

UM ESPELHO NO BOLSO: A PRÁTICA DO SOLILÓQUIO EM SHAFTESBURY

Luís F. S. do Nascimento*

É PROPRIAMENTE ESTA A QUESTÃO que abre o livro *Soliloquy or advice to an author*, de Shaftesbury: como alguém pode pretender ser um autor? Existiriam condutas, normas ou regras bem definidas para aquele que deseja se dirigir ao público? Longe de querer prescrever um modelo fixo e preciso para tanto, Shaftesbury pretende unicamente “aconselhar” (*to advice*). Mas quem poderia se colocar na privilegiada posição de *conselheiro*, ditando aos outros o que deveria ser, segundo sua própria opinião, o melhor a fazer em um determinado caso? Ao levar em consideração o modo pelo qual os conselhos são “*geralmente dados*”, Shaftesbury irá concluir que não é de se estranhar que sejam “*tão mal recebidos*”.¹ Há, na maneira usual de aconselhar, uma inversão que vai de encontro ao que seria o primeiro propósito do conselho:

Curiosamente, havia algo invertido no caso, fazendo daquele que aconselha (*Give*) o único beneficiário. Pois eu podia observar em muitas ocorrências de nossas vidas que aquilo que chamamos dar conselhos era, na verdade, tirar proveito de uma oportunidade para mostrar nosso próprio conhecimento às custas dos outros. (...) Na realidade, por mais capaz e disposto (*willing*) que um homem esteja para aconselhar, não é tarefa fácil transformar *conselho* em doação espontânea (*free Gift*). De fato, para transformar conselho em doação espontânea não poderia haver nele nada que prejudicasse os outros e nos beneficiasse.²

Como vemos, não é fácil fazer do ato de aconselhar uma “*doação espontânea*”. Se, em um primeiro momento, a figura do conselheiro é a do homem bom e sábio que quer dividir com os demais seus conhecimentos e experiências, em um segundo, ao considerarmos “*as várias ocorrências de nossas vidas*”, notamos que, por trás de uma postura aparentemente tão nobre e desprezível, pode se esconder um forte interesse – no lugar de *dar*, ele pode estar somente querendo *receber*. Por certo, a questão do *conselho* já

*LUÍS F. S. DO NASCIMENTO concluiu o Mestrado em Filosofia pelo Departamento de Filosofia da USP com a dissertação, “Fala e Escrita: As Concepções de Linguagem de Rousseau, Shaftesbury e Schleiermacher”. Atualmente é doutorando da Área de Estética deste Departamento, onde pesquisa as relações entre linguagem e sociabilidade na obra de Shaftesbury. Publicou o ensaio, “Imitação das paixões – a origem das línguas em Rousseau” na revista *Rapsódia* (2002).

surge como uma ilustração das relações humanas e ganha uma importância particular no caso dos autores de livros. Os escritores, nos diz Shaftesbury, são considerados desde a Antiguidade como “*autênticos sábios por prescreverem regras da vida e ensinarem costumes e bom senso*” – esse era o caso dos antigos poetas que, embora tivessem como intuito agradar, “*secretamente aconselham e dão instrução*”.³ De modo secreto ou não, os autores estão sempre se colocando na posição de mestres de seus leitores.

Mas e quando nos voltamos para Shaftesbury, o escritor de um livro como o *Soliloquy or advice to an author?* O que pode estar querendo alguém que tem por pretensão dar conselhos para aqueles que são considerados conselheiros (os escritores)? Até que ponto não existe algum interesse pessoal nisso, fazendo com que sua “doação” se afaste da espontaneidade que ele mesmo defende? O próprio Shaftesbury tem consciência dessa questão:

Entretanto, se *ditare prescrever* é tão perigoso para a natureza de outros autores, qual não seria o caso daquele que dita para os próprios autores? A isso respondo que minha pretensão é menos *dar conselhos* do que considerar a maneira de aconselhar. Minha ciência, se é que assim pode ser chamada, não é melhor do que a de *um mestre de linguagem* ou de um retor (*Logician*). Pois tenho comigo a convicção de que há uma certa habilidade ou truque (*legerdemain*) de argumentação pelo qual nós podemos passar pelas partes perigosas do *aconselhar* com a segurança da aceitação de nosso conselho.⁴

Considerar a “maneira de aconselhar” (*the Way and Manner of advising*), é algo que vai além do simples sugerir ou prescrever normas. Como nos mostra Laurent Jaffro, a noção de *conselho* em Shaftesbury não se restringe “à situação concreta do conselho amigável, político e adulador”, mas a “uma categoria abstrata aplicável a toda situação de comunicação”.⁵ Essa “categoria abstrata”, acrescenta Jaffro, “*diz respeito ‘aos autores em geral’, todos aqueles que por autoridade de sua escritura ou fala pretendem constituir um espaço público*”⁶. Não importa aqui saber o que se está *dando* ou *recebendo*, mas a troca que se estabelece ao aconselhar: o próprio comércio que institui a esfera pública. Dar conselhos, nesse sentido, não é distinto de se comunicar. Transformado em uma “doação espontânea” (*free Gift*), orientando seu leitor sem a preocupação de lhe prescrever o uso de regras necessárias, o conselho de Shaftesbury tem por fim fazer com que os candidatos a autores se voltem para a própria condição da comunicação: O que é preciso para ser um autor, um conselheiro? Como se dirigir ao público?⁷ A maneira com que Shaftesbury introduz essas questões em seu texto nos mostra a sua habilidade, ou truque (*legerdemain*), em “*prosseguir pelas partes perigosas do aconselhar*”.⁸ Tal como

um poeta antigo que ensinava e prescrevia de modo secreto, não sendo obrigado “*a expor sua pretensão abertamente*”,⁹ o autor do *Soliloquy or advice to an author* recorrerá a uma imagem médica: seu propósito, ele nos diz, é “*considerar essa matéria (Affair) como um caso de cirurgia*”.¹⁰ Nesse momento, Shaftesbury começa a se utilizar de um recurso que será empregado ao longo de todo o seu livro: a opinião de um interlocutor imaginário. Quando se fala de “prática cirúrgica”, esse interlocutor, assumindo as vezes de objetor, pergunta:

Mas, nessa ocasião, sobre quem poderíamos praticar? Quem estaria disposto a ser o primeiro a testar nossas mãos e nos assegurar a experiência necessária?¹¹

Quem estaria disposto a ser o paciente de um cirurgião não familiarizado com seu ofício, que, nas palavras de Shaftesbury, ainda possui uma “mão pesada”? Apenas a prática faz a “mão do cirurgião” e, no entanto, é impossível encontrar uma cobaia, um paciente suficientemente dócil (*a meek Patient*) para se expor ao risco de ser operado por um cirurgião inexperiente. Diante disso, o “projeto da cirurgia” parece estar fadado ao fracasso. Shaftesbury sabe “*que todo projeto considerável tem um certo ar de fantasia quimérica*”.¹² Porém, ele também advertirá o seu leitor do seguinte: se há qualquer coisa na cirurgia proposta que provoque o riso, talvez essa risada possa se voltar contra aquele que ri, “*com seu próprio consentimento e contribuição*”.¹³ E é justamente nesse ponto que a “cirurgia” encontra o seu paciente: cada um de nós tem a si mesmo para praticar – nós seremos nossos próprios pacientes. “*Mera enrolação! (Mere Quibble), dirá você. Pois quem então se multiplicaria em duas pessoas, tornando-se seu próprio objeto?*”¹⁴ – eis a objeção que Shaftesbury imagina encontrar para a sua prática da cirurgia, a que ele responde recorrendo aos “poetas”:

Vá aos *poetas*: eles lhe mostrarão com muitos exemplos. Nada é mais comum para eles *do que esse tipo de Solilóquio*. Uma pessoa de profundas qualidades, ou mesmo de capacidades medianas, por acaso comete, em alguma ocasião, um erro. Isso o preocupa. Ela sobe sozinha no palco, olha em torno de si para ver se há alguém por perto, e então começa a censurar a si mesma, sem minimamente se poupar. Você se admirará ao ver com que sofreguidão ela suscita questões, com que intensidade conduz os afazeres da *dissecção de si mesmo (Self-Dissection)*. Em virtude desse *Solilóquio*, ela se torna duas *pessoas* distintas: é pupilo e preceptor, ensina e aprende.¹⁵

Cirurgia e teatro – essas são as duas imagens que Shaftesbury nos dá para apresentar a “prática do Solilóquio”. Nelas podemos ver a duplicação daquele que se põe em diálogo consigo mesmo. Embora essa “divisão em duas pessoas” soe estranha ao objetor de Shaftesbury, nada é mais comum

quando “vamos aos poetas” e percebemos, a partir da leitura de suas obras, que se trata de uma prática bastante usual. É em nossa própria carne que iremos exercitar nossa “mão pesada”: só assim poderemos adquirir habilidade, ou *legerdemain*. Do mesmo modo, quando nos pomos no palco, vemos que a platéia, que pode vaiar ou aplaudir, também é parte de nós. Somos mestres e alunos de nós mesmos. O Solilóquio surge aqui, nas palavras de Shaftesbury, como um “remédio”, uma conversa, ou retórica, interior que nos orienta para a vida social. Assim, se em um primeiro momento, a prática do Solilóquio era um conselho dirigido àqueles que desejam publicar seus escritos, agora ela “*diz respeito ao homem em geral*”.¹⁶ Todos nós deveríamos subir nesse palco e ter a oportunidade de nos observar tal como se fôssemos outra pessoa. Há, porém, algo em “nossos costumes atuais” que impede que essa encenação seja praticada por todos, fazendo com que Shaftesbury se volte para o caso específico dos autores de livros:

Nossos costumes atuais, devo confessar, não são muito adequados a esse método do *Solilóquio*, o que impede que ele se torne prática nacional. É parte desse regime que eu gostaria de tomar de empréstimo e aplicar no uso privado, especificamente no caso dos autores. (...) Pois é sabido que muitos de nós não são como aquele *romano* que desejou abrir janelas em seu próprio peito, de modo que ele pudesse ser tão claro como sua casa, precisamente por essa razão ele a construiu tão aberta quanto foi possível.¹⁷

Os autores de livros são, dentre todos os homens, aqueles que mais precisam praticar o Solilóquio: uma vez que pretende assumir o posto de conselheiro dos outros, o escritor tem de tornar, para si mesmo, o seu interior tão claro quanto a casa e o peito daquele “romano”.¹⁸ É preciso que ele se conheça – Shaftesbury propõe ao candidato a autor que faça um “recesso”, que entre em concordância consigo e com o meio que o cerca – que exercite o seu “engenho”:

Nota-se em todo grande engenho (*Wit*) que eles admiram essa nossa prática e geralmente se descreveram como pessoas passíveis de cair no ridículo por sua grande loquacidade quando estavam sozinhos, ou por sua profunda taciturnidade em sociedade. Não eram apenas o poeta e o filósofo: também o orador se inclinava a recorrer a esse nosso remédio. (...) Se outros autores não encontram nada que os convidam para esses recessos, é porque seu gênio não tem força suficiente: seu caráter, eles podem imaginar, dificilmente poderia suportá-lo.¹⁹

Essa ausência de força e de caráter, Shaftesbury irá encontrar em um estilo de escritor em voga no fim do século XVII e início do XVIII: os autores de memórias. Nada, em uma primeira análise, parece estar mais próximo

da concepção de Solilóquio do que livros em que os autores tomam a si mesmos como objeto. No entanto, a maneira “efervescente” com que eles se apresentam em público apenas mostra que ainda não estão prontos para a carreira de autor:

É sabido que principalmente os escritores de *memórias e ensaios* são sujeitos a esse tipo de destempero efervescente (*frothy Distemper*). Tampouco pode-se duvidar de que é essa a verdadeira razão pela qual esses cavalheiros entretêm o mundo, com tanta exuberância, naquilo que diz respeito a *eles mesmos*. Pois como não tiveram oportunidade de conversar consigo mesmos privadamente, nem de exercitar seu próprio gênio para se familiarizarem com ele e testar sua força, eles imediatamente começam a trabalhar no lugar errado, e a exhibir no palco do mundo aquela *prática* que deveriam manter consigo mesmos (...). E tampouco o entretenimento do leitor é maior quando ele é obrigado a assistir ao discurso experimental de seu autor praticante, que, na realidade, não está fazendo outra coisa senão mostrar-se nu em público (*taken his Physick in publick*).²⁰

Como podemos ver, existe uma relação de continuidade entre o “palco do mundo” (*Stage of the World*) e o palco que o Solilóquio nos oferece, o que equivale dizer: a “conversa interna” é requisito básico para aqueles que desejam se dirigir ao público. O grande problema dos autores de memórias está no fato de apresentarem um “discurso experimental”, ainda não acabado. Não por acaso, Shaftesbury chamará essas memórias de “grosserias” (*Cruditys*). Elas representam um tipo de escritor que, não tendo força para a prática do Solilóquio, publica um esboço mal concebido. A frase “*taken his Phisik in publick*”, que vimos aparecer no trecho acima citado, guarda um significado ambíguo: ela pode ser vertida por “mostrar-se nu (*Physick*) em público” ou por “tomar seu purgante (*Physick*) em público”. Pode-se notar a crítica de Shaftesbury: os autores de memórias tornam público algo que deveria permanecer privado: eles publicam aquilo que ainda não está pronto para tanto, justamente por não conhecerem a passagem entre o âmbito particular e o público. As “grosserias” são “*a infelicidade de muitos engenhos (Wits) quecebem repentinamente, mas sem serem capazes de levar todo o tempo necessário, de modo que depois de muitas frustrações e abortos, eles não conseguem trazer (bring) nada bem formado ou perfeito ao mundo*” – os próprios autores não podem estar contentes com suas “crias” (*Offspring*) “*que, de certo modo, renegam em público*”.²¹

Porém, dentre todas as “memórias” existentes, a pior delas é aquela que Shaftesbury chama de “grosserias religiosas” (*religious Cruditys*):

Mas se nossos candidatos à autoria são do gênero *sacro* (*sanctify’ d kind*), não se pode imaginar a que ponto sua caridade pode se estender. É tão imensa sua indulgência e

bondade pela humanidade, que eles estão sempre preocupados com a possibilidade de que o menor exemplo de seu exercício privado venha a se perder. (...) O autor *religioso* (*Saint-Author*) é, de todos os homens, o que menos dá valor à polidez. No que escreveram, recusam-se a limitar aquele espírito pelas regras da crítica e pela erudição profana. Tampouco estão dispostos a criticar eles mesmos ou a regular seu estilo, ou linguagem, pelo padrão da boa sociedade e das pessoas da melhor espécie.²²

Na ânsia de expressar sua bondade para com o gênero humano, o autor de “grosserias religiosas” acaba por deixar de lado aquilo que poderia torná-lo um bom escritor. Perdidos com problemas e questões que de longe ultrapassam sua possibilidade de compreensão, eles jamais terão a oportunidade de fazer uma autocrítica. Nesse sentido, eles se parecem com o exemplo do “amante”²³ que não consegue se desprender de sua paixão – mesmo nos maiores recessos, na ocasião em que sai em passeios contemplativos ou alcança o topo de uma colina isolada, ele jamais consegue ter um minuto sequer consigo mesmo (*by himself*): o rosto de sua bela amada vem sempre atrapalhar a visão que teria de sua própria face. Assim também é o caso daquele que escreve “grosserias religiosas”, ele está tão embrenhado com noções preestabelecidas de sua doutrina religiosa, que “*não é capaz de examinar nenhum outro defeito, senão aquele que chama pecado*”.²⁴ Desse modo, seu texto apresenta-se como algo inacabado, não polido.

A prática da escrita exige cuidados e muito estudo. O próprio Shaftesbury se preparava em uma espécie de cadernos de estudo: os *Exercícios* (*Askêmata*). “*Organizados por tópicos*”, comenta Lawrence Klein, “(os cadernos) *oferecem um registro irregular da vida interior (inner life) de Shaftesbury, principalmente entre 1698 e 1704*”.²⁵ *Deidade, Vida, Filosofia* são alguns dos temas sobre os quais Shaftesbury discorre em seus *Exercícios*.²⁶ Sua intenção não era publicar suas primeiras observações acerca desses tópicos, mas adquirir um certo domínio sobre eles, sobre a forma de tratá-los. Busca-se, assim, um aprimoramento: o autor tem de estar familiarizado com os assuntos que pretende analisar; mais do que isso: ele precisa conhecer a melhor maneira de apresentá-los, sem a qual seu escrito não passará de uma “grosseria”. A arte de escrever exige um preparo e uma dedicação que superam o cuidado que se deve ter com a linguagem falada. Como mostra um exemplo que nos é dado em *Soliloquy or advice to an author*, é comum ver em sociedade e mesmo em assembleias públicas um tipo de “grandes faladores” que discursam a respeito dos mais diversos temas. Os discursos desses homens, nos diz Shaftesbury, revelam um certo “*calor e ebulição da fantasia*” que aponta para o fato de eles serem “*grandes faladores em sociedade, mas jamais o foram com eles mesmos*”.²⁷

A ausência de uma conversa interior (um Solilóquio) que antecede os discursos dos “grandes faladores” faz com que eles soem incoerentes, mas essa incoerência ainda aumentaria caso eles desejassem escrever no lugar de falar:

Mas quando se arriscam para além do discurso ordinário e tentam elevar-se à condição de autores, sua situação piora ainda mais. Suas páginas não contêm nenhuma das vantagens de suas *peçoas*. De nenhum modo eles conseguem trazer para o papel os ares que eles se dão no discurso. Os rodeios (*turns*) de voz e ação, aos quais recorrem para exprimir pensamentos estropiados e sentenças incoerentes, têm aqui de ser deixados de lado, pois o discurso tem de ser tomado por partes, comparadas em conjunto, e examinado da cabeça aos pés. De modo que, a não ser que o candidato a autoria esteja acostumado a fazer as vezes de crítico de si mesmo, dificilmente resistirá às críticas dos outros. Seus pensamentos nunca podem parecer corretos, a menos que tenham sido acostumados a encontrar correção por si mesmos, e que tenham sido bem formados e disciplinados antes de serem trazidos a campo (*Field*).²⁸

Os “rodeios de voz e ação” que, por assim dizer, camuflam a incoerência do discurso falado não podem ser trazidos para a escrita. O escritor tem de estar preparado para tratar de seu assunto de modo justo e coerente: sem rodeios. Ele precisa ter se exercitado e dominar tão bem a sua arte, quanto os temas que pretende tratar em suas obras – daí, a necessidade que os escritores têm de praticar o Solilóquio. Isso, porém, não quer dizer que a simples fala não exija preparo e prática daquele que a emprega, mas que a escritura, justamente por não contar com certos artificios próprios à fala (tal como os “rodeios de voz e ação” vistos acima), necessita de uma destreza e de uma habilidade que lhe são peculiar.

O exercício da escritura, nos lembra Klein, “*poderia estabilizar a atividade da reflexão sobre si mesmo e, desse modo, talvez aperfeiçoar o processo de transformação moral*”.²⁹ O Solilóquio que transforma moralmente o homem, fazendo com que ele se encontre consigo mesmo, se tornaria, dessa maneira, mais eficaz, uma vez que a escritura possibilita registrar, através de sua grafia, os caminhos percorridos na procura do *si-mesmo* (*Self*). Esta seria uma vantagem da escritura em relação à fala que sempre se perde alguns instantes depois de ser enunciada: a escrita pode ser relida, dando ao praticante do Solilóquio a possibilidade de refazer e corrigir o seu exercício.³⁰ Com a escritura, ganha-se a chance de se fazer um discurso mais elaborado: de encontrar uma forma mais polida de aconselhar. A concepção de *exercício* assume, assim, um papel fundamental – o *Soliloquy or advice to an author*, comenta Jaffro, tem de ser interpretado “*não como um tratado de estética, mas como a teoria das ASKHMATA privadas*”.³¹ O conselho de Shaftesbury aos candidatos à

autoria é que, como ele, se exercitem: que critiquem a si mesmos, e que encontrem uma maneira polida de tratar o tema que escolheram. Surge aqui o que poderíamos chamar de um “modo de avaliar os autores”, que terá de levar em conta a maneira com que eles se expressam, o estilo ou uso que fazem da linguagem, bem como a elaboração ou acabamento do que está sendo posto em público – a publicidade não pode ser lugar para grosserias. Em uma palavra: o escritor terá de ser avaliado pela sua engenhosidade (*Wit*). Porém, o engenho, assim como a arte de escrever, é algo que deve ser trabalhado, exigindo esforço daquele que deseja aperfeiçoá-lo:

Nada é mais difícil no mundo do que ser *bom pensador* sem antes ser poderoso *examinador de si mesmo* (*Self-Examiner*) e *dialogista* de passo firme (*thorow-paced Dialogist*) nesse caminho solitário.³²

O pensamento já está englobando a atividade dialética do Solilóquio – pensar é, antes de tudo, ser nosso próprio examinador, o que só se torna possível quando nos entretemos em uma “conversa interior”. De acordo com Shaftesbury, a opinião dos “antigos sábios”, segundo a qual “*nós temos em cada um de nós um demônio, gênio, anjo, ou espírito guardião, a quem nós estávamos intimamente ligados desde a primeira aurora de nossa razão, ou momento do nosso nascimento*”,³³ não é outra coisa senão dizer que temos, em nós mesmos, desde que nascemos, um interlocutor interno com quem exercitamos a linguagem dos nossos pensamentos, um “*dialeto do Solilóquio*”:³⁴

Mas nossos pensamentos geralmente têm uma linguagem tão obscura e implícita, que a coisa mais difícil do mundo é fazê-los falar claramente. Por essa razão, o método correto é dar-lhes voz e pronúncia. E isso, em nossa ausência, é o que os *moralistas* e *filósofos* se esforçaram em fazer para nos conduzir, na ocasião em que, como é usual, eles nos mostraram um tipo de espelho vocal (*vocal Looking-Glass*), extraindo som do nosso peito e instruindo a nos personalizarmos de um modo mais claro.³⁵

Esse “espelho vocal” não nos apresenta uma imagem estática de nós mesmos, mas a própria concepção de um interlocutor interno: ele nos fala e nos ouve – nos aconselha. “*A reflexão*”, escreve Jaffro, “*não encontra seu modelo em um olhar ou em um espelho mudo, mas no jogo teatral, viva voce, do diálogo*”.³⁶ A dificuldade de encontrar um meio de tornar a obscura linguagem de nossos pensamentos mais clara advém do fato de essa busca não se distinguir do conhecimento de si mesmo: conhecer-se é ser íntimo de nosso *si-mesmo* (Self), é poder conversar conosco e, por vezes, ouvir coisas que não aceitaríamos de mais ninguém. Nesse teatro, onde nos apresentamos para

nós mesmos, nossos pensamentos vão se formando e se esclarecendo. Segundo Shaftesbury, é a partir dessa conversa interna que se alcança a individualidade, o que ele chama de “*nossa doutrina das duas pessoas em um eu (Self individual)*”.³⁷ É graças ao embate dessas “duas partes do eu” que entraremos em acordo conosco – só assim poderemos estar certos de que continuamos sendo hoje a mesma pessoa que fomos ontem, mas para tanto é necessário suportar esse diálogo e passar pelo crivo de nosso examinador. Será então preciso encontrar algum método, ou aprendizado, que faça com que possamos praticar o Solilóquio de modo mais seguro e eficaz.

A terceira parte do primeiro capítulo de *Soliloquy or advice to an author* começa dizendo que existem pessoas que, mesmo sem o auxílio de uma boa educação, vivendo sempre em ambientes simples e rústicos, são levadas naturalmente a uma postura refinada em sociedade. Há, também, aquelas que mesmo sendo de muito boa família, contando com os melhores mestres, jamais a atingem. Porém, a verdadeira graça e beleza no comportamento nasce do aprimoramento de um elemento natural por via de uma “educação liberal”. O mesmo pode ser dito para os autores, eles precisam exercitar e compreender os movimentos da “mente” (*Mind*), assim como o jovem cavaleiro estuda sua conduta ou comportamento sociais. Os escritores também terão mestres que os guiarão em seus exercícios: os poetas e os filósofos, e é a eles que Shaftesbury recorre quando pensa em “verdadeiros diálogos”.

A poesia grega anterior à filosofia e à “imitação dramática”³⁸ já era um diálogo que expunha seus personagens de maneira viva e direta, dando a cada um deles um caráter que será mantido do início ao fim do poema. Esses poemas não precisavam falar explicitamente de moral para que esse tema viesse à tona – a unidade e perfeição de cada personagem, bem como a totalidade do conjunto eram suficientes para indicar a moralidade. Mais uma vez nos vemos diante do argumento segundo o qual os poetas ensinam de modo secreto ou implícito. Mesmo a perfeição de seus personagens devem guardar uma parcela de obscuridade, capaz de orientar o leitor, mas nunca obrigá-lo a seguir um determinado caminho interpretativo. Eles também podiam mesclar os elementos mais elevados aos mais simples, graças ao que Shaftesbury chama de um certo tom de mistério e estranheza que perpassava por todo o poema e que, no entanto, jamais punha em risco a compreensão de sua unidade. É por via dessa capacidade em trabalhar com temas e assuntos de naturezas opostas para a constituição de situações e personagens que o poeta pode fazer de sua obra um espelho para seu público. Ao nos apresentar personagens tão vivos e bem caracterizados, os poetas nos põe diante de nós

mesmos. Sua inventividade, ou engenhosidade, em construir situações que nos surgem como reais desperta em nós um olhar retrospectivo. Seus diálogos não são a mera representação daquela conversa interior, ao mesmo tempo tão comum e tão complexa para os homens, eles são o seu próprio reflexo. E é nesse sentido que os “vidros mágicos” da poesia dão ao seu leitor um “hábito especulativo”:

Singular nesses *vidros mágicos* (*magical Glasses*) é que, por longa e constante inspeção, as partes acostumadas à prática adquiriam um peculiar *hábito especulativo*, de modo que virtualmente traziam consigo uma espécie de *espelho de bolso* (*Pocket-Mirrou*), sempre à mão e em uso.³⁹

É através de um hábito que somos postos diante desse “espelho”. O mestre, no caso o poeta, oferece implicitamente algo que estava oculto em seu aluno. Ele lhe põe diante de um espelho e conduz os exercícios pertinentes a esse olhar reflexivo, até que o pupilo, já familiarizado com o seu próprio “caráter” (*Character*), possa fazer de sua “inspeção de si mesmo” (*Self-Inspection*) um procedimento natural. Ele já não necessita de um outro espelho, senão aquele que carrega bem perto de si, “em seu bolso”.

Às figuras do teatro e da cirurgia, vem agora se juntar a do espelho. Shaftesbury chamará o “espelho de bolso” de “método dramático” – trata-se da mesma duplicação do indivíduo, através da qual se terão “duas pessoas em uma”: uma comanda, a outra é comandada. Não é de admirar, comenta Shaftesbury, que os poetas antigos fossem vistos como verdadeiros sábios, eles dominavam como ninguém essa dramaticidade, e já eram mestres do diálogo “*antes que qualquer filosofia o tivesse adotado*”.⁴⁰ Neles já se encontrava tudo o que depois se veria na tragédia:

[Homero] pinta de modo a não carecer de inscrição sob suas figuras, nos contando o que são e o que pretende com elas. Um poucas palavras que escapem em qualquer simples ocasião de qualquer uma das partes que ele nos apresenta são suficientes para indicar (*denote*) seus costumes e distintos caracteres. Com um dedo do pé ou da mão ele consegue apresentar para nossos pensamentos a estrutura (*Frame*) e a confecção (*Fashion*) do corpo todo. Ele não precisa de nenhum outro auxílio da arte para personificar seus heróis e dar-lhes vida. Tudo o que a tragédia pôde fazer depois dele foi construir um palco e transformar seus diálogos e caracteres em cenas, voltando, do mesmo modo, a uma ação ou evento principal, como aquela consideração a espaço e tempo adequadas a um espetáculo real.⁴¹

A simplicidade e, ao mesmo tempo, o modo implícito com que o autor introduz seus personagens, sem os apresentar diretamente, mas indicando

traços que deixam muito claro qual era a personalidade de cada um deles, é a maior prova de sua engenhosidade. É assim que, como já dissemos acima, eles podem, ao expor personagens bem caracterizados, fazer com seus leitores se voltem para a formação de seu próprio caráter. Essa “dramatização” presente na poesia e que, na expressão de Shaftesbury, só aguardava o “palco” para se tornar, de fato, teatro, será encontrada na filosofia. Assim, como o drama, a filosofia grega tem na poesia a fonte de onde “extrai” o diálogo:

Daí ser possível formar uma noção da semelhança, em muitas ocasiões já notadas, entre o príncipe dos poetas e o filósofo divino, que, dizia-se, rivalizava com o primeiro, e que, juntamente com seus contemporâneos da mesma escola, escreveram unicamente no modo do *diálogo* acima descrito. Daí também podermos entender por que o estudo do diálogo era considerado tão vantajoso para os *autores*, e por que essa maneira de escrever foi julgada tão difícil, embora, à primeira vista, é preciso admitir, pareça a mais fácil de todas.⁴²

Eis o que unia Homero e Platão – um mesmo “espírito” que tinha no diálogo o seu próprio reflexo. Os diálogos platônicos podem então ser vistos como poemas e Sócrates, como personagem principal, torna-se um herói:

O *herói* filosófico desses poemas [Sócrates] – cujo nome eles traziam tanto em seu corpo, quanto em sua frente, e no qual gênio e costumes se faziam representar – era em si mesmo um caráter perfeito, porém, de algum modo, tão velado e nebuloso (*in a Cloud*), que, para um observador (*Surveyor*) desatento, poderia muitas vezes parecer bastante diferente do que realmente era. Isso ocorria principalmente em razão de uma certa zombaria requintada, em virtude da qual ele podia tratar dos assuntos mais elevados e, ao mesmo tempo, das capacidades mais comuns, fazendo de um a explicação do outro. De modo que nesse gênio de escrita (*Genius of Writing*) aprecia-se tanto a veia *heróica* e *simples* quanto a *trágica* e *cômica*.⁴³

Vemos que o diálogo, enquanto maneira de escrever, traz em si a mesma complexidade da conversa interna, ou Solilóquio: apresenta-se, ao mesmo tempo, como algo simples e natural e que, no entanto, guarda uma dificuldade que exige estudo e dedicação daquele que deseja praticá-lo. Porém, no fim desse processo, por assim dizer, metódico e sistemático, a naturalidade reaparece. Não por acaso, como nos dizia Shaftesbury, o diálogo parece um gênero fácil, embora seja o mais difícil de todos. O escritor de diálogos sempre trabalha com elementos opostos, tais como: simplicidade e obscuridade, temas baixos e elevados, apresentação indireta de um personagem, que, no entanto, dá ao leitor a sua caracterização completa. O próprio Sócrates, como vimos no trecho citado acima, é, ao mesmo tempo, um per-

sonagem perfeito e obscuro. Na medida em que trabalha com essa “nebulosidade” na elaboração do diálogo, a linguagem do poeta lembra a obscuridade de nossos primeiros pensamentos, porém, ao contrário dessa última, a poesia já traz a marca de uma intenção, um propósito do autor, que, mesmo camuflada e apresentada de modo implícito, ainda orienta e guia seu leitor: por mais desprezioso que seja um poeta, por mais que seu conselho seja dado de maneira espontânea (um *free Gift*), ele permanece sendo um conselheiro – um mestre.⁴⁴ E é justamente no desconhecimento das questões que envolvem o diálogo que Shaftesbury encontrará a grande falha dos escritores modernos. De uma questão mais ampla, a de saber como ser autor de livros, o *Soliloquy or advice to an author* parte, agora, para uma formulação mais específica da mesma questão: como ser escritor na modernidade? O conselho de Shaftesbury explicita o seu destinatário: seu leitor é o homem moderno que pretende escrever. São os problemas peculiares ao escritor desse período determinado (a modernidade) que começam a ser analisados nesse instante.

A grande preocupação dos autores modernos com seus leitores, que se manifesta na forma de “*epístolas dedicatórias, prefácios e notas ao leitor*”,⁴⁵ tem por fim atrair toda a atenção do público para suas opiniões, desejos e tudo o mais que espera fazer no “mundo da moda” (*fashionable World*). Para Shaftesbury, todos os escritos da modernidade, as obras políticas, as críticas de arte e os livros de filosofia, têm na “memória” o seu modelo – como alguém que precisa incessantemente provar para si e para os outros que existe, o autor moderno busca desesperadamente se reencontrar e se pôr no mundo. Por trás dos mais diversos temas e assuntos, não há outra coisa senão o desejo do escritor de realçar a sua personalidade. Desse modo, ele acaba por se revelar um ser perdido e bastante infeliz, imbuído em uma “coqueteria” (*Coquetry*) própria de sua época:

De fato, todos os escritos de nossa época se tornaram uma espécie de *escritos de memória* (*Memoire-Writing*). Embora não houvesse nas verdadeiras memórias dos antigos, mesmo quando escreviam sobre eles mesmos, ao longo de toda a obra, nem o Eu, nem o Tu. De modo que estava inteiramente afastado todo gracioso amor e carinhoso intercurso o autor e a obra. (...) Isso ocorre com mais frequência no *diálogo*. Pois aqui o autor está ausente e o leitor, não sendo mais evocado, passa por ninguém. As partes que têm interesse mútuo desaparecem imediatamente. A cena se apresenta por si mesma, como que por acaso, e sem nenhum propósito.⁴⁶

Símbolo de uma época em que surge a divisão entre o “Eu” e o “Tu”, as obras escritas em primeira pessoa (as memórias) vêm destruir a naturalidade presente na Antiguidade. A “cena” já não pode mais se mostrar sem explicitar

um propósito: no lugar dos personagens que os poetas nos apresentavam, vemos agora um autor que não quer se ocultar, muito pelo contrário – ele quer ser a única estrela do espetáculo. Não existe mais a fusão e a harmonia entre o público e o autor, também não se pode mais falar de modo implícito e obscuro, deixando com que a “lição de moral” atinja naturalmente a alma do leitor. A modernidade já se põe como um período histórico que prima por estabelecer divisões: as distinções entre autor e público, naturalidade e propósito (intenção), dão o tom de suas obras: o que estava unido na Antigüidade, está agora separado. Não por acaso Shaftesbury se esforça para re-encontrar um tempo em que essas distinções não existiam. Tarefa difícil, uma vez que ele mesmo admitirá a impossibilidade de se traduzir e compreender por completo as obras antigas.⁴⁷ Como escritor moderno, Shaftesbury sabe que não pode ignorar as particularidades que caracterizam o seu tempo – ele não desconhece a presença de um leitor (um “Tu”), distinto de seu “Eu”, que muitas vezes aparece em seu texto na forma de objeto e a quem ele, com frequência, se dirige.

A modernidade é então esse palco em que as diferenças são realçadas. Aqui, a “doutrina das duas pessoas em uma” não atinge o seu fim: ficamos apenas com as “duas pessoas” e não conseguimos torná-las “uma”. Não existe o “diálogo” entre as duas partes, e uma quer se sobrepor a outra. Seria então o caso de tentarmos fazer um diálogo à moda antiga? Shaftesbury nos responde:

Também o escritor entre nós modernos, seja ele quem for, que se aventura a reproduzir seus companheiros modernos no diálogo, deve apresentá-los em seus próprios costumes, gênios, comportamento e humores. Esse é o *espelho* (*Mirror or Looking-Glass*) acima descrito.⁴⁸

Podemos então, quando se quer recuperar aquela harmonia característica da Antigüidade, escrever como se fazia naqueles tempos? Suponhamos, nos diz Shaftesbury, a seguinte situação: um filósofo antigo, de aparência modesta e usando trajas pobres, caminha tranquilamente em direção a um templo. No caminho ele encontra um jovem, oriundo de uma das famílias mais poderosas de seu tempo. O filósofo lhe pergunta, chamando-o pelo primeiro nome, se ele está indo para o templo prestar suas devoções ao oráculo, ele responde que sim, mas de tal modo que o sábio percebe alguma aflição em sua resposta. “*O que efetivamente te deixa perplexo?*” pergunta ele ao jovem, que lhe diz não saber ao certo, mas que talvez fosse a preocupação com os pedidos e os votos que faria à deidade. “*Pode ser alguém tão tolo para pedir aos céus algo que não seja para o seu próprio bem?*” questiona o sábio.

“*Não se ele for capaz de entender qual é o seu bem*”,⁴⁹ argumenta o jovem. E assim, de um encontro casual, começa um debate sobre o que pode ser bom ou ruim para uma pessoa e inevitavelmente esse diálogo terá de chegar à natureza própria do bem. Impossível não associar a figura desse filósofo à maneira com que Platão nos apresenta Sócrates em suas obras, embora Shaftesbury não os nomeie. No entanto, independentemente de ser ou não Sócrates, o que Shaftesbury parece estar querendo nos mostrar é o modo como a “cena” do diálogo é construída – de uma situação comum e corriqueira em sua época, o encontro de dois amigos, passa-se naturalmente a uma questão tipicamente filosófica. Nesse encontro entre o filósofo e seu jovem amigo, vemos as mesmas qualidades que Shaftesbury apontava como sendo essenciais à poesia grega: a construção de personagens bem definidos que nos aparecem como vivos e o desenrolar natural da situação apresentada, que chega ao seu “tema” (no caso, a questão sobre o “bem”) de modo, diríamos, implícito: sem revelar o propósito que o autor tinha em discuti-lo. Da mesma maneira, o leitor era instruído sem que em nenhum momento o escritor tomasse a palavra em seu nome e a dirigisse diretamente ao seu público. Como vimos, essa era a marca dos escritos antigos: neles autor e leitor (“Eu” e “Tu”) eram aniquilados, fazendo parte de uma mesma unidade, tão naturais e sem propósito quanto o próprio desenvolvimento do diálogo.

Tomemos agora o mesmo encontro entre o sábio e seu amigo e o transportemos para a modernidade. Imaginemos, com Shaftesbury, um filósofo moderno em um passeio contemplativo pelos campos. Eis que de repente o rumo de seus pensamentos é atrapalhado pelo encontro de um conhecido cavalheiro que, por razões que desconhecemos, abandonou o luxo de sua carruagem e caminha pelo mesmo bosque. Como é de costume a homens dessa categoria, eles começam a se cumprimentar segundo as normas da mais requintada etiqueta – “*Considere agora muitos cumprimentos e caras afetadas (simpering Faces)! Quantos prelúdios, desculpas e elogios! – Ponha agora elogios e cerimônias em um diálogo e verá que efeito vai surgir!*”.⁵⁰ Esse é o dilema do diálogo moderno: para sermos coerentes com nossa época, temos de retratá-la de acordo com seus costumes e maneiras, no entanto se colocamos isso em um diálogo teremos de reconhecer a própria artificialidade com que nos dirigimos aos nossos amigos. São tantos artificios, tantas cerimônias e afetações que se põem entre dois amigos que eles já nem podem se chamar pelo primeiro nome. O escritor moderno está diante de um paradoxo que revela um problema próprio de seu tempo:

Se evitarmos a cerimônia, não seremos naturais; se a utilizamos, e parecermos tão naturais quanto somos no modo de saudar e tratar alguém que encontramos, odiaremos o que vemos. O que é isso senão *odiar nossos próprios rostos*? Seria culpa do *pintor*? Deveria ele então pintar com falsidade ou afetação, misturando antigo e moderno, juntando as formas ridiculamente, traindo sua arte? Se não, que meio resta? O que resta senão jogar fora o pincel? – Nenhum outro desígnio na vida, nenhum *escrito-espelho* (*Mirrouir-Writing*), nem representação pessoal (*personal Representation*) de qualquer tipo.⁵¹

O pintor, ou escritor, moderno faz força para nos representar em nossos próprios trajes, mas diante do que vê é obrigado a nos vestir com roupas que jamais usaríamos. Por alguma razão desconhecida, nossa natureza não nos soa natural:

Então o *diálogo* chega ao fim. Os antigos podiam ver seus próprios rostos, nós não. E qual é a razão disso? Por que temos de ter menos beleza? Pois é assim que nosso espelho nos mostra. – Instrumento medonho (*Ugly Instrument*)! Por essa razão deve ser odiado. – Nosso comércio e nossa maneira de conversar, que consideramos os mais polidos possíveis, é tal, ao que parece, que nós mesmos não podemos suportar a representação da vida.⁵²

Está detectado o problema da modernidade: ela não pode suportar olhar para si mesma. Seu espelho, no lugar de se tornar um companheiro ou amigo próximo, a ponto de estar sempre bem perto, em “seu bolso”, se transforma em um inimigo – um “oposto” que revela ao homem moderno sua falta de coerência consigo. O que fazer diante de tal situação? Ir buscar na Antigüidade o modelo do diálogo e simplesmente transportá-lo para nossa época? Vimos que isso é impossível, cada período histórico tem de construir o seu “*espelho ou reflexo* da época (*Mirrouir or Looking-Glass to the Age*)”:⁵³ os costumes de hoje não são adequados ao modo de se expressar de ontem. Porém, há algo que os antigos sábios podem nos ensinar. Os filósofos e poetas da Antigüidade nos mostram que o melhor modo de refletirmos a época em que estamos vivendo é “construir” nosso caráter, ou seja: determinar nossa individualidade, o que só se torna possível quando podemos fazer nós mesmos nosso próprio personagem. O termo *Character*, empregado várias vezes por Shaftesbury, pode ser vertido tanto por *caráter*, quanto por *personagem*. Nesse sentido, nossas *características* (*Characteristics*) não são outra coisa senão o que fazemos de nós mesmos no “palco do Solilóquio”. De acordo com Klein, a palavra *caráter* contém “*a resposta de Shaftesbury ao problema do si-mesmo (self), visto que ela se refere às qualidades da consistência, da unidade e da autonomia que se funda em uma interioridade bem desenvolvida*”.⁵⁴ A etimologia do termo *caráter*, acrescenta ele, “*refere-se a um complexo*

de idéias sugeridas pelo verbo grego kharasso, que significa, entre outras coisas, 'asseverar', 'marcar', 'cunhar' e 'gravar'.⁵⁵ Trata-se, assim, de “marcar”, de “definir”, uma personalidade. Isso era, como vimos, o que faziam os poetas da Antigüidade: no lugar de narrar suas aventuras pelo mundo afora, o escritor antigo apresenta personagens que nos aparecem como vivos. Ele não fica páginas e páginas divagando sobre sua vida particular, mas nos põe diante de um mundo que criou. Através de seus heróis, por via dos interlocutores dos diálogos, o leitor é levado, naturalmente, a reconhecer a unidade do caráter do autor, o que o faz olhar para sua própria individualidade. Não há nesse processo nenhuma mediação – o diálogo já se apresenta como espelho de seu público: ele não precisa se remeter ao leitor, o leitor é parte integrante de sua narrativa. Ao apresentar seus personagens, o autor mostra que foi suficientemente forte e engenhoso para realizar uma conversa interior com eles, a ponto de, agora, poder levá-los ao público: elaborou tão bem o seu discurso que já não vê problemas em compartilhá-lo com os demais. Esse diálogo que o poeta estabelece com seu leitor não funciona como um “espelho imóvel”, que simplesmente nos devolve uma imagem estática de nós mesmos, antes é aquele “espelho *viva voce*” que nos fala e aconselha. Os personagens não precisam ser necessariamente idênticos a mim, com mesma forma física e personalidade, para que a visão de seu caráter faça com eu atente para a formação de minha própria pessoa: o meu próprio *si-mesmo* (*Self*). Também não importa o fato de esses personagens serem fruto de uma ficção. Para Shaftesbury, a beleza e a verdade de uma obra é dada na maneira como ela é composta, e não na mera cópia ou representação das “coisas verdadeiras”, pois “*fatos inabilmente relatados, mesmo com a maior sinceridade e boa fé, podem se tornar no pior tipo de engano (Deceit)*” e “*meras mentiras judiciosamente compostas são capazes de nos ensinar, melhor do que qualquer outro meio, a verdade das coisas*”.⁵⁶ Refletir o público é, desse ponto de vista, apresentar-lhe essa “verdade bem composta” – mostrar-lhe personagens bem definidos que apontam para o caráter total da obra: o seu *design*. A palavra *design*, que pode ser traduzida por *desenho* ou *designio*, indica um plano geral do autor: uma primeira idéia que nos leva naturalmente à estrutura da obra. A “facilidade” com que nós, leitores dos diálogos, apreendemos a unidade do trabalho de engenho (*Wit*), é a prova do “designio” do autor. É a construção desse “desenho” (*design*) ou “caráter da obra” que une a poesia às demais artes:

Assim, a poesia e a arte do *escritor*, que em muitos aspectos lembram a *escultura* e a *pintura*, seriam ainda mais parecidas com elas, uma vez que seus *esboços* e *modelos*

originais não servem para ostentação, nem para serem exibidos ou copiados para a vista do público, mas sim para estudo e prática.⁵⁷

Pintar, ou escrever, depende mais de uma boa idéia e dos exercícios pertinentes ao desenvolvimento dessa idéia, do que de um bom modelo para copiar. Um artista deve estar muito bem familiarizado com seus primeiros desenhos, ou desígnios: é a partir de um “insight” (uma visão interior) que ele poderá construir a “facilidade da vista” (*Easiness of Sight*) e a “unidade da visão” (*united View*) que garantem o *design* de sua obra.⁵⁸ Os grandes artistas, lembra Shaftesbury em *Sensus communis. an essay on the freedom of wit and humor*,

foram aqueles que estudaram infatigavelmente as melhores estátuas pois sabiam que elas eram melhor regra do que os melhores corpos humanos; por isso alguns engenheiros consideráveis recomendam os melhores poemas de preferência às melhores histórias pois ensinam melhor a verdade dos caracteres e a natureza do homem.⁵⁹

Mais uma vez nos vemos diante do argumento segundo o qual construir personagens não é copiar ou fazer um mero retrato de pessoas que existem ou existiram, mas apresentar caracteres. A função dos “vidros mágicos da poesia” não é, como já sabemos, simplesmente nos mostrar, eles têm de criar em nós um “hábito especulativo” – mais do que nos refletir, esse espelho nos torna reflexivos. E é isso que falta ao escritor moderno – realizar obras que soem tão familiares ao seu leitor, quanto seria o seu “espelho de bolso”: o problema de poetas e escritores modernos encontra-se na ausência de uma linguagem elaborada⁶⁰, o que, por sua vez, revela que eles não tiveram força o bastante para conversar consigo: um grande autor “*difícilmente não conhecerá* a si mesmo”.⁶¹ A linguagem não é um meio, um veículo que apenas tenta descrever ou se aproximar de algo anteriormente dado. Ela é o próprio movimento do *espírito* (*Mind*) que opera a duplicação interna ao homem e que o fará “uma pessoa”, dando-lhe o seu “caráter” ou “personalidade”: o processo de constituição do indivíduo é, como sabemos, feito por uma conversa interna. Sendo assim, uma boa linguagem é fruto de um conhecimento de si, símbolo de harmonia e de moralidade, visto que a “canalhice (Knavery) é *mera* dissonância e desproporção”.⁶² O bom discurso revela o bom pensamento, a polidez e o bom senso daquele que o enuncia. Daí a necessidade dos exercícios, da prática que, ao formar a linguagem, forma o caráter de quem fala. Quando se trata então de pessoas que querem *aconselhar*, que desejam se dirigir a um público maior e lhe oferecer um espelho, colocando-se na posição de mestre, essa necessidade se torna ainda mais

veemente. Os autores antigos eram tão hábeis em sua arte, que sua maneira de escrever podia se apresentar como uma representação da fala: como diálogo. A prática do Solilóquio, que na modernidade não pode, como nos diz Shaftesbury, se transformar em um hábito nacional, estava tão difundida na Antigüidade que os seus modos de pensar, falar e escrever estavam bem próximos: existia um “caráter da época” que era, por assim dizer, impresso em todas as suas manifestações e lhes dava unidade. Havia, assim, esse “espírito do diálogo” que não apenas possibilitava a comunicação entre os interlocutores, mas os unia: no limite o “Eu” e o “Tu” se dissolviam em um único e mesmo caráter.

O conselho de Shaftesbury, bem como a tarefa do escritor moderno, torna-se aqui ainda mais difícil: é preciso formar o caráter de uma época que prima pelo contraste e pela dissonância. É necessário que o autor moderno encontre a sua linguagem, o seu modo próprio de pensar:

De minha parte, meu Lorde, tenho realmente tanta necessidade de alguma presença e companhia considerável para fazer surgir meus pensamentos, que, quando sozinho, devo me empenhar por uma força da imaginação a suprir tal carência.⁶³

Ao escrever, Shaftesbury traz, para o corpo de seu texto, um interlocutor. Ao contrário do que ocorria com os diálogos antigos, aqui o interlocutor também fará as vezes de leitor. É ao leitor que Shaftesbury tem, por várias vezes, necessidade de se dirigir: seus “pensamentos” de escritor moderno precisam, à medida que vão preenchendo o papel em branco, dessa figura imaginária. O trecho que citamos acima foi retirado de *A letter concerning enthusiasm*, mas também no *Soliloquy or advice to an author* encontramos essa mesma necessidade.⁶⁴ Quando, por exemplo, fala da prática da cirurgia, Shaftesbury imagina, como já vimos acima, a seguinte objeção de seu leitor: “*‘Mera enrolação!’ (Mere Quibble), dirá você. Pois quem então se multiplicaria em duas pessoas e seria seu próprio objeto?*”⁶⁵ Sua maneira de escrever já incorpora a presença do leitor com quem dialoga, o que significa dizer: ele assume, no próprio modo de compor e expor o seu texto, o papel de autor. O que permanecia secreto e implícito na Antigüidade é, agora, posto em evidência. O “diálogo moderno” é mais uma conversa entre autor e leitor do que entre dois amigos que se encontram e desenvolvem espontaneamente um determinado tema. Mesmo quando o destinatário é dito amigo do escritor, como é caso de Lorde Sommers, amigo a quem Shaftesbury se dirige em *A letter concerning enthusiasm*, ele ainda será o leitor, distinto do autor. Porém, ao contrário do que ocorria com o caso dos livros de memórias, agora o

leitor não é um mero destinatário, alguém que o autor deseja chamar a atenção. Ele é parte do texto. Não se trata mais de um leitor propriamente dito, mas de um público que é moldado para satisfazer expectativas e questões inerentes ao livro: o leitor se torna uma figura, um personagem em que o argumento central da obra se apóia para se desenvolver. Do mesmo modo, o autor, que toma a palavra em seu nome e nos fala, pode ser entendido como uma figura que, junto com a do leitor, completa a “cena”, ou o “palco”, em que a discussão será travada. Por certo, não se trata de personagens tão bem caracterizados como o era Sócrates, com opinião, desejos e mesmo o tipo físico definidos. Porém, já há aqui algo da unidade presente na Antigüidade e pretendida pelos autores modernos: embora se apresentem separados e, por várias ocasiões, em conflito, as figuras do autor e do leitor, no decorrer do *Soliloquy or advice to an author*, trabalham em prol de um único e mesmo argumento. Apesar das divergências entre essas duas figuras, o “caráter” da obra não se torna mais fraco por isso. Pelo contrário, se fortalece e nos mostra um estilo: uma maneira elaborada, ou polida, de lidar com a linguagem, próprio de alguém que se exercitou e se conhece – que praticou o Solilóquio. Se já não há mais como fundir por completo o “Eu” e o “Tu”, ainda se pode vislumbrar a possibilidade de eles entrarem em um acordo: de se comunicarem. Transformado na figura do leitor do *Soliloquy or advice to an author*, o candidato à autoria participa do livro. Ao assumir esse papel, ele já não é mais um mero destinatário, mas parte integrante do conselho de Shaftesbury. Estabelece-se, assim, o jogo do *dar e receber*, próprio do *aconselhar*: existe um vínculo entre os interlocutores e um caráter poderá, desse modo, ser formado.

Resumo: O presente texto procura entender a maneira com que Shaftesbury pensa a linguagem, o diálogo e a diferença entre Modernidade e Antigüidade por meio da análise do conceito de solilóquio.

Palavras-chave: Linguagem, Solilóquio, Antigüidade, Modernidade

Abstract: The purpose of this paper is to contribute to the understanding of Shaftesbury's conception of language. The connection between dialogue as literary form and soliloquy as moral exercise enables the English philosopher to establish a conceptual distinction between Moderns and Ancients that plays a central part in his philosophy of language.

Keywords: Language, Soliloquy, Ancients, Moderns.

Notas

¹ *Soliloquio ou Conselho a um autor*. In: *Characteristics of Men. Manners, Opinions, Times* (1711; 1714), vol. 1, p. 153. Ed. Philip Ayers. 2 vols., Oxford, Oxford University Press, 1999.

² *Soliloquio*, *op. cit.* p.154.

³ *Soliloquio*, *op. cit.*, p.155.

⁴ *Soliloquio*, *op. cit.*, p.155.

⁵ Jaffro, L. *Éthique de la communication et art d'écrire – Shaftesbury et les Lumières anglaise*. Paris, P.U.F, 1998 p.121, grifo nosso.

⁶ Jaffro, *Éthique de la communication*, *op. cit.*, p.121.

⁷ Jaffro: “ *O Soliloquio é, acima de tudo, isto que é aconselhado aos autores para que eles possam, enfim, aconselhar de maneira autêntica. O título principal, Soliloquio, não é uma determinação da natureza da obra, mas uma indicação de seu objeto.*”. *Étique de la communication*, *op. cit.*, p.117.

⁸ *Soliloquio*, *op. cit.*, p.155.

⁹ *Soliloquio*, *op. cit.*, p.155.

¹⁰ *Soliloquio*, *op. cit.*, p.156.

¹¹ *Soliloquio*, *op. cit.*, p.156.

¹² *Soliloquio*, *op. cit.*, pp.156-157.

¹³ *Soliloquio*, *op. cit.*, p.157.

¹⁴ *Soliloquio*, *op. cit.*, p.157.

¹⁵ *Soliloquio*, *op. cit.*, p.157.

¹⁶ *Soliloquio*, *op. cit.*, p.189.

¹⁷ *Soliloquio*, *op. cit.*, p.160.

¹⁸ Esse “romano” é Cícero, como mostra Philip Ayres na edição que fez para versão de 1714 do *Soliloquy*. Ver *Characteristics of men, manners, opinions, times*, *op. cit.*

¹⁹ *Soliloquio*, *op. cit.*, p.161.

²⁰ *Soliloquio*, *op. cit.*, p.163.

²¹ *Soliloquio*, *op. cit.*, p.164.

²² *Soliloquio*, *op. cit.*, pp.164-165.

²³ *Soliloquio*, *op. cit.*, p.174.

²⁴ *Soliloquio*, *op. cit.*, p.166.

²⁵ Klein, L., *Shaftesbury and the culture of politeness – moral discourse and cultural politics in early eighteenth-century England*. Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p.71.

²⁶ Tivemos acesso aos *Exercícios* (ASKHMATA), graças a transcrição, ainda no prelo, que Pedro Paulo Pimenta fez do original em inglês. Shaftesbury Papers, PRO 30/24/27/10, 30/24/27/11.

²⁷ *Soliloquio*, *op. cit.*, p.167.

²⁸ *Soliloquio*, *op. cit.*, pp.167-168.

²⁹Klein, *Shaftesbury and culture of politeness, op. cit.*, p.82.

³⁰A esse respeito, ver: Chaimovich, F., *Escrita e leitura – técnica pedagógica e testemunho filosófico na obra de Shaftesbury*. Tese apresentada ao Departamento de Filosofia, p. 115. São Paulo, FFLCH/USP.

³¹Jaffro, *Éthique de la communication, op. cit.*, p.32.

³²*Solilóquio, op. cit.*, p.168.

³³*Solilóquio, op. cit.*, p.168.

³⁴*Solilóquio, op. cit.*, p.170.

³⁵*Solilóquio, op. cit.*, p.170.

³⁶Jaffro, *Éthique de la communication et art d'écrire, op. cit.*, p.156.

³⁷*Solilóquio, op. cit.*, p.185.

³⁸*Solilóquio, op. cit.*, p.193.

³⁹*Solilóquio, op. cit.*, p.195.

⁴⁰*Solilóquio, op. cit.*, p.196.

⁴¹*Solilóquio, op. cit.*, p.197.

⁴²*Solilóquio, op. cit.*, p.198.

⁴³*Solilóquio, op. cit.*, pp.194-195.

⁴⁴"No lugar de dar a si mesmo ares professorais e magistrais, o poeta quase não cria uma figura, e mal se revela em seu poema. Isso é o que faz um verdadeiro mestre." (*Solilóquio, op. cit.*, p.197).

⁴⁵*Solilóquio, op. cit.*, p.200.

⁴⁶*Solilóquio, op. cit.*, pp.200-201, grifo nosso.

⁴⁷"Esse é o grande dilema em relação à maneira antiga de escrever, que não podemos nem imitar, nem traduzir, por maior que seja o prazer que possamos encontrar na leitura desses originais." *Solilóquio, op. cit.*, p.204.

⁴⁸*Solilóquio, op. cit.*, p.202.

⁴⁹*Solilóquio, op. cit.*, pp.202-203.

⁵⁰*Solilóquio, op. cit.*, p.204.

⁵¹*Solilóquio, op. cit.*, pp.204-205.

⁵²*Solilóquio, op. cit.*, p.205.

⁵³*Solilóquio, op. cit.*, p.199.

⁵⁴Klein, *Shaftesbury and the culture of politeness, op. cit.*, p.91.

⁵⁵Klein, *Shaftesbury and the culture of politeness, op. cit.*, p.91.

⁵⁶*Solilóquio, op. cit.*, p.346.

⁵⁷*Solilóquio, op. cit.*, p.206.

⁵⁸*Sensus Communis*, in: *Characteristics, op. cit.*, vol. 1, pp.143-144, grifo nosso.

⁵⁹*Sensus Communis, op. cit.*, p.145.

⁶⁰ “Devo confessar que dificilmente se encontra raça de mortais mais insípida do que aquela que nós modernos gostamos de chamar de *poetas*, justamente por terem alcançado uma linguagem sem nenhum critério e com um uso fortuito do engenho e da fantasia”. *Soliloquio, op. cit.*, p.207.

⁶¹ *Soliloquio, op. cit.*, p.207.

⁶² *Soliloquio, op. cit.*, pp.207-208.

⁶³ *Carta do entusiasmo*, in: *Characteristics, op. cit.*, vol. 1., p. 08.

⁶⁴ Para Jaffro, na medida em que tratam de questões referentes à comunicação e à formação do espaço público, *A letter concerning enthusiasm* e *Soliloquy* podem ser ditos “*textos perfeitamente simétricos*”. *Éthique de la communication et art d’écrire, op. cit.*, p.29.

⁶⁵ *Soliloquio, op. cit.*, p.157.

Bibliografia

CHAIMOVICH, F. *Escrita e leitura – técnica pedagógica e testemunho filosófico na obra de Shaftesbury*. Tese apresentada ao Departamento de Filosofia da FFLCH/USP. São Paulo, 1998.

DIDEROT, D. *Ensaio sobre a pintura*. Tradução de Magnólia Costa dos Santos. Campinas, Papirus/ Unicamp, 1993.

JAFFRO, L. *Éthique de la communication et art d’écrire – Shaftesbury et les Lumières anglaise*. Paris, Puf, 1998.

KLEIN, L. *Shaftesbury and the culture of politeness – moral discourse and cultural politics in early eighteenth-century England*. Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

SHAFTESBURY. *Soliloquy, or advice to an author*. In: *Characteristics of Men. Manners, Opinions, Times* (1711; 1714), vol. 1. Ed. Philip Ayers. 2 vols., Oxford, Oxford University Press, 1999.

_____. *Sensus Communis, or An Essay on the freedom of wit and humour*. In: *Characteristics of Men. Manners, Opinions, Times* (1711; 1714), vol. 1. Ed. Philip Ayers. 2 vols., Oxford, Oxford University Press, 1999.

_____. *A letter of Enthusiasm*. In: *Characteristics of Men. Manners, Opinions, Times* (1711; 1714), vol. 1. Ed. Philip Ayers. 2 vols., Oxford, Oxford University Press, 1999.

_____. ASKHMATA. Manuscritos. 2 vols. In: Shaftesbury Papers, PRO 30/24/27/10, 30/24/27/11. Transcrição: Pedro Pimenta.