *Retenuë*.”

³⁸⁴ SHAFTESBURY, 2001b, p. 352 - “[...] sur tout, puisque ce sont des choses essentielles aux Heros, (qui en qualité de Guerriers étoient tous des Dompterus de Chevaux) [...]”

³⁸⁵ SHAFTESBURY, 2001b, p. 352 - “[...] quelques Vaisselles d’argent ou de l’or travaillées em *Bas reliefs* de *Satyres*, de *Faunes* ou de *Bacchantes*, pourroient bien exprimer les Debauches de la Table: Et quelques Draperies <semblables à des Couvertures de lit,> jettées sur la Terre, ou suspenduës à quelque Arbre là auprès, <avec des devices de *Cupidons* en Broderie sur ces étoffes,> pourroient bien servir à ex<primer>citer l’Idée de la Molsesse et la Passion amoureuse.”

a mais simples de caracterizar, por ser um tipo vulgar, espetaculoso e de trejeitos corrompidos, Shaftesbury novamente aconselha ao pintor moderação.

O filósofo inglês termina suas reflexões alegando que um verdadeiro pintor de história, qual o poeta, tem de conhecer, estudar e desenvolver uma agudeza de espírito. Os ofícios de ambos são limitados à descrição de uma ação, nada mais. A extensão de uma obra, dizia Aristóteles, é um aspecto fundamental – tal como o tom adequado, a unidade do enredo, a concatenação dos acontecimentos etc. Por esse motivo, “seria uma empreitada tão ridícula querer abranger duas ou três ações diferentes em um mesmo *tableau* quanto querer abarcar uma vintena ou uma centena de ações diferentes e independentes em um poema.”³⁸⁶ Toda sorte de arte tem regras. Com a pintura, obvio, não ocorre nada diverso. Assim como a escultura e a estatuária, para a arte pictórica há medidas e proporções, exigências e prescrições. Não basta apenas inspiração. Logo, para ser bem-sucedido na composição de qualquer coisa que mereça ser denominada bela, sobretudo na pintura histórica (grau supremo desse ramo artístico, para o filósofo inglês), é sumamente desejável que o artista compreenda o que é unidade, que conheça o todo e as partes e saiba como organizar os vários elementos. Não resta outra saída, se o que ambiciona é uma maior compreensão moral do lugar da humanidade no quadro maior, no grande palco do mundo.

O *Julgamento de Hércules* não é apenas um conjunto de instruções direcionadas a um pintor, a um mero executante. É a teoria encontrando, na prática artística, terra firme, um lugar onde repousar suas ideias; a proposição se insinuando à experimentação. A história do herói é a de toda a humanidade e a de cada indivíduo. Hércules é síntese de um cuidado de si, é a imagem daquele que sempre procura a solidão dos lugares retirados para, em sintonia consigo, meditar e decidir que rumo tomar. No fim, simboliza o eterno combate humano em busca do bem, da felicidade. Diz Barrel:

A escolha que Hércules está sendo persuadido a fazer é a que nós também devemos fazer; ele é um símbolo [*figure* = figura, representação simbólica] para o espectador. Assim, a pintura deve mostrar a resposta dada por Hércules à oratória da Virtude, uma resposta que é uma imagem de como nós, igualmente, devemos responder à pintura como um todo. (BARREL, 1995, p. 30)³⁸⁷.

³⁸⁶ SHAFTESBURY, 2001b, p. 354 - “En effet ce seroit une Entreprise plus ridicule de vouloir embracer deux ou trois Actions differents dans un même Tableau; que de vouloir renfermer une vintaine ou une centaine d’actions differents et independentes dans un même Poëme.”

³⁸⁷ “[...] the choice which Hercules is being persuaded to make is a choice we too must make, and he is a figure for the spectator. Thus the painting must display the response made by Hercules to Virtue’s oratory, a response which is an image of how we, too, must respond to the painting as a whole.”

A narrativa e o pequeno ensaio têm muito a ensinar. O quadro histórico da escolha de Hércules, de sua iniciação, é a concretização de um ideal de virtude. Acabou, em decorrência da morte de Shaftesbury, por ser o exemplo melhor acabado da relação que, desde suas primeiras obras, procurava estabelecer entre arte e filosofia, entre estética e moral. O *tableau* é uma espécie de amarração, de enfeixamento, de momento adensado das ideias presentes na obra do Conde. Nele, estão reunidas algumas noções (morais, filosóficas, estéticas). O caráter exemplar do herói, ao não se deixar seduzir pelos apelos da Volúpia, ao atender ao chamado da Virtude, mereceria uma representação condigna. E foi o que o filósofo planejava. Os próprios conceitos aplicados à definição do *tableau*, aliás, dizem muito. Afinal, não é, ele mesmo, uma metáfora? Não é uma espécie de objeto-imagem do mundo? Não é espelho da natureza, na medida em que deve refletir uma organização similar? Não é algo que, pela atuação e atualização de uma inteligência, de uma intenção, ganha corpo? E não é a beleza, identicamente, a ordem efetivada, atingida? E o que falar da virtude? Não é o fruto, o efeito do equilíbrio; não é ela a busca da cadência, da harmonia das notas interiores? E o que mais importa, senão, em meio aos dissabores, às adversidades, controlar-se, ter sensatez e aprender os ritmos e sons da autêntica vida? Shaftesbury, destarte, com a tranquilidade de quem compreende o universo como *cosmos*, afirmará que toda beleza, enquanto justa proporção e regularidade, é verdadeira. Pois não pode ser falso aquilo que se enquadra com perfeição, que ocupa seu lugar na ordem das coisas e contribui para o funcionamento de todo o sistema. Ora, a partir disso, não é possível ver,

acima de tudo, que o que é BELO é *harmonioso e proporcional*, que o que é harmonioso e proporcional é VERDADEIRO, e que o que é ao mesmo tempo *belo e verdadeiro* é, conseqüentemente, *agradável* e BOM? ONDE, então, está essa BELEZA ou *harmonia* a ser encontrada? Como essa SIMETRIA deve ser descoberta e aplicada? É alguma outra *arte* que não a FILOSOFIA ou *o estudo de números e proporções internas*, que pode exibir isso na vida? Se não há outra, quem porventura pode ter um gosto dessa espécie sem se devotar à filosofia? Quem pode admirar as belezas *exteriores* e não recorrer instantaneamente às do *interior*, que são as mais reais e essenciais, as que nos são mais naturalmente afetas e as do mais alto prazer, bem como proveito e vantagem? (SHAFTESBURY, 1999b, p. 216-217)³⁸⁸.

O *Julgamento de Hércules* permite que o espectador tenha acesso a uma outra via de reflexão. Ao desejar ver um motivo moral exposto em uma tela, *in concreto*, Shaftesbury

³⁸⁸ “Will it not be found in this respect, above all, ‘That what is BEAUTIFUL is *Harmonious* and *Proportionable*: what is *Harmonious* and *Proportionable*, is TRUE; and what is at once both *Beautiful* and *True*, is, of consequence, *Agreeable* and GOOD?’ WHERE then is this BEAUTY or *Harmony* to be found? How is this SYMMETRY to be discover’d and apply’d? Is it any other *Art* than that of PHILOSOPHY, or *the Study of inward Numbers and Proportions*, which can exhibit this in Life? If no other; Who can admire the *outward* Beautys, and not recur instantly to the *inward*, which are the most real and essential, the most naturally affecting, and of the highest Pleasure, as well as Profit and Advantage?”

reafirma o lugar central da arte e da experiência estética para a formação do ser humano, para a compreensão, por parte deste, tanto do mundo que guarda em si, quanto para aquele no qual se move, convive e age³⁸⁹. Por outro lado, exige do observador um esforço intelectual para “ler” no *tableau* as noções ali presentes, assim como um aprimoramento do olhar e do senso crítico. Uma pintura também pode alcançar um número maior de pessoas (sobretudo se estiver exposta em um museu ou em um espaço público) e despertar o interesse pela arte e pela literatura (disciplinas relevantíssimas para a constituição do bom gosto). Portanto, “provar a possibilidade de um quadro histórico (de uma pintura que pode ter um sentido moral) é encontrar um meio de trazer as questões filosóficas para mais perto do mundo”, afirma o professor Luís Fernandes.

³⁸⁹ O *Julgamento de Hércules* tinha (como toda arte, aliás), para Shaftesbury, um aspecto político-social importante. Na *Carta sobre a arte ou, ciência do desenho*, remetida a Lorde Sommers juntamente com uma cópia de *A notion of the historical draught or tablature, of the judgment of Hercules*, o Terceiro Conde manifesta o desejo de ver a peça em uma “galeria” ou em uma “sala de estudos em que jovens monarcas usualmente tomam suas lições.” Para o filósofo, “testemunhar a *virtude* em ação e em trajes tão belos é um memorando permanente para a *juventude real*, *ela* que um dia se defrontará com um julgamento do qual depende, em grande medida, a sua própria felicidade e o destino da *Europa* e do mundo”. (SHAFTESBURY apud PIMENTA, 2007, p. 184-185). É interessante notar que tal intento faz ainda mais sentido se se atentar para o fato de que, antes de rememorar a exposição de Pródico, Sócrates debatia com Aristipo de que maneira alguém deve ser educado a fim de assumir um cargo de governante. Ou seja, a escolha de Hércules de modo algum deixa de ser, também, a de quem pretende se dedicar à vida pública.

CONCLUSÃO

Shaftesbury, em um trecho do inacabado *Plasticks*, volta a citar, nominalmente, Locke e Hobbes. Para o Conde, em ambos e em outros modernos, a mesma noção de humanidade; no fundo, os mesmos erros e deslizes. “A *beleza* não é nada! A *virtude* não é nada! Logo, a perspectiva não é nada, a música não é nada!” Mas é claro que são, discordará categoricamente o Lorde! “Essas são as maiores realidades das coisas, especialmente a beleza e a ordem das afecções.”³⁹⁰ Ora, negar certas realidades, como o “equilíbrio encontrado tão instantaneamente em algumas criaturas (como aquele das asas em uma andorinha e das pernas em uma perdiz e outros gênero de aves domésticas)”, os instintos e as tendências inatas presentes nos mais diversos seres – e, até, as próprias ideias estampadas na mente – é, além de um absurdo, ignorar a generosidade de uma ordenação natural e inteligente. É como se a razão não encontrasse um paralelo no mundo exterior e, retraindo-se, implodisse; como se não houvesse, retorno, circularidade, eco. O nominalismo e o relativismo que surgem dessa maneira de pensar são perniciosos. Fazem com que os princípios morais, essenciais para o estabelecimento e manutenção de uma sociedade, caiam em descrédito. E por falar em sociabilidade, nem ela é poupada, como visto. Afinal, os seres humanos são egoístas e só se toleram unicamente por que este é o caminho mais cômodo para satisfazerem seus desejos. Nada de afecções, de preceitos morais baseados em uma ordem natural, de uma inerente capacidade para agir virtuosamente. Tudo depende do arbítrio, da moda, do convencional, da “vontade de Deus”, do medo da punição ou do anseio pela recompensa e varia ao sabor das circunstâncias (históricas, políticas, culturais). E se os conceitos e ideias não passam de “nomes de nomes”, com existência apenas na mente, abertas estavam as portas para toda sorte de negação e de relativização do real. “Beleza”, “harmonia”, “verdade”, por exemplo, não passavam de abstrações. Diante de tamanha deselegância, “esses filósofos, juntamente com os *anti-virtuosos*, podem ser chamados por um nome comum, a saber: bárbaros”³⁹¹. Mas o que uma crítica dessa espécie faz em um escrito sobre artes? A resposta é relativamente simples: tais pensadores, qual os demais falsos virtuosos, são representantes de uma parcela da humanidade que tem o espírito embotado e que, por isso, é incapaz de ver (ou de admitir) que a beleza se mostra tanto nas coisas do mundo quanto nos números interiores.

³⁹⁰ SHAFTESBURY, 2001a, p. 233-234 - “Hence *Hobs Lock &c* still y^e same Man, same Genius at y^e Bottom – “*Beauty* is Nothing!” *Virtue* Nothing – So “*Perspective* Nothing *Musick* Nothing” – But these are y^e greatest Realities of things especially the *Beauty & Order* of Affections.”

³⁹¹ SHAFTESBURY, 2001a, p. 234 - “These Philosophers together with y^e *Anti-Virtuosi* may be calld by one comon Name, viz. Barbar.”

As regras estão lá, a espera de um olhar minimamente atencioso, de estudo e da disposição adequada. O mesmo ocorre com a arte. “As regras da *perspectiva* repousam escondidas (sob o *je ne sçay quoy*), como as da moral, do *certo* e do *errado*, da *equidade* e da *iniquidade*”³⁹², afirmará Shaftesbury. Ou seja, é comum que, diante de uma obra agradável, benfeita, um espectador pouco entendido ou distraído atribua as boas impressões e os sentimentos suscitados a um “não sei o quê”, a algo que não consegue explicar. Contudo, ele refere-se à ordem, à harmonia, à coerência, à correta conjugação de partes que formam um todo. O fato de o observador não identificar tais características, não quer dizer que eles não estejam lá. Os olhos precisam ser ensinados. Por isso, a relevância de modelos corretos. A natureza e o princípio inteligente que a rege se apresentam de muitas formas diferentes. Mas é preciso captá-las. Sobretudo, é necessário compreender que há um *design*, um intelecto ordenador por trás de cada relação, de cada elemento. Nada é fortuito ou despropositado; nada sobra ou excede. Antes, tudo é feito sob medida e se encaixa impecavelmente (como a mosca e a aranha, como as asas para o ar, as nadadeiras para a água). E, tal qual a ordem do universo, existe um arranjo interior. Os humanos não são seres estranhos ao sistema. Pelo contrário, estão inseridos nele. Seu bem, logo, é o dos demais e vice-versa. O Terceiro Conde, conforme dito e repetido, pensa a realidade como uma série de esferas que se complementam e interagem. A ruína de uma espécie, por exemplo, pode causar uma desastrosa reação em cadeia. Animais e humanos são movidos pelas diversas modalidades da sensibilidade, por diferentes tendências ou afecções, as quais se pode denominar “paixões”. Contudo, enquanto os outros animais cumprem uma agenda prescritiva, os seres humanos são racionais. Por esse motivo, refletem, formam novas imagens, noções gerais, representações, e, decorrência, alcançam um segundo nível de compreensão. Às suas ações, logo, cabe a distinção virtuosas/viciosas. O filósofo inglês salienta, na esteira do estoicismo, que a principal tarefa do ser humano é controlar suas fantasias, pois são elas que o impelem a agir. Ordenar as paixões é refletir internamente a coesão exterior. Como um bom pintor, deve escolher as tintas e os elementos certos para que possa executar o melhor desenho e realizar uma verdadeira pintura moral (natural, bem caracterizada, ordenada, com o colorido exato, com graça e sem afetação). A arte, aliás, é parceira da moral. A estética do Lorde realiza um giro em direção à ética. A ponto de afirmar que existe uma beleza, uma simetria, reconhecível nos feitos e nas ações. Não à toa, quando alguém age com decoro e com adequação, sua conduta é

³⁹² SHAFTESBURY, 2001a, p. 234 - “The Rules of *Perspective* lye hid (under the *je ne sçay quoy*) like y^e Rules of Morals & Right & Wrong, Equity & Iniquity &c.”

considerada bela. Bondade é o nome dado à beleza moral. Toda ação boa, visto que bem proporcionada e decorosa, pode ser designada elegante.

O “*estudo de nós mesmos*”³⁹³, como Shaftesbury reportava-se à reflexão moral, passa também pelo estudo do lugar em que o ser humano mantém seu ser. Isto é, por uma investigação da natureza. Isso, por conseguinte, implica uma análise das produções humanas em geral. Caso das artes. O Terceiro Conde tinha especial apreço por elas. Conforme observado ao longo deste trabalho, seus escritos desfilam erudição e variedade, no que a elas concerne. Percebe-se, maiormente, sua estima pelas fontes antigas (as quais domina e maneja com invejável destreza) e pelas peças de arte que tem na Antiguidade sua inspiração. Os antigos souberam, como em nenhuma outra época, caracterizar seus personagens e eleger seus modelos. Explica-se, portanto, por que é imperioso um olhar retrospectivo. Mas não para lá permanecer. Muitos menos para transportar para o presente, sem mais, o que já ficou para trás. Cada momento histórico tem seus desafios e problemas. Incumbe aos modernos a formação de seus próprios caracteres. Entretanto, é salutar, ainda imprescindível, que se espelhem em quem conseguiu fazê-lo da forma mais natural e desafetada. Nesse particular, as artes podem desempenhar um papel relevantíssimo. Não são elas imitações de caracteres, maneiras e opiniões? Até as naturezas-mortas não dizem muito sobre seus autores, suas escolhas, e seus tempos? Em assim sendo, não deveriam representar, do modo mais natural possível, seus conteúdos? De sorte que tanto as artes que se valem das letras como as que se valem do desenho (arquitetura, pintura, estatuária etc.), tem um compromisso com as questões morais. No que, especificamente, toca o pictórico, deve obedecer às regras que lhe são próprias, dado que é uma arte do espaço mais que do tempo. Todavia, ainda mais fundamental é o intercâmbio entre essas normas e o motivo escolhido. O filósofo inglês, “em consonância com a tradição renascentista”, anota Pestilli, “atribui o lugar mais alto à pintura histórica, na qual é dada proeminência não só aos homens, mas também a suas ações e emoções.”³⁹⁴ Representar os humanos e suas ações é dar à tela pinceladas morais. Só que tudo deve ser levado a efeito sem afetação, sem exageros, sem “teatralidade”. Tal qual as ações belas no plano real, devem ser as reproduções do humano e de suas maneiras. A arte é um meio extremamente proveitoso para se transmitir noções e exemplos, pensava o autor de *Os moralistas*. Com maior grau ainda as que se oferecem explicitamente à vista (caso da pintura, por exemplo). Razão suficiente para que o artista seja mais cauteloso e respeite os limites do

³⁹³ SHAFTESBURY, 1999b, p. 220 - “*Study of our-selves*”.

³⁹⁴ PESTILLI, 2013, p. 120 - “In line with the Renaissance tradition, Shaftesbury assigns the highest place to history painting where not only men but also their actions and emotions are given prominence.”

medium utilizado. Em um *tableau*, conforme Shaftesbury, a presença de elementos emblemáticos em quase nada cooperam para a unidade que se espera. Já em frontispícios, como os das *Características*, ou em medalhas, desempenham uma função valiosa.

O aristocrata-filósofo sempre esteve às voltas com estudos, matérias e assuntos virtuosos. Mesmo antes de sua temporada napolitana, seu contato com o universo das artes foi constante. Com a saúde fragilizada e com mais tempo livre, pôde se entreter ainda mais longamente com as peças e objetos artísticos a que tinha acesso. As preocupações filosóficas também permaneciam as mesmas. Inclusive quanto a seus “principais fins” e “escopos”. Nas *Miscelâneas*, aludindo às *Características*, ele os esboça:

Tem sido o escopo central e o principal fim desses volumes afirmar a realidade de uma BELEZA e de um ENCANTO tanto em temas *morais* quanto *naturais* e demonstrar a razoabilidade de um GOSTO *proporcionado* e de uma ESCOLHA *determinada* na vida e nas maneiras. O PADRÃO desse tipo e o evidente caráter da VERDADE *moral* apresentam-se tão firmemente estabelecidos na própria natureza e tão largamente exibidos através do mundo inteligente, que não há nenhum gênio, mente ou *princípio de pensamento* que (se assim posso dizer) não seja, de fato, *consciente* disso. Até os entendimentos mais refratários e obstinados, por intermédio de *reprises* e *retornos* de pensamento, em cada ocasião, são convencidos dessa existência e forçados, conjuntamente com outros, a reconhecer a efetividade do CERTO e do ERRADO. (SHAFTESBURY, 1999b, p. 273-274)³⁹⁵.

A Shaftesbury interessava a promoção e o florescimento de uma filosofia que se importasse diretamente com os humanos e com o conhecimento das questões a eles relacionadas. As ciências são, sim, úteis, mas desde que não se afastem demasiado de seu maior referencial: os próprios seres que as cultivam. É nesse bojo que as artes também encontram um lugar. De destaque, diga-se. Afinal, elas estão inteiramente vinculadas à aquisição e ao incremento de um gosto (filosófico, moral, artístico etc.), de um senso crítico apurado. Por meio da arte, é possível afiar o julgamento e educar a sensibilidade, o gosto. De sorte que “as artes e as virtudes são mutuamente amigas e a ciência do virtuoso e a da virtude tornam-se, de certa maneira, uma e a mesma.” É bem verdade que as artes não são o remédio para todos os males (*panákeia*). Não obstante, traduzem-se em um tipo de medicamento

³⁹⁵ “IT HAS been the main Scope and principal End of these Volumes, ‘To assert the Reality of a BEAUTY and CHARM in *Moral* as well as *Natural* Subjects; and to demonstrate the Reasonableness of a *proportionate* TASTE, and *determinate* CHOICE, in *Life* and *Manners*.’ The STANDARD of this kind, and the noted Character of *Moral* TRUTH appears so firmly establish’d in Nature it-self, and so widely display’d thro the intelligent World, that there is no Genius, Mind, or *thinking Principle* which (if I may say so) is not really *conscious* in the case. Even the most refractory and obstinate Understandings are by certain *Reprises* or *Returns* of Thought, on every occasion, convinc’d of this Existence, and necessitated, in common with others, to acknowledge the actual RIGHT and WRONG.”

(*phármakon*) que pode auxiliar no perene cuidado de si. Por fim, como muito bem expressou o professor Pedro Paulo Pimenta,

É claro, assim, que ao tomar a linguagem das formas como parâmetro do discurso filosófico Shaftesbury tem em vista um ideal de ordem que se resume em termos de harmonia e proporção, qualidades que valem para a pintura, para a escultura, para a poesia, para o cosmos e o ambiente natural do homem, a sociedade política. A virtude *formante* das artes deve ser imitada pela filosofia; a polidez desponta agora como um valor social, de ajuste do pensamento às exigências da vida civil por meio de uma expressão decorosa. A filosofia se torna uma arte que, a exemplo das outras, versa sobre a dignidade da natureza humana: a ordem natural desnudando-se no *tableau*. (PIMENTA, 2007, p. 170).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Primárias

SHAFTESBURY (Anthony Ashley Cooper, Terceiro Conde de). **A notion of the historical draught or tablature, of the judgment of Hercules**. Stuttgart: Frommann-Holzboog, 2001c. p. 70-137. In: Anthony Ashley Cooper, Third Earl of Shaftesbury - Standard Edition (Complete Works, Selected Letters and Posthumous Writings). Wolfram Brenda, Wolfgang Lottes, Friedrich A. Uehlein e Erwin Wolff (Ed.). A. Owen Aldridge e Karl-Josef Höltgen (Coed.). *Aesthetics*, I, 5.

_____. **Anthony Ashley Cooper, Earl of Shaftesbury (1671-1712) and 'Le Refuge Français' - Correspondence**. Rex. A. Barrell (Ed.). Lewiston: Edwin Mellen Press, 1989.

_____. **Characteristicks of men, manners, opinions, times**. Philip Ayres (Ed.). Oxford: Clarendon Press, 1999a. v. I. (Contendo: **A letter concerning enthusiasm, Sensus communis: an essay on the freedom of wit and humor, Soliloquy: or advice to an author e An inquiry concerning virtue, or merit**).

_____. **Characteristicks of men, manners, opinions, times**. Philip Ayres (Ed.). Oxford: Clarendon Press, 1999b. v. II. (Contendo: **The moralists: a philosophical rhapsody e Miscellaneous reflections on the preceding treatises and other critical objects**).

_____. **Exercices**. Paris: Aubier, 1993.

_____. **Exercícios (Askhmata)**. Tradução de Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

_____. **Lettre sur l'enthousiasme**. Paris: Le Livre de Poche, 2002.

_____. **Plasticks, or the original, progress, & power of the designatory art**. Stuttgart: Frommann-Holzboog, 2001a. p. 153-297. In: Anthony Ashley Cooper, Third Earl of Shaftesbury - Standard Edition (Complete Works, Selected Letters and Posthumous Writings). Wolfram Brenda, Wolfgang Lottes, Friedrich A. Uehlein e Erwin Wolff (Ed.). A. Owen Aldridge e Karl-Josef Höltgen (Coed.). *Aesthetics*, I, 5.

_____. **Raisonnement sur le tableau du jugement d'Hercule**. Stuttgart: Frommann-Holzboog, 2001b. p. 298-364. In: Anthony Ashley Cooper, Third Earl of Shaftesbury - Standard Edition (Complete Works, Selected Letters and Posthumous Writings). Wolfram Brenda, Wolfgang Lottes, Friedrich A. Uehlein e Erwin Wolff (Ed.). A. Owen Aldridge e Karl-Josef Höltgen (Coed.). *Aesthetics*, I, 5.

_____. **Several letters written by a noble lord to a young man at the university**. Stuttgart: Fromman-Holzboog, 2006a. p. 309-471. In: Anthony Ashley Cooper, Third Earl of

Shaftesbury - Standard Edition (Complete Works, Selected Letters and Posthumous Writings). Wolfram Brenda, Christine Jackson-Holzberg, Friedrich A. Uehlein e Erwin Wolff (Ed.). A. Owen Aldridge, Rudolf Freiburg e Karl-Josef Höltgen (Coed.). Moral and Political Philosophy, II, 4.

_____. **Soliloque ou conseil à un auteur**. Paris: L'Herne, 1994.

_____. **The life, unpublished letters and philosophical regimen of Anthony, Earl of Shaftesbury, author of the "Characteristics"**. Benjamin Rand (Ed.) Londres: Swan Sonnenschein & Co. Lim./Nova York: The Macmillan Co., 1900.

_____. The preface. In: WHICHCOTE. **Selected sermons of Dr Whichcot in two parts**. Stuttgart: Fromman-Holzboog, 2006b. p. 44-63. In: Anthony Ashley Cooper, Third Earl of Shaftesbury - Standard Edition (Complete Works, Selected Letters and Posthumous Writings). Wolfram Brenda, Christine Jackson-Holzberg, Friedrich A. Uehlein e Erwin Wolff (Ed.). A. Owen Aldridge, Rudolf Freiburg e Karl-Josef Höltgen (Coed.). Moral and Political Philosophy, II, 4.

Secundárias

ABRAMS, M. H. **O espelho e a lâmpada**: teoria romântica e tradição crítica. Tradução de Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

ALDRIDGE, Alfred Owen. **Shaftesbury and the deist manifesto**. Filadélfia: Transactions of the American Philosophical Society, 1951. v. 41. Parte 2.

ANDREU, Agustín. Liberación de la inteligencia y sensación estético-moral de los otros en tanto destinos en copresencia (estudio introductorio). In: SHAFTESBURY. **Sensus communis**: ensayo sobre la libertad de ingenio y humor. Valencia: Pre-Textos, 1995. p. 29-117.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

_____. **Política**. Tradução de Mário da Gama Kury. 3. ed. Brasília: Editora UNB, 1997.

AURÉLIO, Marco. **Meditações**. Tradução de William Li. São Paulo: Iluminuras, 1995.

BARRELL, J. **The political theory of painting from Reynolds to Hazlitt**: 'the body of the public'. New Haven e Londres: Yale University Press, 1995.

BARNES, Jonathan. **Filósofos pré-socráticos**. Tradução de Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BIZIOU, Michaël. **Le concept de système dans la tradition anglo-écossaise des sentiments moraux, 1699-1795**: de la métaphysique à l'économie politique (Shaftesbury, Hutcheson, Hume, Smith). Lille: Atelier National de Reproduction des Thèses, 2000.

_____. **Shaftesbury**: le sens moral. Paris: Presses Universitaire de France, 2005.

BRETT, R. L. **La filosofía de Shaftesbury y la estética literaria del siglo XVIII**. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 1959.

BRUGÈRE, F. **Le goût**: art, passions et société. Paris: Presses Universitaires de France, 2000.

_____. **L'expérience de la beauté**: essai sur la banalisation du beau au XVIII^e siècle. Paris: Vrin, 2006.

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

BRUGÈRE, F.; MALHERBE, M. (Org.). **Shaftesbury**: philosophie e politesse (Actes du Colloque). Paris: Honoré Champion Éditeur, 2000.

CASSIRER, Ernst. **A filosofia do Iluminismo**. Tradução de Álvaro Cabral. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.

_____. **The platonic renaissance in England**. Austin: University of Texas Press, 1953.

CHATEAU, Dominique. **L'autonomie de l'esthétique**: Shaftesbury, Kant, Alison, Hegel et quelques autres. Paris: L'Harmattan, 2007.

CÍCERO, Marco Túlio. **Da natureza dos deuses**. Tradução de Pedro Braga Falcão. Lisboa: Nova Vega, 2004.

_____. **Do sumo bem e do sumo mal**. Tradução de Carlos Ancêde Nougé. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Dos deveres (De officiis)**. Tradução de Carlos Humberto Gomes. Lisboa: Edições 70, 2000.

_____. **El orador**. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

CRIGNON-DE OLIVEIRA, Claire. Introduction. In: SHAFTESBURY (Anthony Ashley Cooper, Terceiro Conde de). **Lettre sur l'enthousiasme**. Paris: Le Livre de Poche, 2002. p. 7-112.

DESCARTES, R. **Obras escolhidas**. Traduções de J. Guinsburg, Bento Prado Jr., Newton Cunha e Gita K. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

EPICTETO. **Entretiens**: livres I à IV. Paris: Gallimard, 2004.

FRATESCHI, Yara A. **A física da política**: Hobbes contra Aristóteles. Campinas: Editora da UNICAMP, 2008.

GATTI, Andrea. **“Il gentile Platone d’Europa”**: quattro saggi su Lord Shaftesbury. Udine: Campanotto Editore, 2000.

GILL, Michael B. **The British moralists on human nature and the birth of secular ethics**. New York: Cambridge University Press, 2010.

GREAN, Stanley. **Shaftesbury’s philosophy of religion and ethics**: a study in enthusiasm. Ohio: Ohio University Press, 1967.

HADOT, Pierre. **O véu de Ísis**: ensaio sobre a história da idéia de natureza. Tradução de Mariana Sérvulo. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

HOBBS, T. **Do cidadão**. Tradução de Renato Janine Ribeiro. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **Do corpo - parte I**: cálculo ou lógica. Tradução de Maria Isabel Limongi e Viviane de Moreira. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

_____. **Leviatã ou matéria, forma e poder de uma república eclesiástica e civil**. Richard Tuck (Org.). Tradução de João Paulo Monteiro et al. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. **Os elementos da lei natural e política**. Tradução de Bruno Simões. São Paulo: WMF Martins Fontes: 2010.

HAZARD, Paul. **O pensamento europeu no Século XVIII**: de Montesquieu a Lessing. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

HORÁCIO. **Arte poética**. Tradução de R. M. Rosado Fernandes. 4. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

JAFFRO, Laurent. **Éthique de la communication et art d’écrire**: Shaftesbury et les Lumières anglaises. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.

_____. La constitution de la doctrine du sens moral: Thomas Burnet, Shaftesbury, Hutcheson. In JAFRO, L. (org.). **Le Sens moral**: une histoire de la philosophie morale de Locke à Kant. Paris: Presses Universitaires de France, 2000a.

_____. La question du sens moral et le lexique stoïcien: sur la définition du “sense” comme “affection” dans l’Enquête sur la vertu. In: BRUGÈRE, F.; MALHERBE, M. (Org.). **Shaftesbury**: philosophie e politesse (Actes du Colloque). Paris: Honoré Champion Éditeur, 2000b. p. 61-78.

_____. Le choix d’Hercule: le problème artistique de l’expression du moral dans la tradition shaftesburienne. **DoisPontos**, Curitiba/ São Carlos, vol. 11, n. 1, p. 39-65, abr. 2014.

_____. Les *Exercices* de Shaftesbury: un stoïcisme crépusculaire. In: **Le stoïcisme au XVI^e et au XVII^e siècle**: le retour des philosophies antiques à l’âge classique. Paris: Albin Michel, 1999. p. 340-354. t. I.

_____. Présentation. In: SHAFTESBURY (Anthony Ashley Cooper, Terceiro Conde de). **Exercices**. Paris: Aubier, 1993. p. 7-34.

KAPP, Silke. **Non satis est**: excessos e teorias estéticas no Esclarecimento. Porto Alegre: Escritos, 2004.

KLEIN, Lawrence E. **Shaftesbury and the culture of politeness**: moral discourse and cultural politics in early eighteenth-century England. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

KOYRÉ, Alexandre. **Considerações sobre Descartes**. Lisboa: Editorial Presença, 1986a.

_____. **Estudos galilaicos**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986b.

_____. **Études newtoniennes**. Paris: Gallimard, 1968.

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

LASLETT, P. Introdução. In: LOCKE, J. **Dois tratados sobre o governo**. Tradução de Julio Fischer. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 1-193.

LENOBLE, Robert. **História da ideia de natureza**. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 2002.

LESSING, G. E. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga. Tradução, introdução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

LLORENS, Núria. Naturaleza y paisaje en la estética de Shaftesbury. **Locus Amenus**, Barcelona, n. 8, p. 349-369, 2005-2006.

LOCKE, John. **Dois tratados sobre o governo**. Tradução de Julio Fischer. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Ensaio políticos**. Mark Goldie (Org.). Tradução de Eunice Ostrensky. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. **Ensaio sobre o entendimento humano**. Tradução de Pedro Paulo Garrido Pimenta. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

LORIES, D. Introduction. In: SHAFTESBURY. **Soliloque ou conseil à un auteur**. Paris: L'Herne, 1994. p. 9-61.

MCCANN, Edwin. A filosofia do corpo. In: CHAPPEL, V. (Org.). **Locke**. Tradução de Guilherme Rodrigues Neto. Aparecida: Idéias & Letras, 2011. p. 75-111.

MICHAUD, Ives. **Locke**. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

MONZANI, R. L. **Desejo e prazer na idade moderna**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

MORA, J. Ferrater. Mecanicismo. In: MORA, J. Ferrater. **Dicionário de filosofia**. Tradução de Maria Stela Gonçalves et al. 2. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2004. p. 1915-1918. t. 3 (K-P).

NASCIMENTO, Luís F. S. Razão e zombaria em Shaftesbury. **Dois pontos**, Curitiba, vol. 1, n. 2, p. 167-176, jan/jun. 2005.

_____. **Shaftesbury e a ideia de formação de um caráter moderno**. São Paulo: Alameda, 2012.

_____. Um espelho no bolso: a prática do solilóquio em Shaftesbury. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, n. 10, p. 28-49, 2004.

O'CONNELL, Sheila. Lord Shaftesbury in Naples: 1711-1713. **The Volume of the Walpole Society**, vol. 54, p. 149-219, 1988.

OLIVEIRA, Rodrigo de A. **Do gosto como princípio universal do juízo estético e moral em David Hume**. 2013. 108f. Dissertação (Mestrado em Estética e Filosofia da Arte) – Universidade Federal de Ouro Preto, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Ouro Preto.

PAKNADEL, Felix. Shaftesbury's illustrations of Characteristics. **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, vol. 37, p. 290-312, 1974.

PANOFSKY, Erwin. **Hercule à la croisée des chemins et autres matériaux figuratifs de l'Antiquité dans l'art plus récent**. Paris: Flammarion, 1999.

PESTILLI, Livio. **Paolo de Matteis**: neapolitan painting and cultural history in Baroque Europe. Farnham: Ashgate, 2013.

PIMENTA, Pedro P. G. **A linguagem das formas**: natureza e arte em Shaftesbury. São Paulo: Alameda, 2007.

PRICE, Martin. Shaftesbury: order and liberty. In: PRICE, Martin. **To the palace of wisdom**: studies in order and energy from Dryden to Blake. Nova York: Anchor Books, 1965.

RIVERS, I. **Reason, grace and sentiment**: a study of the language of religion and ethics in England – 1660-1780 (Vol. II – Shaftesbury to Hume). Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

ROSSI, Paolo. **A ciência e a filosofia dos modernos**: aspectos da Revolução Científica. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

_____. **Os filósofos e as máquinas**: 1400-1700. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **O nascimento da ciência moderna na Europa**. Tradução de Antonio Angonese. Bauru: EDUSC, 2001.

SCHNEEWIND, J. B. A filosofia moral. In: CHAPPEL, V. (Org.). **Locke**. Tradução de Guilherme Rodrigues Neto. Aparecida: Idéias & Letras, 2011. p. 243-275.

SÊNECA, Lúcio Aneu. **Cartas a Lucílio**. Tradução de J. A. Segurado e Campos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.

VITRÚVIO. **Tratado de arquitetura**. Tradução de M. Justino Maciel. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

VOITTE, Robert. **The third Earl of Shaftesbury**: 1671-1713. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1984.

XENOFONTE. **Memoráveis**. Tradução de Ana Elias Pinheiro. São Paulo: Annablume Clássica, 2011.

YOLTON, John W. **Dicionário Locke**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

ANEXOS

FIGURA 1 - Frontispício de *Os moralistas*.

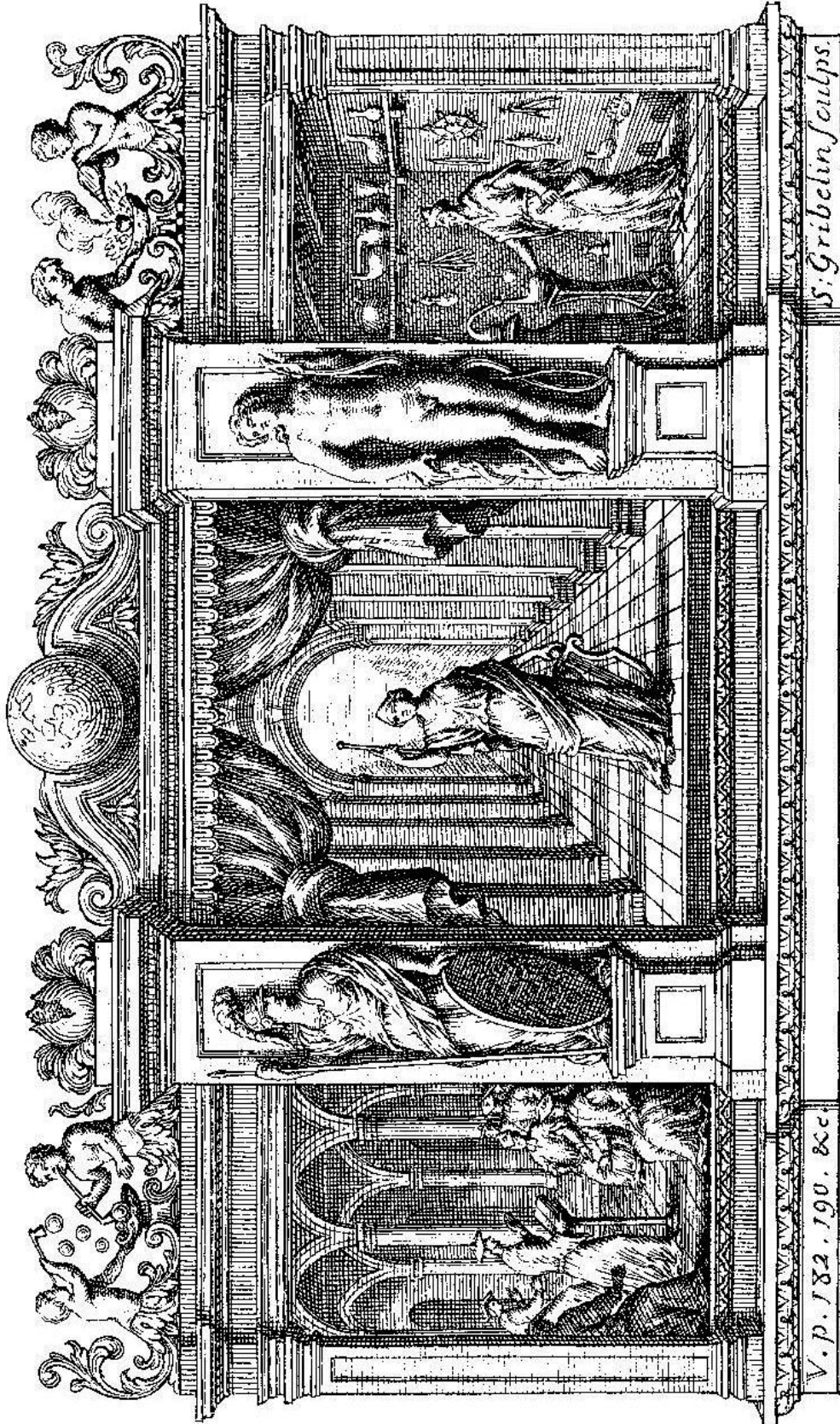


FIGURA 2 - Frontispício do *Solilóquio*.

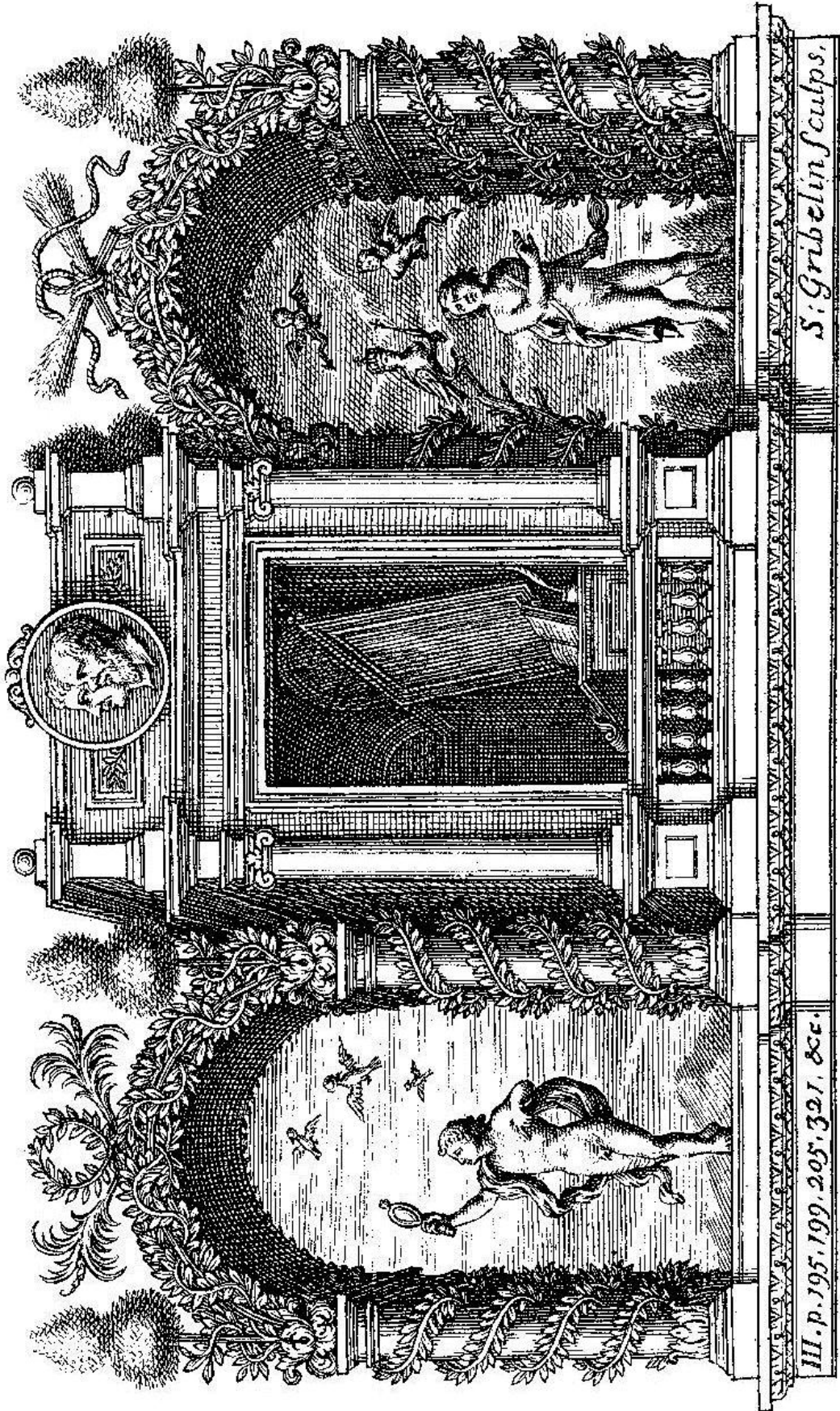


FIGURA 3 - *Julgamento de Hércules*. Paolo de Matteis. Óleo sobre tela, 1712. Ashmolean Museum, Universidade de Oxford.

