

A TRAGÉDIA EM HUME E A DIMENSÃO QUALITATIVA DAS IDEIAS

HUME ON TRAGEDY AND THE QUALITATIVE SCOPE OF IDEAS

Andrea Cachel

UEL/ Pesquisadora Visitante na UFRGS
andreacachel@gmail.com

Resumo: O artigo pretende analisar a discussão realizada por Hume no ensaio *Da tragédia*, investigando a originalidade da tese do autor em relação às “filosofias da inquietude”, bem como quanto a uma concepção segundo a qual as emoções trágicas se inserem no âmbito dos prazeres da imaginação. Nesse contexto, a intenção é aprofundar a compreensão acerca do que representa a ideia humeana segundo a qual a resolução do paradoxo da tragédia exige a explicação dos mecanismos responsáveis pela criação de um sentimento novo, a partir do vínculo entre imaginação e paixões. Assim, será fundamental debater com maiores detalhes a exposição do autor escocês do que entende como um processo de transferência de força entre as paixões dolorosas e as emoções prazerosas, bem como o papel da eloquência nessa transferência. Trata-se de mostrar o aprofundamento, em Hume, da mudança de perspectiva em relação à arte, com base na qual há a centralização da explicação da experiência estética na discussão sobre a natureza do ato mental do espectador. E, em contrapartida, indicar de que modo a sua análise no ensaio também envolve indiretamente temas fundamentais para a estética britânica do século XVIII, tais como os limites entre prazer e dor e as fronteiras entre beleza e sublimidade.

Palavras-chave: tragédia; espectador; imaginação; paixões.

Abstract: The article intends to analyze the discussion carried out by Hume in the essay “Of Tragedy”, investigating the originality of the author's thesis in relation to the “philosophies of anxiety”, as well as in relation to a conception according to which tragic emotions fall within the scope of the pleasures of imagination. In this context, the intention is to deepen the understanding of what the humean idea represents, according to which the resolution of the tragedy paradox demands the explanation of the mechanisms responsible for the creation of a new feeling, based on the link between imagination and passions. Thus, it will be essential to discuss in greater detail the Scottish author's exposition of what he understands as a process of transferring strength between painful passions and pleasurable emotions, as well as the role of eloquence in this transference. It is about showing the deepening, in Hume, of the change of perspective in relation to art, based on which there is the centralization of the explanation of the aesthetic experience in the discussion about the nature of the spectator's mental act. And, on the other hand, indicate how his analysis in the essay also indirectly involves fundamental themes for 18th century British aesthetics, such as the limits between pleasure and pain and the boundaries between beauty and sublimity.

Keywords: tragedy; spectator; imagination; passions.

1. INTRODUÇÃO

O século XVIII é decisivo para a configuração da estética como área específica da filosofia, traçando novos rumos para a discussão acerca da arte, por meio da centralização do debate na natureza da experiência do espectador. A tradição britânica que se consolida nesse século é, sem dúvida, um dos movimentos essenciais nesse contexto, tendo como especificidade, ademais, a própria tentativa de unificar a ideia de *experiência*, buscando um fundamento comum para a cognição, a estética, bem como para a moralidade. Desde Shaftesbury – passando por Hutcheson, Addison, Burke e Hume – os filósofos britânicos iniciaram um percurso de busca por delimitação mais precisa dessa experiência, o que se realizará por meio das discussões que paulatinamente conduzem à abordagem mais direta do juízo acerca do belo e do sublime.

Uma análise sobre a tragédia e, em especial, do paradoxo presente na mesma diz respeito, justamente, a essa centralidade conferida à figura do espectador. O caráter paradoxal da tragédia é potencializado quando a referência das categorias estéticas implicadas passa a ser qualidades da alma ou da mente do sujeito que ajuíza o objeto. Colidem na tentativa de resolver esse paradoxo duas perspectivas cuja conciliação também será um dos objetivos da tradição da filosofia britânica do século XVIII, a saber, uma fundada em princípios da imaginação, e, sendo assim, da representação, e outra centrada na dinâmica das paixões. A discussão humeana sobre a tragédia situa-se em grande medida nesse cenário de debates. O desenvolvimento da abordagem humeana sobre a tragédia evidencia todo esse contexto de investigações que têm em vista precisar os princípios explicativos no campo da estética. O que o ensaio humeano *Da tragédia* tenta, nesse âmbito, é estabelecer os vínculos, nas emoções trágicas, entre a atuação representativa da mente e a natureza das paixões, conferindo papel importante para a eloquência. Estará em jogo na exposição do escocês a abordagem do processo a partir do qual é criado um “novo sentimento”, na dinâmica entre imaginação e paixões, evidenciando sua análise a necessidade de se compreender que o incremento do prazer não pode ser pensado meramente como diminuição da dor, o que lança algumas luzes sobre a importância da configuração de limites mais precisos entre prazer, dor e deleite, ou ainda, entre beleza e sublimidade.

2. A DIMENSÃO QUALITATIVA DAS IDEIAS E O PARADOXO DA TRAGÉDIA

Explicar os mecanismos que operam uma espécie de conversão da dor em prazer será o aspecto essencial do texto humeano. Nesse sentido, o ensaio *Da tragédia* expõe a preocupação de se entender como o prazer pode ser derivado de paixões desagradáveis, tais como a tristeza, o terror, a ansiedade:

Não se pode, ao que parece, explicar o prazer que tristeza, terror, ansiedade e outras paixões em si mesmas desagradáveis e incômodas proporcionam aos espectadores de uma tragédia bem escrita. Quanto mais tocados e afetados, mais eles se deleitam com o espetáculo; e tão logo as paixões incômodas deixem de operar, a peça chega ao fim. (...) Toda a arte do poeta é empregada para despertar e manter a compaixão e a indignação, a ansiedade e o ressentimento de sua audiência. O prazer desta é proporcional à sua aflição, e jamais é tão feliz como quando suas lágrimas, suspiros e gritos servem para dar vazão à sua tristeza e aliviar o coração inflado pela simpatia e pela compaixão mais ternas (Hume, 2011b, p. 163).

Tal paradoxo foi abordado por uma série de filósofos do período, tanto no Reino Unido como na França, sendo dois franceses, Dubos e Fontenelle, as referências explícitas do texto. Dubos, autor do livro *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, cuja primeira edição é de 1719, situa-se na fronteira entre a estética clássica e a moderna, destacando-se por propor uma unificação entre os princípios explicativos do gosto nas produções da pintura, da poesia e da música. Dubos apresenta um projeto de síntese pensado a partir de uma noção expressiva da arte, na medida em que destaca a importância das paixões na produção do prazer estético¹. Ainda que se possa discutir se o sentido de paradoxo usado por esse autor é o mesmo sentido do indicado por Hume no seu ensaio, é consenso que Dubos tratou do cerne do aspecto conflituoso das tragédias, ressaltando a necessidade de se perceber que, da perspectiva do espectador, as paixões dolorosas

¹ Conforme observa Hooker (1934, p. 585), uma das grandes dificuldades para o estabelecimento de leis gerais do gosto era a separação entre belo e sublime. Os autores britânicos do século XVIII tenderam a separar, paulatinamente, essas duas categorias estéticas, justamente a fim de possibilitar a observação das suas leis explicativas. Os temas relativos ao sublime, e às emoções trágicas de modo geral, gozaram nesse período da arte e filosofia britânicas de muito interesse e de grande diversidade de explicações. Como destaca esse comentador (p. 579), Dubos é citado por vários autores do século XVIII britânico – como John Gilbert Cooper, Joseph e Thomas Warton, David Hume, Blair, Johnson, Kames (Henry Home) e Pinkerton – tendo sua filosofia da arte se tornado popular entre eles sobretudo porque era vista como coerente com a adoção do método experimental, ou, melhor dizendo, como uma retomada de temas da filosofia da arte de Aristóteles sem o apelo à autoridade, mas se apoiando em observações e buscando estabelecer leis universais do gosto a partir da observação. Por outro lado, Gatti (2005, pp. 55-65) defende a importância da influência dos britânicos nas obras de Dubos, embora esse autor destaque explicitamente apenas a leitura da filosofia de Addison.

despertadas nas histórias trágicas (e aqui vale observar que esse autor se restringe ao sublime na tragédia) são prazeres em virtude do movimento que tira a mente da quietude. Nele a tragédia é vista como a arte que ocuparia e entreteria a mente excitando sentimentos de terror e piedade, mobilizando o gosto por termos paixões e emoções artificiais. Haveria de certo modo uma percepção da artificialidade, do jogo mimético envolvido, e o apreço da nossa alma estaria explicado pelo prazer de a vermos movimentada.

Ecoa na visão de Dubos sobre a tragédia uma “filosofia da inquietude”, na qual a ideia de ocupação da alma é pressuposto fundante, da mesma forma que a regra de otimização, segundo a qual o ultrapassamento de um certo grau de atividade gera também o tédio. É relevante aqui destacar, seguindo as pistas de Suzuki – que transpõe para o cenário escocês a leitura de Deprun, exposta no livro *La philosophie de l'inquiétude en France au XVIII^e siècle*, onde é cunhada a ideia de uma “filosofia da inquietude” – que esses mesmos pressupostos estão presentes também na concepção de Hume sobre o fazer filosófico². Nele, a inquietude e o horror ao tédio determinam a própria necessidade de se fazer filosofia, assim como preconizam os seus limites. A atividade filosófica é concebida, nesse contexto, como um artifício essencial para dar vazão à inquietude da mente, ao mesmo tempo em que destaca que seu excesso resulta em melancolia. Porém, a especificidade da assimilação humeana desses elementos da filosofia da inquietude, como bem ressalta Suzuki, consiste em atrelar esses pressupostos à discussão acerca da dimensão da importância da vida e, sobretudo, marcar esses elementos implicados no fazer filosófico na maneira como uma ideia é concebida, na sua dimensão de força e vivacidade³. Essa especificidade parece ser parte da razão do seu apontamento de uma insuficiência na análise de Dubos acerca da tragédia. Como Suzuki mostra, na filosofia humeana a maneira como uma ideia é concebida representa o indício do valor a ser dado à vida humana, na balança entre o nenhum valor e o absoluto, entre a completa inação da mente e o excessivo pensar. Dessa forma, para Hume, o modo de conceber uma ideia não é indiferente, os movimentos

² “O homem faz de tudo para se manter ocupado, a fim de evitar o tédio. Esse primeiro princípio é chamado de ‘princípio de ocupação’ por Deprun, que mostra que esse ‘horror à inação, à letargia, ao vazio, é um dos temas dominantes da sensibilidade francesa do século XVIII’. Já a segunda regra da filosofia da inquietude é por ele chamada de ‘princípio de otimização’. De acordo com ela, a ocupação, além de certa intensidade, causará mais pesar do que prazer. Como o primeiro princípio, essa regra também é fundamental para a antropologia humiana, conforme se pode verificar especialmente pelo modo como se posicionou em relação à discussão do luxo no século XVIII. Por mais sensual que seja, diz Hume, nenhum prazer pode ser considerado vicioso nele mesmo” (Suzuki, 2011, p. 312). O ambicioso projeto de Deprun nesse livro além de apontar a filosofia da inquietude na poética de Dubos, a encontra também na música de Rameau, no paisagismo de Lazay-Marnésia, na arquitetura de Boullée, no naturalismo de Lacépède, nos textos de Buffon sobre fisiologia, na apologética de Bernard Lamy, dentre outros (Deprun, 1979).

³ Suzuki, 2011, p. 315

da alma são qualitativamente distintos e essa distinção é um efeito da paixão sobre a mente⁴. Se ideias são as percepções mais fracas e menos vivazes da mente, é a inventividade das paixões, a sua capacidade de alterar a *maneira* pela qual essas ideias são concebidas, o que concilia a inquietude e o aspecto qualitativo da mente humana. Assim, se a filosofia humeana no seu escopo geral recepciona uma série de elementos das filosofias da inquietude, da qual Dubos seria um representante essencial, por outro lado, ela insere nesses elementos a dimensão da natureza das paixões humanas, mostrando que o modo como um conteúdo mental se estabelece dá o sentido ao artifício em que consiste a filosofia e, podemos dizer, a arte de modo geral.

Dessa forma, no caso específico da análise sobre a tragédia, se Hume compreende como insuficiente a explicação de Dubos é porque a mera mudança de eixo – da perspectiva da dor do agente retratado para a natureza do juízo do espectador da tragédia – não permite explicar o grau de força e vividez requisitado para que o prazer dos movimentos mentais se sobreponha às paixões ligadas ao terror, à ansiedade etc. Dar vazão à inquietude da alma, perceber a artificialidade da cena e a mimese realizada, são aspectos importantes do prazer envolvido na tragédia. Contudo, em Hume a maneira de conceber uma ideia não é indiferente, de modo que o foco de sua insatisfação com a teoria de Dubos parece ser a necessidade de um desenvolvimento mais adequado do aspecto qualitativo dos conteúdos mentais despertados pelas emoções trágicas. Conforme o empirista observa, “[t]er a visão, ou ao menos, a imaginação de fortes paixões surgindo de uma grande perda ou de um grande ganho afeta por simpatia o espectador, dá a ele toques da mesma paixão e lhe serve de entretenimento momentâneo” (Hume, 2011b, p. 164). No entanto, as paixões envolvidas são desagradáveis, tanto que se vividas na realidade causariam profunda dor, e a limitação da tese de Dubos consiste em não explicar ou como os movimentos da mente se tornam mais prazerosos ou como convertem essa dor em prazer. A força e vivacidade de uma ideia, para Hume, é índice da capacidade da mente humana de se equilibrar entre a quietude e a melancolia, ou mesmo a dor, e, sendo assim, há um embate entre a maneira como são

⁴ “O exemplo das matemáticas mostra que, para que a descoberta da verdade traga satisfação, não basta que a verdade descoberta seja apenas “certa e justa”, mas que também seja acompanhada de certas propriedades. E a primeira condição indispensável para tornar a verdade prazerosa é o ‘gênio e capacidade empregados na sua descoberta’. O que é fácil e óbvio ‘nunca é valorizado’, e até aquilo que é difícil em si mesmo recebe pouca consideração se é alcançado ‘sem dificuldade e sem um extremo esforço do pensamento ou juízo’. Entretanto, embora seja a fonte principal de satisfação com a ciência, o exercício do gênio ainda não é suficiente para proporcionar ‘algum contentamento considerável’. Além dele, é preciso mais um ingrediente: ‘A verdade que descobrimos também tem de ter alguma importância’ (Suzuki, 2011, p. 322). A referência no texto de Hume: (T 3. 3. 10. 3).

concebidas as emoções prazerosas e as dolorosas na mente do espectador da tragédia, não podendo estas últimas excederem as primeiras nesse quesito.

É nesse contexto que Hume acrescenta ao debate as concepções de Fontenelle. Como destaca Goldzink (2004, p. 860), no livro *Réflexions sur la poétique* a proposta do francês é realizar uma discussão epistemológica, com a intenção de marcar uma oposição ao que entenderia como a compreensão de Aristóteles acerca da poética⁵. Não é raro vermos Fontenelle sendo apresentado como um dos que justificam um novo tipo de tragédia, especialmente o feito por Corneille, seu tio, sobretudo pelo foco dado à curiosidade, o que romperia com as concepções clássicas de prazer trágico⁶. Mas um dos pontos que mereceu destaque positivo no ensaio *Da tragédia* foi algo não muito debatido na obra citada, a saber, uma concepção de prazer e dor não exatamente como termos relativos (o que significaria compreender que a amenização da dor necessariamente se torna prazer positivo) e sim como sendo capazes de, pela transferência de força e vivacidade, permutarem-se. O exemplo que Hume assimila de Fontenelle é de um movimento que, suave, pode levar ao prazer (sendo percebido como cócegas), mas que, quando muito elevado, resulta em dor. A tese que o escocês assimila dessa analogia é que uma transferência de força e vivacidade pode, a partir de um ponto, fazer algo doloroso se transmutar em prazer e vice-versa, o que não significa, para ele, note-se, afirmar que o prazer decorre da amenização da dor diretamente. Essa tese é apresentada no parágrafo XXXVI das *Reflexões*, em que Fontenelle afirma que prazer e dor são sentimentos distintos, porém com a mesma causa. A discussão principal desse parágrafo é um segundo ponto em que Fontenelle se destacaria face a Dubos. Segundo aquele, o teatro traria consigo uma noção da falsidade, uma percepção do seu caráter representativo. Essa percepção atenuaria a dor e uma dor diminuída poderia ser a causa de um prazer (Fontenelle, 1752, p. 163-164). O homem que naturalmente prefere ser afetado pelas paixões descobre na tragédia uma dor suavizada pela

⁵ Para Goldzink (2004, p. 860), Fontenelle busca fundar as leis do teatro na natureza da mente e das paixões humanas, focando-se especialmente em 6 pontos centrais: Ação, Prazer, Espírito, Coração, Representação e Arte. A natureza da mente humana determinaria as leis da tragédia e essa natureza implica a necessidade de que sejam satisfeitas três paixões: curiosidade, preguiça, inconstância. A curiosidade quer o importante, o singular, o incerto; a preguiça, o uno e simples e a inconsistência quer o variável. Ou seja, a tragédia deve satisfazer expectativas divergentes.

⁶ Esse é o caso de Wheatley (1956, p. 252 nota). Para essa autora, Hume implicitamente parece aceitar essa compreensão da tragédia, também popular entre os ingleses. Ele afirma que um final infeliz não é necessariamente indispensável ou o auge de uma peça trágica. Embora reconheça parecer ser necessário o elemento da justiça no final, porquanto a injustiça é percebida com tal dor que dificilmente consegue ser convertida em prazer, ressalta essencialmente o aspecto da curiosidade em sua teoria da tragédia. A meu ver esse é um aspecto importante para Hume, o que o enquadra dessa perspectiva nas “filosofias da inquietude” do período, como observei. No entanto, o elogio a Fontenelle me parece ser devido à sua superioridade do ponto de vista da explicação do trânsito de força e vivacidade entre o prazer e a dor.

distância da situação, uma vez que a peça não é real e não apresenta uma dor e tristeza em si, mas uma representação delas. O prazer seria o de ser afetado e de se libertar do vazio, portanto, também os aspectos implicados nas filosofias da inquietude do século XVIII. Perceber a ficcionalidade representaria uma atenuação da dor e, no seu entendimento, uma possibilidade de origem do prazer. E essa seria, para Hume, a sua superioridade em relação a Dubos. Porém, se colocamos em perspectiva o fato de que o destaque sobre a presença da percepção de uma ficcionalidade também é pré-requisito para o prazer trágico na teoria de Dubos, devemos considerar aqui a suspeita de que é mais a ênfase no trânsito de força e vivacidade e o vínculo causal estabelecido entre prazer e dor o diferencial para o apreço do britânico. E não por acaso o ensaio se propõe a suprir as lacunas de Fontenelle justamente em relação a esse aspecto.

Sendo assim, Hume considera ser necessário explicar melhor a passagem da dor para o prazer nas múltiplas cenas trágicas em que “a melancolia” prevalece. O ponto insatisfatório da resposta de Fontenelle, para o empirista, é que acreditar na verdade da cena é, segundo a concepção humeana, aspecto central do prazer adquirido, ao contrário do que sustentam os críticos franceses citados no ensaio. E, mais do que isso, tem em vista uma discordância fundamental em relação à possibilidade de se qualificar a amenização da dor como prazer. O ensaio cita o caso da cena de carnificina feita por Caio Verres contra capitães sicilianos, relatada “eloquentemente” por Cícero, em *Contra Verres*. Obviamente viver algo parecido ou estar presente nesta cena não é prazeroso. Contudo, não é uma suposta suavização pela percepção do elemento ficcional da cena que gera o prazer. Ao contrário, nesse caso “a audiência estava convencida da realidade de cada pormenor” (Hume, 2011b, p. 166). Teríamos aí um prazer diante da inquietação, um prazer que conserva “todas as características e sintomas exteriores de angústia e tristeza” (Hume, 2011b, p. 166). O paradoxo da tragédia, portanto, parece ser ainda mais complexo, porquanto uma mesma cena que na realidade não geraria prazer, na ficção requisita algum elemento de crença em sua verdade para ser prazerosa, o que revela algo do poder expressivo da imaginação, mobilizado pela eloquência:

Minha resposta é: esse efeito extraordinário procede da eloquência mesma com que a cena melancólica é representada. O gênio que se requer para pintar objetos de maneira viva, a arte que se emprega para coletar todas as circunstâncias patéticas, o juízo que se mostra na disposição deles: o exercício desses nobres talentos, digo, junto à força da expressão e à beleza da cadência da oratória, infunde na audiência a satisfação mais elevada e suscita os movimentos mais deleitosos. (...) A mesma força oratória, empregada num assunto desinteressante, não proporcionaria

nem metade desse prazer ou, antes, pareceria inteiramente ridícula; e a mente, deixada em absoluta calma e indiferença, não saborearia nenhuma das belezas da imaginação ou expressão que, aliadas à paixão, lhe proporcionam entretenimento tão requintado. O impulso ou veemência que surge da tristeza, da compaixão e da indignação, recebe nova direção dos sentimentos de beleza. Estes últimos, sendo a emoção predominante, tomam conta da mente toda e convertem os primeiros em si mesmos ou ao menos os tingem tão fortemente, que alteram de todo a sua natureza. E a alma, sendo ao mesmo tempo despertada pela paixão e fascinada pela eloquência, sente no todo um forte movimento, que é inteiro deleite” (Hume, 2011b, p. 166).

Note-se que a insuficiência da teoria de Fontenelle consiste em apostar demasiadamente na percepção interna da ficcionalidade e no entendimento de que essa oposição entre os sentidos externos e a reflexão interna possa responder pela transferência do aspecto qualitativo das ideias, da dor para o prazer. A relação entre dor e prazer, a possibilidade de trânsito entre eles, entretanto, são os elementos mantidos dessa teoria. Porém, um item relevante da teoria humeana é a defesa da necessidade da origem de “novo sentimento”, não podendo a amenização da paixão ser explicada apenas em termos de um enfraquecimento da tristeza (p. 167). É como se Hume dissesse que é preciso, a partir de um ponto, um impulso extra na direção do prazer. E esse impulso, na tese humeana, será propiciado pelo vínculo criado entre a imaginação e as paixões. Isso porque esse vínculo permite que o estado mental existente na concepção de paixões dolorosas se conserve, que seja mantida a qualidade da mente do espectador e que esse estado – um novo sentimento – passe a atuar na direção do prazer.

A capacidade de entretenimento resulta da possibilidade de que a força da paixão seja convertida pela imaginação. As paixões mobilizadas na tragédia são dolorosas: melancolia, ansiedade, terror etc. As belezas da imaginação ou expressão são prazerosas, assim como também prazerosa é a imitação, prazer esse também inerente na tragédia, mas não seu cerne. O entretenimento depende de que a imaginação seja capaz de se sobrepor à paixão, ou, como conclui Hume, que o movimento principal seja o da imaginação e não o da paixão: “podemos observar que um efeito contrário se segue, se os movimentos da imaginação não predominam sobre os da paixão; e a primeira, estando agora subordinada, se converte na última e aumenta ainda mais a dor e a aflição de quem sofre” (Hume, 2011b, p. 170). A “conversão pela beleza” envolve a criação de um novo sentimento e não mera diminuição da dor, sendo esse novo sentimento quase uma espécie de impressão de reflexão que explica a “conversão” da força e vivacidade da dor pelo prazer.

Alguns princípios da natureza humana são elencados, embora não explanados com profundidade: o prazer da mimese, o apreço pela novidade, o gosto mental pelo que desperta curiosidade, dentre outros. Da perspectiva do que parece ser próprio da imaginação, o prazer decorrente desses movimentos pode ser fortalecido por meio de algumas de suas potencialidades, como sua capacidade expressiva (o fortalecimento de ideias pela eloquência, por exemplo), sua produção de associações etc. Porém, um “novo sentimento” é necessário, já que a percepção da ficção, mesmo atenuando a dor, não é capaz de gerar prazer e, supostamente, as paixões dolorosas ainda se sobrepõem em força e vivacidade na ausência desse novo sentimento. Um dos processos apontados por Hume no âmbito da criação desse novo sentimento é o de transferência da força e vivacidade de uma paixão acessória para a paixão considerada preponderante. Quando duas paixões produzidas por causas distintas já estão presentes na mente, afirma, elas se misturam e se unem rapidamente, de modo que a paixão predominante sobrepuja as qualidades mentais da inferior, como se preservasse o estado mental implicado na concepção dessa paixão⁷. No mesmo sentido, outras passagens do segundo livro do *Tratado* e da *Dissertação sobre as Paixões* expõem princípios semelhantes e o que a filosofia humeana pretende ressaltar a partir disso é que aquilo que a arte mobiliza pelos recursos expressivos da imaginação tem respaldo na própria natureza humana, na medida em que nela há essa dinâmica de força e vivacidade entre paixões distintas, a partir, por exemplo, da influência que exerce a oposição entre paixões contrárias, bem como a incerteza⁸:

⁷ Assim, no exemplo dado no ensaio *Da tragédia* e também no *Tratado*, quando uma pessoa está sinceramente apaixonada, converte a dor relativa às pequenas faltas e caprichos de seu amado no prazer decorrente da paixão predominante: “A natureza humana possui essa notável propriedade, que qualquer emoção que acompanhe uma paixão se converte facilmente nessa paixão, ainda que suas naturezas sejam originalmente diferentes ou até contrárias. (...) Quando duas paixões já foram produzidas separadamente por suas respectivas causas, e estão, ambas, presentes na mente, misturam-se e se unem facilmente, mesmo que mantenham entre si apenas uma relação, e às vezes nenhuma. A paixão predominante absorve a inferior e a transforma em si própria. (...) Quando um homem já está amando profundamente, constatamos que as pequenas faltas e caprichos de sua amada, os ciúmes e as brigas a que seu relacionamento está tão sujeito, por mais desagradáveis que sejam, e não obstante sua relação com a raiva e o ódio, conferem uma força adicional à paixão predominante (...) Uma vez que as paixões, apesar de independentes, transformam-se naturalmente umas nas outras quando estão presentes ao mesmo tempo, segue-se que, quando o bem ou o mal estão situados de maneira a causar uma emoção particular, além de sua paixão direta de desejo ou aversão, esta última paixão deve adquirir mais força e violência.” (T 2.3.4. 2-3)

⁸ Por isso, no *Tratado*, Hume afirma que o “sucesso” da tragédia depende da simpatia, o que no caso específico desse autor significa uma identificação com o movimento das paixões dos personagens: “O espectador de uma tragédia atravessa uma longa cadeia de afetos, de pesar, terror, indignação e outros, que o poeta representa em seus personagens. Como muitas tragédias têm um final feliz, e como toda boa tragédia deve conter alguns reveses de fortuna, o espectador deve simpatizar com todas essas mudanças, experimentando não só uma alegria fictícia, mas todas as outras paixões” (T 2.2.7.3).

Isso acontece, entre outros casos, sempre que um objeto desperta paixões contrárias. Pois observa-se que a oposição entre duas paixões causa comumente uma nova emoção nos espíritos animais, produzindo mais desordem que o concurso de afetos de força igual. (...)

A incerteza tem a mesma influência que a oposição. A agitação do pensamento, sua rápida passagem de uma perspectiva a outra; a variedade das paixões que se sucedem segundo as diferentes perspectivas – tudo isso produz uma agitação na mente e se transfere para a paixão predominante. (T 2.3. 4. 5-7).

Contrariedade entre as paixões, novidade e incerteza⁹ são algumas das características que influenciam na força e vivacidade de uma paixão. O papel da eloquência, sobretudo, como vimos, é especialmente destacado por Hume no seu ensaio. Como é exposto na *Dissertação sobre as Paixões*, a eloquência é compreendida como uma capacidade representativa, com a habilidade de acrescentar força e vivacidade a uma concepção¹⁰. Ela está diretamente ligada, portanto, à noção de crença, na medida em que tem como consequência direta o avivamento de ideias¹¹. Parece ser nesse sentido o elogio à oratória antiga, feito por Hume no Ensaio *Da eloquência*, em que ele observa que apenas a oratória antiga era capaz de provocar o sublime e movimentar a força das paixões, estando a oratória moderna mais relacionada ao convencimento racional (Hume, 2011, pp. 71-82). Além disso, a eloquência é um dos mecanismos que realizam a transferência da *força* das paixões dolorosas e intensas para emoções calmas e prazerosas. Ela adiciona força e

⁹ “Assim, todos os tipos de incerteza têm uma forte conexão com o medo, mesmo que não produzam nenhuma oposição de paixões, mediante as perspectivas opostas que nos apresentam. Se me afastasse de um amigo doente, me preocuparia mais com sua situação do que se estivesse presente, embora, talvez, eu não fosse apenas incapaz de lhe dar assistência, mas também de avaliar a sua doença. Há milhares de pequenas circunstâncias sobre sua situação e condição que desejaria conhecer, e o conhecimento delas impediria esta flutuação e incerteza tão intimamente unidas ao medo” (*Dissertação*. 1. 8).

¹⁰ “Nada é mais apropriado a incutir uma paixão em nossa mente do que a eloquência, que representa os objetos em suas cores mais fortes e vivas. A mera opinião de outro, especialmente quando acompanhada de paixão, faz com que uma ideia tenha uma influência sobre nós, embora de outro modo essa ideia fosse inteiramente negligenciada” (*Dissertação*. 6. 9).

¹¹ Como destaca Hanvelt (2012, pp. 33-34), a ambiguidade da filosofia humeana em relação à eloquência – ambiguidade essa presente no fato de que às vezes Hume elogia a polidez e simplicidade do raciocínio e aponta os perigos do entusiasmo, bem como a inadequação do “burlesco”, ao mesmo tempo em que defende vigorosamente a passionalidade e sublimidade da retórica antiga – decorre da sua relação com a crença. A força e vivacidade de uma ideia estão ligadas tanto às crenças verdadeiras como às crenças falsas e a eloquência pode ser mecanismo, nesse contexto, tanto de verdade como de falsidade. Esse comentador observa também que o uso que Hume faz de retórica e eloquência parece ser muitas vezes restrito à oratória, especialmente quando analisa a eloquência antiga, o que poderia decorrer da influência das obras de Longino a respeito do tema. Hanvelt entende (p. 119), ademais, que a compreensão que Hume tem da retórica muitas vezes se afasta das concepções de Aristóteles e Platão, sendo Cícero seu modelo mais direto, além de Demóstenes, também central no seu Ensaio *Da Eloquência*. Potkay (1994, p. 31), por sua vez, destaca que a defesa que Hume faz da eloquência antiga deve ser lida à luz das críticas de Bolingbroke à administração de Walpole, permeada pelo apontamento de Longino de que a eloquência antiga privilegiava os governos livres, sendo seu declínio coincidente com a perda da liberdade política no Império Romano.

vivacidade aos atos mentais realizados pelo espectador da tragédia e permite, assim, uma certa transmissão da força da paixão para as ideias da imaginação pela subordinação dos movimentos daquela aos desta.

Defender que haja prazer em determinados movimentos da imaginação é, nessa perspectiva, resolver parte da questão do paradoxo da tragédia. Outra parte é abordar princípios ou que incrementam a força e vivacidade das ideias ou que transferem a força e vivacidade das paixões dolorosas para conteúdos mentais prazerosos, emoções suaves etc. O que a filosofia humeana parece assimilar das filosofias da inquietude é o reconhecimento de que, de fato, a mente sente prazer em ser mobilizada, que o apreço pela novidade, a curiosidade, o prazer envolvido na percepção do caráter ficcional de uma tragédia e a atratividade dos elementos miméticos da arte, são aspectos relevantes da natureza humana. O que chama de força expressiva da imaginação, afinal, em grande medida envolve a mobilização de várias dessas características da natureza humana, sobretudo quando exploradas pela eloquência. Contudo, a inovação da explicação de Hume consiste no apontamento de que na gradação de força e vivacidade das ideias, entre aquilo que seja percebido pela mente como prazer ou como dor nas emoções trágicas, o vínculo entre imaginações e paixões produz um novo sentimento, interno, e, sendo assim, totalmente adstrito à perspectiva do espectador. Esse novo sentimento não é propriamente prazer ou dor, nem mesmo deleite, mas parece ser uma espécie de estado mental que viabiliza o incremento das ideias da imaginação, do ponto de vista do modo como elas são concebidas.

3. O ESPECTADOR E OS LIMITES ENTRE O BELO E O SUBLIME

Para finalizar, parece ser interessante pensar o sentido da especificidade da exposição humeana de um ponto de vista temático mais amplo, o qual englobe o próprio projeto da estética britânica do período como um todo. As discussões sobre arte na filosofia britânica do século XVIII buscam inserir essas questões no âmbito dos pressupostos do empirismo lockeano, centrando o debate sobre as categorias estéticas especialmente na figura do espectador, conforme foi ressaltado anteriormente. E, nessa perspectiva, é relevante lembrar que Addison é o autor decisivo para a estética na passagem do século XVII para o XVIII, estando ele implicitamente presente na discussão humeana sobre a tragédia, embora o modo específico como a filosofia addisoniana resolve o paradoxo da tragédia não seja totalmente referendado por Hume. A filosofia humeana elimina esse paradoxo sustentando a ideia de que a imaginação deve se sobrepor às paixões e nesse sentido deixa claro que é

ainda no seu registro que compreende as possibilidades de origem do prazer, ainda que a tragédia, no seu texto, como mencionamos, aproxime-se da dinâmica das paixões humanas.

Uma investigação concernente ao gosto via de regra implica um debate acerca do belo e, na sequência, na busca de maior precisão conceitual, uma distinção entre sublimidade e beleza. E os escritos de Addison são essenciais por tematizarem claramente os fundamentos do *gosto* (corpóreo e mental), deixando marcada, ademais, a influência de Longino para os autores do fim do século XVII e do XVIII de modo geral. A obra *Sobre o Sublime*, traduzida em 1674 por Boileau, representa um passo importante na definição mais precisa da noção de sublime na medida em que apresenta argumentos que iniciam o processo de separação entre sublimidade e retórica. Addison ressalta a importância dessa obra de Longino justamente por entender ter ela ido além, no estudo da poética, das explicações sobre “unidades de tempo, lugar e ação”, buscando um fundamento no sujeito para a afetação estética, transcendendo o que seria um gosto “gótico” britânico¹². Na abordagem de Longino, o sublime ainda seria uma espécie de elevação, mas agora diretamente relacionado a uma característica da alma que ajuíza e da alma do artista que a origina, envolvendo entusiasmo e não persuasão, sendo mais propriamente o êxtase provocado pelo conjunto de um discurso aquilo que diz respeito ao sublime e não o convencimento do interlocutor, do que resulta uma certa independência do sublime em relação a elementos da retórica.

Em Addison, não há uma abordagem direta do *sublime*, mas a discussão acerca das imagens usadas por Milton, em *Paraíso Perdido*, discute essa que, por sua vez, toca a questão do *ut pictura poesis*, diz respeito propriamente ao tema da sublimidade, interpretado à luz da sua concepção acerca dos prazeres primários e secundários da imaginação¹³. O uso de imagens na literatura e o paradoxo da tragédia¹⁴ são discutidos no

¹² “Embora em poesia seja absolutamente necessário que as unidades de tempo, lugar e acção, entre outras matérias da mesma índole, sejam escrupulosamente explicadas e compreendidas, há, no entanto, algo de mais essencial à arte, algo que eleva e surpreende a fantasia, conferindo ao leitor uma grandeza de espírito que poucos críticos consideraram, à exceção de Longino. Em Inglaterra, o nosso gosto privilegia, em geral, o epigrama, o dito de espírito e o conceito rebuscado, que não exercem influência no progresso ou engrandecimento da inteligência de quem os lê, tendo sido cuidadosamente evitados pelos maiores escritores, quer entre os Antigos, quer entre os Modernos. Em muitas das minhas especulações, pugnei por expulsar esta predilecção gótica que se enraizou entre nós” (Addison, 2002, p. 42).

¹³ Para uma análise mais detalhada da conexão entre o sublime e a abordagem addisoniana de Milton, ver Hipple Jr (1957, p. 4; pp. 21-23).

¹⁴ O encanto com o monstruoso, o desagradável, para Addison, é fundado no apreço pela novidade: “Tudo o que é novo ou fora do comum suscita um prazer na imaginação, porque enche a alma com uma surpresa agradável, satisfazendo a sua curiosidade e dando-lhe a ideia de algo que antes não a impregnava (...). É isto que confere encanto a um monstro, fazendo até com que as imperfeições da Natureza nos agradem” (Addison, 2002, p. 50). E ele acrescenta que é a capacidade descritiva da linguagem, acrescida da percepção de estarmos

âmbito da abordagem dos prazeres secundários da imaginação, os quais, ao contrário dos primários – esses diretamente derivados da percepção concreta de objetos externos e mobilizados pela visão do grande, belo ou fora do comum – fundam-se na capacidade de comparação de ideias e são presentes nas descrições, na instância do que é próprio da linguagem. Segundo Addison, os prazeres secundários são mais amplos porquanto “uma descrição adequada não somente torna agradável aquilo que é grande, estranho ou belo mas tudo aquilo que é desagradável à vista” (2002, p. 81). No caso de Addison, no que afirma seguir Longino, mesmo o uso da linguagem tenta ser pensado nos limites da natureza humana e não do que considera um falso *wit*. Nesse contexto, a linguagem é qualificada como sendo capaz de suscitar ideias, as quais por sua vez conectam-se ou mobilizam paixões e emoções humanas. O desagradável, nessa perspectiva, torna-se prazeroso em virtude da dimensão representativa (e mediadora) da linguagem, acrescentando-se no caso da tragédia uma percepção interna de que estamos seguros. Nesse caso, a descrição estimula uma espécie de “fermento interno da mente”, tendo em vista sua relação com as paixões. Esse fermento/estímulo, no caso de Addison, parece ser o alívio de se sentir salvo, o que neste autor ainda não suscita uma categoria estética específica, estando situada no campo dos prazeres secundários da imaginação.

Hume parece ser tributário em grande medida de alguns desses pressupostos addisonianos, embora não referende de todo a sua solução para o paradoxo da tragédia, conforme já observamos. O autor escocês recepciona aspectos das filosofias da inquietude, como vimos, dando um sentido importante para a curiosidade, a novidade, o movimento da nossa alma inquieta. E a centralidade que confere à eloquência e o fato de entender que são as “beleza da imaginação” que devem se sobrepor às paixões indicam que a produção do prazer é vista por ele como algo relacionado diretamente ao espaço de atuação da imaginação, a partir da capacidade que a linguagem teria de estabelecer uma conexão entre

a salvo diante da situação (um monstro morto), que responde o paradoxo da tragédia: “Há ainda uma circunstância que, mais do que qualquer outra, recomenda uma descrição: quando esta representa objectos tais que se adequam ao estimular de um fermento secreto na mente do leitor, agindo, com violência, sobre as suas paixões. (...) O terror e a piedade são as duas paixões principais que as partes mais sérias da poesia se esforçam por desencadear em nós. A este propósito perguntamo-nos como é possível que paixões tão desagradáveis noutras circunstâncias se tornem tão agradáveis quando estimuladas por descrições apropriadas.(...) Se considerarmos, portanto, a natureza deste prazer, descobriremos que não decorre propriamente da descrição do que é terrível, mas de sermos levados a reflectir sobre nós mesmos no momento da leitura. Quando encaramos objectos tão horrendos, não é pequeno o prazer que sentimos por não nos causarem perigo. Consideramo-los, ao mesmo tempo, medonhos e inofensivos; assim, quanto mais assustadora for a sua aparência, maior é o prazer que recebemos por nos sentirmos em segurança. Em suma, encaramos os terrores de uma descrição com a mesma curiosidade e satisfação com que observamos um monstro morto” (Addison, 2002, p. 82).

ideias e paixões, tal como o que ocorre em Addison. Sua abordagem do sublime também está inserida na sua discussão sobre a eloquência antiga, em que é ressaltada a sua possibilidade de movimentar as paixões, havendo uma relação estreita ainda entre sublime e linguagem, de um modo que é exatamente aquele elogiado por Addison em relação a Longino, o qual transcenderia o mero ornamento e teria em vista a natureza da alma e das paixões humanas. Não por acaso na resolução do paradoxo da tragédia a filosofia humeana dará uma importância central para o papel da eloquência, enquanto um dos mecanismos da imaginação, portanto, como inserida no espaço das capacidades relacionadas à representação.

Contudo, a insistência de Hume em pormenorizar os mecanismos de transferência de força e vivacidade entre movimentos principais e acessórios e especialmente a sua compreensão segundo a qual a tragédia exige a criação de um princípio novo sugere que a sua forma de abordar o inerente paradoxo da emoção trágica toca indiretamente em pontos que estarão presentes na busca pela delimitação mais clara entre belo e sublime. Vale lembrar que o projeto de Burke, autor central na determinação da autonomia do sublime em relação ao belo, implica o estabelecimento mais claro do tipo de sentimento provocado pelo sublime, o deleite. E é importante considerar também que esse autor irá se opor claramente à ideia contida no dito horaciano *ut pictura poesis*, distinguindo a literatura da pintura e sustentando a superioridade da primeira, em virtude da sua capacidade de mobilizar diretamente paixões, portanto, de um viés em que a linguagem não é meramente uma faculdade relacionada à descrição e à formação de ideias da imaginação, mas se conecta à força das paixões de modo mais imediato¹⁵. Nesse sentido, ele rompe com uma noção meramente representativa da linguagem. Quanto à tragédia, assim como o que ocorre em Adam Smith e Rousseau¹⁶, o fundamento dado por Burke é diverso do estabelecido por

¹⁵ Para Burke, mais que a capacidade representativa, o poder de mobilizar paixões é característica peculiar da linguagem “Se as palavras estão em plena posse de seu poder, produzem três efeitos no espírito do ouvinte. O primeiro é o som; o segundo, a imagem ou representação da coisa significada pelo som; o terceiro é a afecção da alma causada por um dos dois anteriores ou por ambos. As abstratas compostas às quais nos referimos (honra, justiça, liberdade e outras semelhantes) causam o primeiro e o último desses efeitos, mas não o segundo” (Burke, 1993, p.172). É desse ponto de vista que a linguagem não é como a pintura, ao contrário, ultrapassa seus poderes: “palavras, como Deus, anjos, demônios, céu e inferno e, contudo, exercem todas elas uma grande influência sobre as paixões (...). Na pintura, podemos representar qualquer figura bela que nos aprouver, mas não nos é possível jamais conferir-lhe aqueles traços vívidos que ela pode receber das palavras. Para representar um anjo em um quadro, podeis somente desenhar um belo jovem com asas; porém, que pintura será capaz de acrescentar-lhe algo tão grandioso quanto o faz a adição de uma única palavra, em "anjo do Senhor"? É verdade que não tenho aqui nenhuma idéia distinta, mas esses vocábulos causam no espírito uma impressão maior do que a imagem sensível, e é este o ponto que desejo provar.” (Burke, 1993, p.179)

¹⁶ Sobre os autores que explicam o sentimento trágico a partir da simpatia, ver, por exemplo, Giraldo (2012).

Addison, Dubos, Fontenelle e Hume, porquanto reside diretamente na paixão de sociabilidade e na simpatia, além de, indiretamente, na paixão da autopreservação. Um dos pontos essenciais do seu projeto é a recusa de que a eliminação da dor possa ser qualificada como prazer positivo. Explicar o sentimento específico daquilo que entende como um alívio de uma ameaça à nossa vida (ou, via simpatia e sociabilidade, da vida de um outro ser humano) significa afirmar que esse alívio consiste em um sentimento específico, o *deleite*, o qual não é um prazer proveniente de uma reflexão interna decorrente de uma percepção da ficcionalidade da cena, tampouco uma redução da dor, mas um conteúdo mental diretamente derivado de paixões humanas.

A filosofia humeana, como vimos, possui um modo muito distinto de resolver o paradoxo da tragédia e, ainda que se utilize da palavra *deleite* em alguns momentos do seu texto, não o faz marcando a sua distinção clara quanto ao prazer, inserindo, ademais, a emoção trágica no âmbito da beleza. Além disso, ela se aproxima, em grande medida, como acima foi destacado, de uma compreensão ainda representativa da própria linguagem. Ressaltar as implicações da dimensão qualitativa das ideias é uma das características de maior destaque na filosofia de Hume, sendo, no modo de concepção dos conteúdos mentais que se exterioriza o sentido do fazer filosófico e o equilíbrio desse artifício entre o reconhecimento do justo valor da vida e o excesso que pode levar à melancolia. Ao se dedicar a explicar o trânsito de força e vivacidade entre prazer e dor na tragédia (a partir do vínculo entre a imaginação e as paixões) e mostrar que ele significa mais que a mera suposição da origem de um prazer positivo a partir de um alívio da dor, defendendo que há um sentimento novo nesse processo, o ensaio humeano está indicando de algum modo também os limites de uma teoria da arte centrada meramente na representação para justificar o incremento de força e vivacidade de emoções trágicas. E, nessa perspectiva, o que a filosofia humeana faz é criar uma referência direta entre o avivamento dos conteúdos mentais na experiência trágica e a formação de um determinado estado da mente. Se a mente humana possui alguns princípios implicados no prazer gerado pela tragédia – inquietude, curiosidade, imitação, caráter descritivo e representacional da linguagem, etc. – é o estado da mente diante do funcionamento das paixões humanas (a influência da oposição entre paixões, bem como a tendência da paixão acessória a transferir força para a principal, por exemplo) que pode ser apropriado pela imaginação ou pela beleza, como se afirma no ensaio. É nesse sentido que parece dever ser lida a afirmação humeana segundo a qual explicar o paradoxo da tragédia exige analisar a criação de um novo sentimento. Esse novo sentimento acentua a centralidade a ser conferida à experiência do espectador e, além

disso, é um exemplo de como a “inventividade das paixões” pode afetar a maneira como concebemos nossos conteúdos mentais. A discussão sobre o paradoxo da tragédia, nesse sentido, diz respeito, mesmo sem ter esse objetivo específico, à busca pela precisão da experiência estética como um todo, o que, como ressaltado antes, culminará na elaboração mais clara das fronteiras entre belo e sublime. Além disso, relaciona-se com o modo particular como Hume pensa a inquietude humana, a natureza das nossas ideias e paixões, bem como com as pontes propiciadas pelos princípios vinculados à formação das crenças no âmbito do conhecimento, da moral e, o que nos interessou mais diretamente neste artigo, da estética.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADDISON, J. 2002. *Os Prazeres da Imaginação*. Tradução de Alcinda Pinheiro de Souza, et al. Lisboa: Edições Colibri.
- BURKE, E. 1993. *Uma Investigação Filosófica sobre a Origem de nossas Ideias do Sublime e do Belo*. Tradução de Enid Abreu Dobráznsky. Campinas: Papirus.
- DEPRUN, J. 1979. *La philosophie de l'inquiétude en France au XVIIIe siècle*. Paris: Vrin.
- FONTENELLE, B. 1752. “Réflexions sur la poétique”. In: *Oeuvres de Monsieur Fontenelle*. Tome Troisième, Paris: Chez Brunet, pp. 127-208.
- GATTI, A. 2005. “L’arte e i suoi limiti: le fonti inglesi nelle Riflessioni critiche di Du Bos”. In: RUSSO, Luigi (org). *Jean-Baptiste Du Bos e l’estetica dello spettatore*, Aesthetica Preprint, Palermo, pp. 55-65, dez.
- GIRALDO, D. J. T. 2012. “On the Paradox of Tragedy: Notes for the Balance of Its Theoretical Heritage”. *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, vol. 4, p. 560-575.
- GOLDZINK, J. 2004. “À propos des Réflexions sur Le poétique de Fontenelle”. In: *Revue Fontenelle*. n.2, Rouen, pp. 83-96, 2004.
- HANVELT, M. 2012. *The Politics of Eloquence: David Hume's Polite Rhetoric*. Toronto: University Of Toronto Press.
- HIPPLE Jr, W. J. 1957. *The Beautiful, The Sublime And The Picturesque In Eighteenth Century British Aesthetic Theory*. Carbondale: The Southern Illinois University Press.
- HOOKER, E. N. 1934. “The Discussion of Taste, from 1750 to 1770, and the New Trends in Literary Criticism”. *PMLA*, v. 49, n. 2, pp. 577-592, jun. 1934
- HUME, D. 2009. *Tratado da Natureza Humana*. 2ª Ed. Tradução de Débora Danowski. São Paulo: Editora da UNESP.
- HUME, D. 2011ª. “Sobre a Eloquência”. Tradução de Márcio Suzuki e Pedro Pimenta. In: PIMENTA, P. (Org.). *A arte de escrever ensaio e outros ensaios*. São Paulo: Iluminuras, pp. 71-82.

- HUME, D. 2011b. “Sobre a Tragédia”. Tradução de Márcio Suzuki e Pedro Pimenta. In: PIMENTA, P. (Org.). *A arte de escrever ensaio e outros ensaios*. São Paulo: Iluminuras, 2011b, pp. 163-171.
- HUME, D. 2011c. “Dissertação sobre as Paixões e Investigação”. Tradução de Jaimir Conte. *Princípios*. Natal, v.18, n.29, pp. 371-399, jan./jun. 2011c.
- MARSHALL, D. 2005. *The Frame of Art: Fictions of Aesthetic Experience, 1750–1815*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- POTKAY, A. 1994. *The Fate of Eloquence in the Age of Hume*. Ithaca: Cornell University Press.
- SUZUKI, M. 2011. “A aposta na filosofia”. *Kriterion*, Belo Horizonte, n. 124, pp. 307-330, dez.
- WHEATLEY, K. E. 1956. *Racine and English Classicism*. Austin: University of Texas Press.

