

# OS PRAZERES DA IMAGINAÇÃO

Joseph Addison

CADERNOS  
DE ANGLÍSTICA - 4



Edições  
Colibri

Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa

# CADERNOS DE ANGLÍSTICA

## DIRECÇÃO

Maria Helena de Paiva Correia

Luisa Maria Flora

Maria Salomé Machado

## 1 - HISTÓRIA DA LÍNGUA INGLESA

Júlia Dias Ferreira

## 2- THE CROSSROADS OF GENDER AND CENTURY ENDINGS

Alcinda Pinheiro de Sousa, Luisa Maria Flora and Teresa de Ataíde Malafaia (eds.)

## 3 - CULTURA E ANÁLISE CULTURAL

UM ENSAIO SOBRE A DISCIPLINA DE CULTURA INGLESA I NA FACULDADE DE LETRAS DE LISBOA

Luisa Leal de Faria

## 4 - OS PRAZERES DA IMAGINAÇÃO

Joseph Addison

# OS PRAZERES DA IMAGINAÇÃO

Joseph Addison

CADERNOS  
DE ANGLÍSTICA - 4



Edições Colibri

Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa

BIBLIOTECA NACIONAL - CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

Addison, Joseph, 1672-1719

Os prazeres da imaginação. - (Cadernos de Anglística ; 4)

ISBN: 972-772-312-8

CDU 111.852

159.954

## OS PRAZERES DA IMAGINAÇÃO

### **AUTOR**

Joseph Addison

### **COORDENAÇÃO**

Maria Helena de Paiva Correia

### **INTRODUÇÃO**

Valdemar de Azevedo Ferreira

### **TRADUÇÃO**

Alcinda Pinheiro de Sousa, Isabel Fernandes, Joana Vidigal,  
Luísa Rodrigues Flora, Maria Helena de Paiva Correia, Teresa Cid,  
Teresa Ferreira de Almeida Alves, Valdemar de Azevedo Ferreira

### **REVISÃO DA TRADUÇÃO**

Maria Helena de Paiva Correia

### **REVISÃO DO TEXTO**

Isabel Fernandes, Maria Helena de Paiva Correia

### **DESIGN, PAGINAÇÃO E ARTE FINAL**

inesmateus@oniduo.pt

### **EDIÇÃO**

Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa  
e

Edições Colibri

2002

### **IMPRESSÃO E ACABAMENTO**

Colibri - Artes Gráficas, Lda.

**TIRAGEM** 750 exemplares

**DEPÓSITO LEGAL** 177 476/02

### **PATROCÍNIO**

**FUNDAÇÃO PARA A CIÊNCIA E TECNOLOGIA**

# Índice

<b>Introdução</b> .....	9
<b>Os Prazeres da Imaginação</b> .....	37
<b>Ensaio 409:</b> 1. Introdução: o bom gosto na escrita .....	39
<b>Ensaio 411:</b> 2. Exposição do tópico .....	45
<b>Ensaio 412:</b> 3. Como a imaginação é afectada pela percepção de objectos exteriores: os prazeres primários .....	49
<b>Ensaio 413:</b> 4. Prazeres primários: efeitos da natureza sobre a imaginação ...	55
<b>Ensaio 414:</b> 5. Prazeres primários: comparação e contraste entre os efeitos da natureza e da arte .....	59
<b>Ensaio 415:</b> 6. Prazeres primários: a arquitectura, a arte que produz de forma mais imediata tal prazer da imaginação .....	65
<b>Ensaio 416:</b> 7. Prazeres secundários da imaginação: considerações restritas à literatura .....	71
<b>Ensaio 417:</b> 8. Prazeres secundários: o efeito expansivo de imagens na poesia: Homero, Virgílio, Ovídio, Milton .....	75
<b>Ensaio 418:</b> 9. Prazeres secundários relacionados com as palavras mais amplos do que os associados à visão: o prazer derivado da comparação mental .....	81
<b>Ensaio 419:</b> 10. Fantasia: escrevendo inteiramente a partir da invenção do próprio poeta .....	85
<b>Ensaio 420:</b> 11. A imaginação contrastada com o entendimento: a importância imaginativa da História, da Filosofia Natural, etc.; limites e defeitos da imaginação .....	89
<b>Ensaio 421:</b> 12. Apelo à imaginação na escrita sobre assuntos abstractos por meio da alusão ao mundo natural; a imaginação presta-se à dor, tanto quanto ao prazer .....	95
<b>Conteúdos</b> .....	99
<b>Bibliografia</b> .....	103
<b>Tradutores</b> .....	107



*Agradecemos a valiosa colaboração  
dos Professores Doutores  
António Rodrigues de Almeida e Frederico Lourenço,  
que traduziram as epígrafes e citações em latim e em grego*



# Introdução

VALDEMAR DE AZEVEDO FERREIRA

A obra que a presente tradução dá a conhecer ao público português, *Os Prazeres da Imaginação*, publicada em fascículos no jornal *The Spectator* entre 21 de Junho e 3 de Julho de 1712, constitui um dos textos de mais fundas e duradouras repercussões no panorama da reflexão estética e teórico-literária do século XVIII nas Ilhas Britânicas. O seu autor, Joseph Addison (1672-1719), mesmo sem integrar o cânone dos nomes hoje mais lidos e conhecidos da literatura escrita em língua inglesa na viragem de Seiscentos para Setecentos, é frequentemente apontado como um dos divulgadores por excelência dos critérios do gosto literário do tempo. Antes de qualquer outro crítico, foi o maior de todos os seus contemporâneos sucessores, Samuel Johnson (1709-1784), o primeiro a sublinhar tal convicção numa das páginas do ensaio que lhe dedicou em *The Lives of the English Poets*, de 1781:

[Addison é] o modelo do estilo médio; nem formal nos temas sérios, nem comezinho em momentos triviais [...].<sup>1</sup>

O contexto histórico-cultural em que a carreira de Addison se desenvolveu ajuda-nos a compreender melhor o motivo por que as grandes linhas orientadoras da biografia do autor se cruzaram com os horizontes de expectativas do consumo coevo da Literatura e das Artes em geral.

Nascido em 1 de Maio de 1672, Addison poderia personificar o ideal do *gentleman*, afirmado económica, social e culturalmente na sequência de

Revoluções que marcou o século XVII nas Ilhas Britânicas. Depois de receber a escolaridade básica em Lichfield, na *grammar school* local, onde o pai era deão, Addison matriculou-se na Cartuxa de Londres aos catorze anos de idade. Aí nasceu a longa amizade com Richard Steele (1672-1729), mais tarde seu companheiro de andanças jornalísticas e editoriais na Londres augustana. De Lichfield partiram ambos para Oxford, onde Addison se matriculou, em Maio de 1687, em *Queen's College*. Tendo-se distinguido pela proficiência da sua poesia latina, Addison tornou-se bolsheiro (*demy*) de *Magdalen College*, onde obteve o grau de Mestre em 1693 e onde permaneceu durante dez anos na qualidade de docente, por forma a preparar-se para uma carreira no domínio das Letras.

Durante esta fase de formação escolar e amadurecimento artístico (1687-99), Addison deu à estampa um poema laudatório de Guilherme III, o monarca que deu corpo aos anseios da ordem sociopolítica saída da Revolução de 1688. *A Poem to His Majesty* (1695), sendo a busca assumida dos favores do poder, ao tempo não estigmatizada culturalmente, acabou por garantir ao autor, não apenas o patrocínio régio, mas principalmente o elogio de John, o primeiro barão Somers (1651-1716), um dos redactores da célebre *Declaration of Rights* de 1689, e de Charles Montagu, mais tarde nobilitado como conde de Halifax (1661-1715), que viram em Addison um publicista, cujos serviços poderiam servir de préstimo à Coroa – e aos *Whigs*.<sup>2</sup> Antes de se ver recompensado pelo subsídio governamental que lhe permitiu realizar um longo périplo europeu ao longo de cinco anos, Addison assistiu à publicação da maior parte dos seus poemas em latim no segundo volume da colectânea *Musarum Anglicanarum Analecta*, de 1699, organizada por ele próprio, na sequência, aliás, da sua consagração como exímio latinista, dois anos antes, quando aceceu ao convite para escrever o prefácio da tradução das *Geórgicas*, de Vergílio, da autoria de John Dryden (1631-1700), o mais célebre dos autores britânicos da era da Restauração.

A viagem de cinco anos à Europa continental, que o levou entre 1699 e 1704 à França, à Itália, à Suíça, à Holanda e a algumas cidades alemãs, saldou-se pelo conhecimento de uma série de figuras de proa da diplomacia

e da cultura do Velho Continente, cuja influência se viria a sentir nos anos da maturidade criativa como poeta, dramaturgo e ensaísta. De Paris enviou uma série de cartas aos seus correspondentes britânicos, relatando as suas impressões da cena operática e teatral francesa, do universo mundano dos salões e dos vultos que mais vivamente o marcaram durante a visita – casos de Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711), o grande teórico literário do Neo-Classicismo francês, e Nicolas Malebranche (1638-1715), o filósofo autor de, entre outros, *Entretiens sur la Métaphysique et la Religion* (1688).

O ano de 1701, passou-o viajando pela Itália, na contemplação demorada das paisagens, das ruínas, da estatuária e da pintura que tão bem conhecia das suas leituras dos clássicos latinos e dos italianos da Renascença. Dessa experiência, ficou-nos *A Letter from Italy*, uma epístola em verso endereçada em 1704 a Lord Halifax, e o volume em prosa *Remarks on Several Parts of Italy*, do ano seguinte, dedicado a Lord Somers. A observação addisoniana dos esplendores artísticos da Itália comprova, tanto o interesse do autor pelas fontes da História da Cultura europeia, como o repúdio de um representante típico da cultura dominante inglesa, *whig* e anglicana, pela concentração de riqueza nos tesouros do Papado, a miséria das populações e o absolutismo como forma de governo.

Addison dirigiu-se, então, à Suíça, onde tomou conhecimento, em Março de 1702, da morte de Guilherme III e da perda de influência política dos seus dois patronos, Somers e Halifax. Não regressou de imediato a Inglaterra, talvez por isso, e prolongou o périplo continental por Viena, Dresden, Hamburgo e Hannover, onde visitou a princesa eleitora Sofia, mãe do futuro rei Jorge I de Inglaterra, o primeiro da dinastia que leva o nome daquela cidade germânica. Passou finalmente à Holanda, onde se deteve em contactos com o filósofo e crítico francês exilado Pierre Bayle (1647-1706), o autor do *Dictionnaire Historique et Critique* (1697) e fundador da revista literária *Nouvelles de la République des Lettres* (1684-87), bem como com os nomes mais importantes da comunidade anglófona em Amesterdão, de que se destaca o editor e livreiro Jacob Tonson (1656-1737), ocupado à época com a primeira edição em língua inglesa do Dicionário de Bayle.

Novamente em Londres em 1704, Addison aproveitou o conhecimento de Jacob Tonson para se fazer sócio do célebre *Kit-Cat Club*, uma tertúlia fundada para servir de ponto de encontro aos chefes das grandes famílias políticas da aristocracia *whig*, bem como às figuras literárias de maior relevo da Inglaterra augustana. Foi lá que reencontrou Steele, Somers e Halifax, travando de igual modo conhecimento com o mais famoso dramaturgo da Restauração, William Congreve (1670-1729), a quem se devem as comédias *Love for Love* (1695) e *The Way of the World* (1700), e o dramaturgo e arquitecto Sir John Vanbrugh (1664-1726), autor da célebre comédia *The Provok'd Wife* (1697) e responsável pelo projecto do Palácio Blenheim, uma oferta das duas câmaras do Parlamento ao Duque de Marlborough.

O Verão de 1704 foi vivido com uma intensidade fora do comum nas Ilhas Britânicas e, em particular, em Londres, não só porque o país se encontrava mergulhado, havia três anos, num cenário de conflito com a França no quadro da chamada Guerra da Sucessão Espanhola (1701-14), como porque cedo chegaram notícias da primeira de uma série de notáveis feitos militares das tropas britânicas no Continente, nomeadamente, a vitória em Blenheim da aliança entre as forças comandadas pelo Duque de Marlborough e o corpo de tropas austríaco do príncipe Eugénio de Sabóia sobre o poderoso exército francês. Sendo a vitória inaugural na primeira das grandes guerras setecentistas travadas com o objectivo de se conseguir um equilíbrio duradouro entre o poder Bourbon da França e a dinastia Habsburgo da Áustria (ou do Sacro Império germânico), Blenheim pôde também servir de prenúncio à constituição do grande império comercial inglês, que a História do século XVIII na Europa, na América do Norte e no subcontinente indiano viria a consagrar como o mais poderoso do planeta. A importância do assunto não terá escapado ao poder político da época que fez chegar a Addison o pedido de composição de um panegírico para celebrar um evento de tal forma glorioso. Ainda antes de entregar a versão final, Addison logrou ser nomeado para o cargo de alto funcionário do tribunal de recursos fiscais (*commissioner of appeals in excise*), deixado vago pela morte de John Locke. Mas a 14 de Dezembro de 1704 o autor fez questão de honrar o compromisso, dando à

estampa a primeira de três edições consecutivas de *The Campaign*, dedicada ao vencedor de Blenheim no dia em que regressou a Londres como herói nacional.

Os tempos de incerteza vividos no continente entre 1702 e 1704 pareciam não ter sido senão um breve eclipse. Com efeito, o triunfo dos *Whigs* nas eleições de Maio de 1705 teve o dom de permitir, quer o retorno de Somers e Halifax ao Conselho Privado, quer a ascensão do próprio Addison ao posto de subsecretário de Estado para as relações com a Europa do Sul, uma sinecura bem remunerada e no centro de uma vasta rede de influências ao nível do funcionalismo directamente dependente da Coroa. Em consequência disso, Addison integrou o grupo de conselheiros que se deslocou a Hannover no início de 1706, para negociar os termos do chamado *Act of Settlement* e assegurar a sucessão hanoveriana, oito anos antes da morte da última herdeira da linhagem Stuart, a rainha Ana. E à margem da actividade diplomática, Addison não descurou, uma vez mais, os contactos com figuras de grande relevo na cultura europeia do tempo, como Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) e Pierre Bayle.

De 1704 a 1710, a ascensão do autor no firmamento mundano, político e literário da Inglaterra augustana não desmerece, pois, o qualificativo de vertiginosa. No plano da actividade artística, se o fiasco da sua passagem pela ópera como libretista de *Rosamond*, que não esteve em cena senão três dias, pode ser assacado à partitura de Thomas Clayton, já o êxito dos seus primeiros passos no teatro e no jornalismo fica a dever-se em grande parte ao entendimento perfeito que manteve com o velho companheiro de Oxford, Richard Steele. Foi para ele que Addison escreveu o prólogo de *The Tender Husband* (1705), tendo igualmente movido influências no sentido de garantir a nomeação do amigo como editor do periódico *London Gazette*.

Em 1708, com trinta e seis anos de idade, Addison foi eleito para a Câmara dos Comuns pela circunscrição de Lostwithiel, na Cornualha, o que lhe abriu perspectivas de desempenhos diplomáticos ao mais alto nível. Nessa medida, obteve a nomeação para o cargo de Secretário para os Assuntos Irlandeses sob a égide do novo governador régio durante o biénio 1709-10,

o Conde de Wharton. Mudou-se, por isso, para o Castelo de Dublin entre Abril e Setembro de 1709, e depois entre Maio e Agosto de 1710, não se limitando, porém, ao exercício rotineiro das funções que caíam sob a sua alçada. Ao invés, julgou-se no dever de tomar iniciativas tendentes à aplicação não restritiva do chamado *Test Act* e das leis penais anti-católicas (*Penal Laws*), bem como de zelar pela integridade da memória histórica e arquivística irlandesa, através da criação do lugar de guardião dos arquivos (*Keeper of the Public Records*), factos que acabaram por não ser alheios à sua eleição para o Parlamento irlandês, em Maio de 1709.

Toda esta fase de ascensão política e artística conheceria um fim abrupto com a esmagadora vitória eleitoral dos *Tories* do ano seguinte.<sup>3</sup> Por um período de quatro anos, que coincidiu com o afastamento dos *Whigs* do poder, em 1710, e a morte da rainha Ana, em Agosto de 1714, Addison viu-se afastado do desempenho de qualquer cargo público, embora tenha logrado manter o seu lugar no Parlamento inglês, desta feita em representação do círculo eleitoral de Malmesbury, em Wiltshire.

O vazio da política, preencheu-o Addison com uma dedicação maior ao jornalismo e às amizades de longa data que mantinha no *Kit-Cat Club*, entre outros, com Jonathan Swift (1667-1745), até ao esfriamento de relações entre ambos, dada a crescente simpatia do autor de *Gulliver's Travels* pelo governo em funções. Datam ainda da passagem de Addison pela Irlanda as primeiras colaborações saídas no trissemanário *The Tatler*, fundado por Steele, cuja publicação decorreu entre 12 de Abril de 1709 e 2 de Janeiro de 1711. A vida relativamente breve do jornal não deve iludir-nos quanto ao sucesso das vendas e ao entusiasmo com que foi recebido pela generalidade do público. Encerrado, talvez, por causa dos violentos ataques do fundador ao novo poder, *The Tatler* deu a Addison e a Steele o estímulo para a criação de um periódico de ambições mais vastas, não só pela sua periodicidade, como pela gama muito variada de temáticas a abordar.

Ao proporem seis vezes por semana ao público leitor inglês *The Spectator*, ambos sabiam que a resposta dos leitores à publicação, por exemplo, de artigos sobre os assuntos políticos da actualidade, as últimas tendências

adoptadas pelas classes cultas do Continente, os desenvolvimentos mais recentes da crítica sobre *Paradise Lost*, ou as especulações em torno dos prazeres da imaginação iriam, sem dúvida, responder à apetência pelo debate de ideias e pela divulgação da notícia e do conhecimento, fosse qual fosse o seu grau de densidade filosófica. Ficaram célebres, por isso, as palavras do primeiro número de *The Spectator*, pelo modo como definiram os objectivos da nova publicação:

[...] tirar a filosofia dos gabinetes e das bibliotecas, das escolas e das universidades, trazendo-a para os clubes e as assembleias, para os salões de chá e os cafés.<sup>4</sup>

A ideia de «tirar a filosofia dos gabinetes e das bibliotecas», para os cafés e os salões de chá, para os clubes e outros locais de convívio burguês, estava, aliás, em sintonia com o crescimento exponencial da imprensa ao longo de todo o século XVIII e com a crença de que os obstáculos à difusão generalizada do conhecimento constituíam um indício inadmissível de barbárie na vida dos povos civilizados.<sup>5</sup>

A enorme quantidade de cartas enviadas pelos leitores, as tiragens crescentes dos quinhentos e cinquenta e cinco números do jornal saídos entre 1 de Março de 1711 e 6 de Dezembro de 1712, por vezes superiores a três mil exemplares, e o prestígio conferido pelo nome de alguns dos assinantes, como Isaac Newton ou Robert Walpole, demonstram bem a intuição de Addison e o parecer retrospectivamente certo de Johnson. O êxito foi de tal monta, que obrigou a uma primeira edição coligida do periódico em sete volumes, organizada e publicada por Samuel Buckley e J. Tonson em Londres, em 1712-13. Foi esta publicação que constituiu a base, afinal, de todas as ulteriores reedições, desde a de Thomas Percy, John Calder e John Nichols (*The Spectator*, 8 volumes, Londres, 1788-89) passando pelas de Robert Bisset (*The Spectator. A New Edition ... with Illustrative Notes. To which are prefixed the Lives of the Authors*, 8 volumes, Londres e Edimburgo, 1793-94), A. Chalmers (*The Spectator, corrected from the Originals, with a Preface historical and biographical by A. Chalmers*, 8 volumes, Londres, 1806), Henry Morley (*The Spectator: A New Edition, reproducing the Original Texts, both as*

*first issued, and as corrected by its Authors, with Introduction, Notes, and Index by Henry Morley*, Londres, 1868), G. Gregory Smith (*The Spectator: the Text edited and annotated by G. Gregory Smith, with an Introductory Essay by Austin Dobson*, oito volumes, Londres e Nova Iorque, 1897-98) e George A. Aitken (*The Spectator, with Introduction and Notes by George A. Aitken*, 8 volumes, Londres e Nova Iorque, 1898-99), até chegarmos às duas melhores edições do século XX: a de G. Gregory Smith, desta feita sem o estudo prefacial de Austin Dobson (8 volumes, “Everyman’s Library”, Londres, J. M. Dent & Sons, 1907, edição revista, 1945 e reimpressões subsequentes) e, em especial, a de Donald F. Bond (*The Spectator*, 5 volumes, Oxford, Clarendon Press, 1965).<sup>6</sup>

*The Spectator*, como o próprio nome pretendia sugerir, integrava os relatos das experiências vividas ficcionalmente por uma galeria de personagens da sociedade culta do tempo, também elas fruto da imaginação, como Sir Roger de Coverley, um aristocrata com o perfil da *gentry* britânica de Setecentos,<sup>7</sup> ligado à economia fundiária e contendo, provavelmente, alguns traços biográficos do próprio Addison, ou Sir Andrew Freeport, um membro da activa burguesia mercantil e financeira da *City* de Londres. Ambas as personagens davam corpo ao objectivo prioritário do jornal, que era o de aprofundar a educação dos súbditos e erradicar a ignorância na Grã-Bretanha, tanto entre a população masculina, como entre a população feminina, cujo progresso cultural era visto pelos editores como um requisito indispensável ao progresso do país.

Não obstante, o esforço para fazer reviver o êxito inicial dois anos volvidos, com a publicação de uma segunda série de oitenta números, em dias alternados, entre 18 de Junho e 20 de Dezembro de 1714, os quais passaram a integrar o volume oitavo (ou segunda série) da edição coligida, organizado e editado pelo próprio Addison em 1715, acabou por não corresponder às expectativas, nem do autor, nem do público, por duas ordens de razões. Primeira: a morte da rainha Ana reabriu subitamente as portas do poder às facções *whig* partidárias da sucessão hanoveriana, em que Addison sempre se integrara. Segunda: o seu êxito retumbante como tragediógrafo tê-lo-á levado a concentrar esforços na criação artística, em detrimento da fama duvidosa

conseguida através do acrónimo «CLI», ou da inicial «O», usados no quadro da actividade jornalística em *The Spectator*:<sup>8</sup>

Na verdade, ainda durante a travessia do deserto político nos anos de 1710 a 1714, Joseph Addison lograra arrebatara os auditórios teatrais de Londres com *Cato*, uma tragédia de assunto clássico, mas de temática facilmente interpretável à luz do enquadramento político coevo. Levada pela primeira vez à cena em 14 de Abril de 1713 no teatro *Drury Lane*, a peça verberava qualquer sistema de governo assente no poder absoluto de um só homem, pela voz de um herói que pugnava por uma liberdade baseada na moral e na virtude cívica. Por isso, à luz da visão tendencialmente *whig* do protagonista, *Cato* encerrava a defesa dos princípios da liberdade (inglesa) contra as ameaças da tirania (francesa). Numa perspectiva tendencialmente *tory*, porém, a figura autoritária de César funcionava como uma espécie de equivalente romano do Duque de Marlborough, cujas vitórias militares tinham tanto de promissor ao nível do expansionismo imperial, como de ameaçador ao nível das garantias de liberdade na metrópole.

Com oito edições vendidas num só ano, *Cato* foi, assim, o indício de que a fortuna política e artística de Addison estava novamente – e pela última vez – a mudar. Nomeado secretário principal dos regentes logo após a morte da rainha, o autor chegaria a secretário de Estado em Abril de 1717, embora a saúde cada vez mais débil o impedisse de tomar parte activa nas actividades rotineiras do governo e acabasse mesmo por levá-lo a apresentar a demissão no ano seguinte. Porém, a fortuna acumulada, o casamento tardio, mas feliz, com a Condessa de Warwick, o bom acolhimento público de uma sequência de intervenções políticas intitulada *The Free-Holder, or Political Essays*, entre Dezembro de 1715 e Junho de 1716, e o sucesso da comédia *The Drummer* permitiram-lhe viver os últimos cinco anos de vida no conforto discreto de um burguês na plenitude dos seus recursos intelectuais. Faleceu em 17 de Junho de 1719, com a fama de ser um dos maiores cultores da prosa setecentista escrita em língua inglesa.

«Tirar a filosofia dos gabinetes e das bibliotecas», mais precisamente, a filosofia dos valores estéticos, como à época se começou a chamar-lhes, deve

ter constituído um dos mais estimulantes desafios que Joseph Addison se propôs, na época em que, com maior assiduidade, se dedicou ao trabalho de divulgação jornalística nas páginas de *The Spectator*. Do acervo de colaborações publicadas neste periódico, há que distinguir, no essencial, dois grupos: os tópicos de análise e crítica literária, por um lado, e o esforço de elaboração teórico-literária, de recorte mais marcadamente ensaístico, por outro.

Célebre, no caso do primeiro grupo, ficou a sequência de artigos versando múltiplos aspectos da estruturação, das personagens, do estilo e da temática de *Paradise Lost* (1667), de John Milton (1608-1674), já tida à época como uma das obras emblemáticas da literatura inglesa do século XVII. Famosa, no caso do segundo grupo, tornou-se a sistematização dos critérios filosóficos de entendimento dos valores do Belo e do Sublime nos ensaios que compõem *Os Prazeres da Imaginação*.

Como crítico miltoniano, na sequência publicada imediatamente antes de *Os Prazeres da Imaginação*, de 5 de Janeiro a 3 de Maio de 1712, Addison demonstra já uma preferência pela chamada «literatura obscura» (ou críptica, se quisermos), caracterizada pela ambiguidade dos seus temas e motivos, pela subtileza do discurso engenhoso, ou, como é o caso de Milton, pela abundância de *topoi* dificilmente reconhecíveis na Natureza, dominados pelo abismo ou pela escuridão, e capazes de paisagisticamente transpor as mais violentas paixões da *psyche* humana. Do que já ficou escrito, parece, pois, que o Addison escritor não partilhou inteiramente os entusiasmos do Addison teorizador. No entender da generalidade da crítica, a tragédia *Cato*, por exemplo, diverge da linhagem dramática shakespeariana, fazendo antes apelo à tradição normativa do Neo-Classicismo francês, e em particular, à da *Art Poétique* (1674) de Boileau, que Addison conhecera e aprendera a admirar no seu périplo continental. Talvez por isso, *Cato* mereceu um elogio, ainda que não sem reservas, de Voltaire (1694-1778), que visitou Londres em 1726 e aperfeiçoou o seu conhecimento da língua inglesa lendo *The Spectator*, embora tenha sempre mantido dúvidas quanto às reais potencialidades literárias do idioma inglês.<sup>9</sup> Mas se o elogio de Milton não impediu o autor de *Cato* de

continuar a escrever segundo os cânones estritos do Neo-Classicismo, importado numa época de grande prestígio da cultura francesa nas Ilhas Britânicas, como o foi a época da Restauração (1660-1714), o apreço pela literatura críptica e pelas Artes que lhe equivalem parece de igual modo ter marcado a sequência seguinte, *Os Prazeres da Imaginação*, às vezes apontada, por esse motivo, como uma charneira entre a sensibilidade neo-clássica da época das Luzes e uma teoria geral das Artes precursora do Romantismo.

Nesse conjunto de doze ensaios, publicados em *The Spectator* entre 21 de Junho e 3 de Julho de 1712, com os números 409, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420 e 421, Addison define o propósito de dissertar sobre as fontes dos prazeres experimentáveis pela imaginação humana e, conexamente, sobre os atributos susceptíveis de tornar certas percepções – por exemplo, a percepção do grandioso ou do fora do comum – a causa de outras tantas experiências estéticas, como a do belo ou a do sublime.

O ponto de partida para a teoria da composição poética addisoniana reside no legado de dois dos três nomes cimeiros da História da Filosofia britânica do século XVII, a par do de Francis Bacon: referimo-nos a Thomas Hobbes (1588-1679) e a John Locke (1632-1704).

Na base da filosofia política de Hobbes, encontra-se uma concepção do espírito humano que colheu na obra de Bacon e na grande revolução científica e intelectual dos três primeiros quartéis do século XVII uma sólida base empirista. Sendo talvez o primeiro grande filósofo europeu a romper com o sincretismo entre o aristotelismo restaurado e o Neoplatonismo cristianizado da Renascença, Hobbes assentou todo o seu sistema na ideia segundo a qual todo o conhecimento humano radica na experiência que nos vem dos sentidos. Os objectos exteriores impressionam os órgãos dos sentidos, deixam imagens na mente, essas imagens ficam armazenadas na memória, de tal forma que, mesmo na ausência dos objectos, conseguimos rememorar-los, sem termos necessidade de voltar a percebê-los. É a partir desse reservatório de imagens (a memória humana) que operam o juízo lógico, por um lado, e a imaginação poética, por outro. Hobbes descreveu o primeiro e a segunda da seguinte maneira:

O Tempo e a Educação criam a experiência. A Experiência gera a memória. A Memória produz o Juízo e a Fantasia. O Juízo confere força e estrutura a um poema, a Fantasia compõe-lhe os ornamentos. Não constitui, por isso, absurdo que os Antigos tivessem feito da memória a mãe de todas as Musas. Tanto assim, que a Memória é o universo (não de facto, mas como se de um espelho se tratasse), em que o Juízo, a mais solene das Musas, se ocupa de um exame rígido e severo de todas as partes da Natureza, registando ordenadamente a sua sequência, as suas causas, os seus usos, as suas diferenças e semelhanças; ao passo que a Fantasia, quando há lugar à produção de qualquer obra de Arte, encontra os respectivos materiais à mão e prontos a usar.<sup>10</sup>

Para Hobbes, a imaginação é a faculdade do espírito humano capaz de discernir a semelhança, ao passo que o juízo é a capacidade de estabelecer e reconhecer a diferença. Completam-se mutuamente, mas a primeira depende da orientação do segundo para não se transformar em devaneio ou loucura, ao passo que o exercício do juízo não depende senão das regras que a si próprio impuser:

[...] sem firmeza e definição de propósitos, a Fantasia desmedida constitui uma forma de loucura, semelhante à daqueles que, ao iniciarem um discurso, se desviam do tema por qualquer coisa que se lhes acesse ao pensamento.<sup>11</sup>

Depreende-se, pois, que a imaginação, se comandada pelo juízo, pode levar à formulação de um discurso empolgante e persuasivo, pode conquistar os corações e as mentes humanas, mas não é, ela própria, uma actividade racional de pleno direito. A ela, o sistema hobbesiano não reserva senão um estatuto acessoriamente retórico, menos importante do que o papel fundamentalmente lógico atribuído à faculdade do juízo. Nessa medida, Hobbes prolonga, ainda que através de diferentes premissas, a tradição renascentista da menoridade da imaginação ante a importância da Filosofia ou da Moral. Mas, ao fazê-lo, introduz uma novidade que não pode passar despercebida: a que faz da imaginação não apenas uma metamorfose da loucura, mas antes uma extensão da memória, liberta das peias e das restrições impostas pela

experiência, pela História ou pelo senso comum. Neste ponto, Hobbes mantém-se fiel ao ensinamento aristotélico, que postula a superioridade do poeta, trabalhando segundo as regras da imaginação, sobre o historiador, utilizando apenas os utensílios da memória, bem como a inferioridade de ambos diante do filósofo, operando com o rigor imposto pelas operações do juízo e do raciocínio.

No prolongamento desta tradição gnosiológica, John Locke não só emblematizou o legado empirista numa metáfora que ficou célebre (a do espírito como tábula de cera, onde vêm gravar-se as impressões recolhidas através da observação do mundo exterior), como também aprofundou a ideia hobbesiana dos dois poderes complementares da mente humana, rebaptizando a imaginação através do uso do termo *wit*, ou engenho:

Se o engenho consiste principalmente em reunir ideias e em associá-las com perspicácia e originalidade, de modo a que a semelhança ou a coerência estabelecida entre elas produza imagens amenas e visões agradáveis à fantasia, o juízo, pelo contrário, situa-se no extremo oposto, consistindo em destrinçar cuidadosamente as ideias que se distingam apenas por uma diferença específica e em evitar, assim, ser-se induzido em erro pela similitude.<sup>12</sup>

Similarmente, Addison distinguirá também duas faculdades ao nível da actividade mental, tal como as expôs num ensaio publicado em *The Spectator*, embora não na sequência de *Os Prazeres da Imaginação*.<sup>13</sup> *Wit*, que é próprio da Arte, estabelece nexos entre as ideias que possam ter alguma semelhança, mesmo a mais afastada, e, nessa medida, traz-nos à memória uma imagem, ou cadeia de imagens, que agrada à imaginação. *Judgment*, que é próprio da Filosofia, separa criteriosamente duas ou várias ideias semelhantes, apontando as diferenças entre elas, mesmo as mais subtis, por forma a evitar as ilusões e enganos que pudessem decorrer da sua equivalência aparente. Mais ainda, Addison distinguirá duas espécies de *wit*, como resulta claro do Ensaio 416, em particular do terceiro parágrafo, e do Ensaio 409: o *wit* genuíno, ou seja, aquele que se ocupa em procurar semelhanças entre as ideias, e o *wit* simulado, quer dizer, aquele que se ocupa em procurar semelhanças entre as

palavras. Ao primeiro gênero pertencem, de pleno direito, as metáforas da linguagem poética; ao segundo, pertencem os tropos, cuja forma de expressão contemple alterações fonéticas, morfológicas ou sintáticas, como, por exemplo, o anagrama ou o acróstico.<sup>14</sup>

Ao contrário de Hobbes, porém, Locke partilhava uma visão mais austera das liberdades da imaginação poética, ligando-as à desconfiança multissecular do Ocidente em relação à retórica e, nomeadamente, em relação ao perigo da inexistência de uma tutela da Ética e da Lógica sobre as artes da linguagem em geral:

[...] Se os homens não se derem ao trabalho de explicar o sentido das suas palavras, se não for possível obter definições dos seus termos, o mínimo que se pode esperar, em quaisquer discursos em que alguém pretenda instruir ou convencer outro alguém, é que use a mesma palavra sempre no mesmo sentido. Se assim se procedesse [...], muitos dos livros que existem podiam não ter sido escritos; muitas das controvérsias em curso deixariam de ter lugar; muitos dos volumes gigantescos, pejados de palavras ambíguas, usadas, ora num sentido, ora noutra, ocupariam um espaço muito reduzido; e muitas das obras dos filósofos (para não me referir senão a eles), bem como dos escritos dos poetas, podiam caber na palma de uma só mão.<sup>15</sup>

Semelhante desconfiança, desenvolveu-a Locke relativamente ao que o próprio filósofo chamou «associação de ideias», num capítulo acrescentado à quarta edição de *An Essay concerning Human Understanding*, publicada em 1700. Se o associacionismo hobbesiano se limitava a chamar a atenção para o hábito mental de estabelecermos nexos por semelhança ou contiguidade, a interpretação lockiana sublinha os riscos de se confiar em demasia nesta faculdade da mente humana. Para Locke, o poder de associação de ideias é, na sua essência, um recurso perigoso da inteligência. Porquê? Porque as ideias podem ser objecto de concatenação lógica, ou podem ser associadas segundo a ordem da natureza. Mas na maioria esmagadora das vezes, segundo Locke, são estabelecidas associações livres e irracionais, que desembocam em hábitos de pensamento preconceituosos ou manifestamente errados. E embora o

filósofo não tenha enquadrado a sua leitura do associacionismo numa teoria da imaginação poética, parece difícil concluir que a confluência de ambos não acabasse por atribuir à Literatura e às Artes em geral um estatuto de maioria epistemológica.

É neste ponto do debate em torno da imaginação que se vem inscrever a obra de Joseph Addison. Sem entrar em ruptura com o vocabulário filosófico dominante na cultura britânica do século XVIII – como mais tarde ousariam fazer as grandes figuras do Romantismo inglês, de William Blake (1757-1827) a S. T. Coleridge (1772-1834), entre outros –, Addison soube haurir no empirismo de Hobbes e Locke os fundamentos teóricos de uma teoria da composição poética, retirando-lhes, porém, todo o lastro de desconfiança relativamente às virtualidades da imaginação. *Os Prazeres da Imaginação*, cuja circulação foi ainda maior do que a de *An Essay concerning Human Understanding*, não só trouxe para o debate intelectual da época algo que até aí permanecera circunscrito ao inquérito filosófico, como ensinou os leitores de poesia e os apreciadores de Arte a valorizar menos a comunicação de ideias claras e definidas acerca de um tema do que a cadeia de emoções desencadeável por um determinado leque de imagens.

Não deve esquecer-se que não foi apenas a preeminência da tradição empirista na filosofia britânica a despromover, directa ou indirectamente, os poderes da imaginação poética. Para isso concorreu também a grande alteração de mundividência trazida pela Revolução científica e cultural do século XVII, expressa no desejo formulado por Thomas Sprat (1635-1713), o primeiro historiador da *Royal Society*, ou seja, a instituição que melhor simbolizou o nascimento da nova Ciência, no sentido de que se adoptasse uma escrita estilisticamente depurada, retoricamente sóbria, próxima da maneira natural de falar.<sup>16</sup>

Addison, ao invés, não pretende aproximar a Literatura desse estilo expurgado de imagens, característico da prosa científica e do discurso quotidiano. Por exemplo, no início do ensaio 417 de *Os Prazeres da Imaginação*, o autor acentua o facto de serem infinitas as fronteiras do poder associativo da imaginação humana e de ser essa a fonte principal de riqueza da linguagem poética:

Podemos observar que qualquer uma das circunstâncias antes consideradas evoca muitas vezes as imagens de toda uma cena e desperta um sem número de ideias até aí adormecidas na imaginação: certa fragrância ou certa cor é capaz de preencher, de súbito, a mente com o quadro dos campos ou dos jardins onde primeiro a encontramos e de levar a ver de novo toda a variedade de imagens que então a acompanhavam. A nossa imaginação segue tal indício e conduz-nos inesperadamente a cidades ou teatros, planícies ou prados.<sup>17</sup>

Desta forma, ao tornar o princípio lockiano da associação de ideias extensível às imagens e às emoções, Addison contribuiu de igual modo para que se entendesse a origem das diferenças de gosto entre falantes da mesma língua e pessoas de igual nível cultural. De acordo com o ensaio 416, tal fica a dever-se às diferentes associações desencadeadas em diferentes leitores pelo mesmo trecho de uma só obra:

Poderá aqui valer a pena analisar como se dá o caso de vários leitores, todos eles familiarizados com a mesma língua e conhecedores do significado das palavras que lêem, se comprazerem, no entanto, de maneira diferente com as mesmas descrições. Descobrimos um leitor extasiado com um passo que outro percorre com frieza e indiferença [...]. Esta diferença de gosto deve derivar quer de uma maior *perfeição da imaginação* num do que no outro, quer das *diferentes ideias* que os vários leitores afixam às mesmas palavras [...].<sup>18</sup>

A ênfase atribuída por este conjunto de ensaios à emoção e ao sentimento no modo como reagimos às imagens, bem como o papel conferido ao gosto no domínio do juízo estético, relevantes como são para fazer de Joseph Addison um elo importante na transição para o Romantismo, radicam, não obstante, na leitura que o autor fez do empirismo lockiano. Na verdade, Addison concebia a mente humana como estando dividida em três esferas, tal como explica no Ensaio 411: a esfera superior, onde residem o juízo e o entendimento; a esfera intermédia, habitada pelo mais nobre dos cinco sentidos, a visão; e a esfera inferior, onde se encontram todos os outros sentidos, a qual constitui, por isso, o domínio da percepção sensorial e orgânica.<sup>19</sup>

Sendo a função psicofisiológica mais próxima da zona superior do intelecto, a vista proporciona à imaginação o usufruto dos prazeres mais fecundos a que ela pode aceder:

A vista é o mais perfeito e deleitoso de todos os sentidos. Preenche a mente com a mais ampla variedade de ideias, comunica com os objectos à maior distância e mantém-se activa por mais tempo sem se fatigar ou saciar com as suas próprias satisfações.<sup>20</sup>

Todavia, há outros prazeres da imaginação que derivam, segundo Addison, de objectos ou seres que, não estando presentes e não podendo ser vistos, podem ser representados sob a forma de uma pintura, uma estátua, ou uma descrição, através das quais os recordamos com comprazimento. Aos primeiros, Addison deu o nome de prazeres primários, aos segundos, chamou prazeres secundários, sendo ambos o tema fulcral do Ensaio 413.

Também aqui é notória a influência de Locke em Addison, uma vez que fora o autor de *Epistola de Tolerantia* o responsável pela noção segundo a qual é possível distinguir num determinado objecto dois tipos de atributos: os primários, como o volume, a forma, o repouso ou o movimento, que são totalmente inseparáveis do objecto em causa, de tal sorte que se mantêm constantes em todas as alterações a que ele seja sujeito; e os secundários, como o gosto, o som ou a cor, que não passam de modificações da matéria, por assim dizer, induzidas pela especificidade da (ou de cada) percepção humana. A citação directa de Locke no final do Ensaio 413 demonstra, em suma, que Addison partilhava a ideia de que as qualidades primárias da matéria são, pois, objectivas, visto existirem independentemente do sujeito e serem objecto de intelecção pelas esferas superiores do entendimento humano, ao passo que as qualidades secundárias são subjectivas, visto serem formadas por sensações projectadas pela nossa imaginação e serem objecto do cuidado da esfera inferior do entendimento humano.<sup>21</sup> É por causa das ideias que as diferentes substâncias provocam em nós, que dizemos que a chama é viva e quente, o açúcar, claro e doce, a neve, branca e fria – e não porque essas qualidades existam nos seres considerados em si mesmos.<sup>22</sup>

Ao hierarquizar, seja as qualidades da matéria, seja as zonas da mente humana, Addison pressupunha uma escala ordenadora das diferentes Artes, segundo a região do intelecto em que são produzidas e os atributos de que derivam. A palavra, que é o complemento natural da Razão e pertence, por isso, à esfera superior do entendimento, é o *medium* que tipifica os trabalhos da Filosofia, da Poesia, da História e da Ciência. A vista, por seu turno, que ocupa a esfera intermédia da imaginação, rege a arte da Pintura. Por fim, da esfera inferior dos sentidos procederia, entre outras, a Escultura, uma vez que, no caso desta, basta o tacto para, em parte, produzir e apreender o objecto artístico.

Addison centra-se nos prazeres da imaginação, portanto, naquelas manifestações da Natureza e da Arte com uma forte componente visual, mas não perde o ensejo de estabelecer sistemáticas correspondências entre os prazeres da imaginação e os prazeres do entendimento, o que o leva a afirmar, por exemplo, no final do segundo parágrafo do Ensaio 412, que a grandeza de uma paisagem equivale, na esfera superior, a um pensamento sublime.<sup>23</sup> O modo como Addison flexibiliza a rigidez mecanicista das concepções psicológicas inscritas na *episteme* do seu tempo, herdadas, como vimos, de Hobbes e Locke, constitui talvez um dos aspectos mais inovadores de *Os Prazeres da Imaginação* e uma das razões pelas quais se pode apontar este ensaio como elo de transição entre o Empirismo, tão característico da filosofia da época das Luzes na Grã-Bretanha, e o idealismo visionário dos Românticos.

É certo que o conceito addisoniano de imaginação radica, em parte, na ideia segundo a qual a nossa percepção do Mundo é um acto totalmente passivo, um mero registo de impressões exteriores transmitidas pelos sentidos e armazenadas na memória. Nesta perspectiva, e caso já exista na nossa mente o registo de uma imagem de determinado ser, cumpre à imaginação desempenhar apenas uma de duas funções: ou se incumbe tão-só de representá-lo *in absentia*, actuando como anamnese; ou o faz entrar numa combinatória de imagens, actuando como mecanismo indutor de plasticidade do ser que previamente registara.

É esta segunda vertente da imaginação que motiva o esforço teorizador de Joseph Addison. A propósito das figurações antropomórficas dos vícios e das virtudes na Literatura dramática, ou de certas personagens criadas pela fantasia de Shakespeare, como Puck em *A Midsummer Night's Dream* ou Ariel em *The Tempest*, Addison sublinha que a imaginação, embora limitada a combinar imagens sugeridas a partir da experiência, é capaz de recriá-las e, recriando-as, criar outros mundos, dando-nos a ver pessoas e seres que não podemos encontrar no domínio da Natureza.<sup>24</sup> A referência elogiosa, no Ensaio 419, ao que John Dryden chamara a escrita à maneira dos contos de fadas (*the fairy way of writing*), ou seja, a uma escrita dependente em exclusivo dos prodígios da imaginação, é bem a prova de que Addison não só distinguia o mundo da experiência do universo da poesia, como tinha também em vista, ao menos implicitamente, a possibilidade de se traçar uma fronteira entre a verdade poética e a verdade filosófica:

Um poeta devia dispendir tanto esforço a formar a imaginação, como um filósofo a cultivar o entendimento. O poeta tem de ganhar o devido apetite pelas obras da natureza, e ser amplamente versado nos vários cenários de uma vida no campo.<sup>25</sup>

Deste modo, em *Os Prazeres da Imaginação*, a imaginação começa a poder escapar às censuras apostadas em desqualificar as suas virtualidades metamórficas. Mais do que um sector apendicular da inteligência humana, a merecer a vigilância cuidada do entendimento, ela adquire em Addison uma verdadeira dimensão gnosiológica, o que o afasta das premissas empiristas de que partira, nomeadamente, ao longo das suas leituras lockianas. Como esfera intermédia entre o entendimento e os sentidos, a imaginação logra alcançando-se ao estatuto de meio de inquirição da verdade, na medida em que só ela tem poderes para representar coisas mais grandiosas, mais belas e mais fora do comum – a tripla fonte dos prazeres da imaginação, segundo Addison – do que aquelas que existem na realidade.

Não obstante propender menos para o puro pensamento abstracto – um defeito que Addison platonicamente atribui à encarnação provisória da

alma no corpo, como sugere no último parágrafo do Ensaio 420 –, a imaginação pode levar a cabo um profícuo intercâmbio dialéctico com a esfera superior do entendimento.<sup>26</sup> À luz do exemplo addisoniano, quando os filósofos fazem uso de uma linguagem metafórica, alegórica ou simbólica, estão implicitamente a reconhecer que a produção de sentido não se concretiza, amiúde, sem a interacção do inteligível e do sensível, do espírito e da matéria, das palavras e das coisas, que o mesmo é dizer: sem referência a entidades que traduzam a abstracção pura através de um símile acessível ao exercício comum da inteligência humana.<sup>27</sup>

Reciprocamente, a imaginação pode de igual modo alimentar-se das descobertas da Ciência, uma vez que, graças a elas, podemos ter acesso ao conhecimento de seres microscópicos, por um lado, ou de corpos de dimensões interstelares, por outro. O progresso da imaginação não pode deixar de caminhar lado a lado com o alargamento de horizontes em todos os domínios do saber, sejam eles de índole científica, ou de cariz filosófico. Por tal motivo, e de uma forma não totalmente isenta de ironia, o autor confessa que já lera um tratado sobre o amor só acessível a um químico de alto coturno, tal como já ouvira sermões só compreensíveis por experimentados leitores cartesianos.<sup>28</sup>

Temos, em suma, motivos para concluir que a assunção dos pressupostos filosóficos do empirismo, até ao ponto em que eles se revelam nas suas limitações e preconceitos, conduziu Joseph Addison à defesa de uma filosofia da Arte assente na dignidade epistemológica da imaginação, contra todos os que, na esteira de um Thomas Sprat, por exemplo, pugnavam por formas artísticas mais próximas da experiência do mundo sensível. É indubitável que só o Romantismo, no caso particular das Ilhas Britânicas, através da poesia e da gravura de William Blake, da teoria de William Wordsworth (1770-1850) e S. T. Coleridge (entre outros, o célebre Prefácio à segunda edição de *Lyrical Ballads*, de 1800, ou *Biographia Literaria*, de 1817) e de *A Defence of Poetry* (1821) de P. B. Shelley (1792-1822), conseguirá elevar a imaginação ao estatuto de instrumento privilegiado do conhecimento, fazendo apelo a inspirações filosóficas contrárias à hierarquia Razão/Imaginação herdada do Século das Luzes.<sup>29</sup>

Para as gerações românticas, a verdade não coincide necessariamente com o(s) conhecimento(s) adquirido(s) por via da Ciência e da Filosofia, ambas governadas pela Razão e por uma lógica bivalente do verdadeiro e do falso. Há, de acordo com essa mundividência, uma verdade não apegada à materialidade rasteira dos fenómenos, uma verdade supra-racional, absoluta e não contingente, apenas cognoscível através dos rasgos mais ousados da imaginação – umas vezes concebida platonicamente como anamnese, outras, vista panteístamente como revelação de um deus que se identifica com a majestade da própria Natureza.

S. T. Coleridge, por certo o romântico inglês dotado de uma cultura filosófica mais vasta, não só submeteu o conceito empirista de imaginação a uma crítica devastadora, como lançou mão da destrinça lockiana entre as qualidades primárias e as qualidades secundárias da matéria, para afirmar que também há uma imaginação primária e outra secundária, sendo a Poesia o resultado desta e associando aquela à essência do próprio acto de conhecer:

Considero a IMAGINAÇÃO primária como a força viva e o agente fundamental de toda a percepção humana, e EU, como a repetição na mente finita do eterno acto da criação no infinito.<sup>30</sup>

Mas entre *Os Prazeres da Imaginação* e a emergência do Romantismo medeia, não nos esqueçamos, quase um século. No panorama intelectual da época de Addison não estava ainda inscrita a possibilidade de se conceber a imaginação como forma superior de entendimento. Nessa medida, o escritor Joseph Addison manteve-se fiel aos cânones da elegância e do *decorum* neo-classicizante, que tão vincadamente caracterizaram a cultura e a literatura da era augustana. Como crítico, porém, teve visão para utilizar as obras de Shakespeare e Milton como paradigmas de uma Poesia fundada na imaginação criadora, face àquilo a que Northrop Frye em tempos chamou “tendência mimética baixa”,<sup>31</sup> ou seja, uma arte comprometida com a representação, dir-se-ia, verista de acções e personagens imediatamente reconhecíveis pelo senso comum ou pela *doxa* de uma determinada época.

O elo de ligação para esse arco cronológico de quase cem anos, que representa também um abismo em termos de cultura, talvez sejam todos aqueles divulgadores e epígonos addisonianos que, ao longo do século XVIII, foram minando as bases da aplicabilidade do empirismo à teoria literária e à filosofia das Artes. Num campo ainda não completamente explorado, talvez o nome de Richard Hurd (1720-1808) possa integrar essa galeria de figuras de transição das chamadas poéticas miméticas para as poéticas expressivas, baseadas no elogio da imaginação e na hipertrofia do que Herder viria a chamar o Eu Absoluto. Resumindo aforisticamente uma parte significativa do pensamento artístico addisoniano em *Os Prazeres da Imaginação*, Hurd viria a escrever em 1762:

[...] Dizem que um poeta tem de ser fiel à Natureza; e por Natureza devemos supor que só se pode entender o curso dos eventos neste mundo, conhecido e experimentado. Todavia, o poeta possui um mundo próprio, que deve menos à experiência do que a uma imaginação consistente.<sup>32</sup>

Confirmêmo-lo, então, através da leitura das palavras do próprio Addison.

## Notas

- 1 «[Addison is] the model of the middle style; on grave subjects not formal, on light occasions not groveling [...]» – Samuel Johnson, *The Lives of the English Poets*, in Margaret Drabble e Jenny Stringer, orgs., *The Concise Oxford Companion to English Literature*, Oxford & New York, Oxford University Press, 1993, p. 4.
- 2 Desde as suas primeiras ocorrências como conceito político-partidário, após a Restauração monárquica de 1660, o termo *Whig* veiculou historicamente a ideia da defesa das liberdades dos súbditos contra o absolutismo tendencial das cortes de Carlos II (1660-1685) e Jaime II (1685-1688). Com raiz no vocábulo gaélico *Whiggamore*, nome por que ficou conhecido cada um dos sete mil jurados escoceses que, em 1648, marcharam sobre o bastião realista de Edimburgo, para aí se oporem aos adeptos da causa Stuart e de Carlos I (1625-1649), a palavra *Whig* conotava, amiúde de forma depreciativa, atributos de barbárie, valores de Protestantismo extremado, se não mesmo, intuítos regicidas. Depois da Revolução (dita) Gloriosa de 1688, que levou à deposição de Jaime II e à revivescência dos mecanismos da monarquia electiva nas figuras dos reis coroados Guilherme III e Maria II (a filha mais velha de Jaime II, educada, ao contrário do pai, segundo os cânones do Protestantismo), os *Whigs* mantiveram um longo período de domínio do aparelho de Estado, superiormente exemplificado pelo desempenho do primeiro primeiro-ministro britânico da era moderna, Robert Walpole (1676-1745, chefe do governo entre 1721 e 1742). É certo que os *Whigs* nunca constituíram um partido, no sentido que hoje damos ao termo, o qual só viria a receber fundamentação teórica nos escritos de um dos seus mais lídimos representantes no último quartel do século XVIII, Edmund Burke. Não obstante, foram eles os principais obreiros do constitucionalismo monárquico na Grã-Bretanha entre, *grosso modo*, a Revolução de 1688 e a primeira grande reforma eleitoral de 1832, momento a partir do qual o termo começou a ser progressivamente substituído pelo qualificativo *liberal*, ou pela designação *Partido Liberal*. Se, por um lado, parece irrefutável que, antes do século XIX e, em particular, antes da era vitoriana (1837-1901), a palavra *partido* queria quase sempre dizer *facção*, ou seja, um conjunto disperso de figuras reunidas em torno de algumas famílias aristocráticas de grande poder e não menor fortuna, sem qualquer consistência ideológica ou programática, é por outro lado indiscutível que os *Whigs* souberam transformar-se, sob a égide de *Two Treatises of Government* (1690) de John Locke, nos representantes por excelência de alguns dos valores mais importantes do Liberalismo moderno e contemporâneo – a transferência do poder absoluto do Estado monárquico para uma soberania partilhada entre o Rei, os Pares e os Comuns; o reconhecimento das liberdades essenciais do súbdito, nomeadamente no que diz respeito à vida, à integridade física e à propriedade, expresso através da lei do *Habeas Corpus* de 1679; a consolidação do chamado

império da lei (*rule of law*); a tolerância progressiva em relação aos sectores subalternizados pela ordem política, económica, social e cultural britânica desde a Reforma Anglicana (os chamados Não-Conformistas, ou Dissidentes, de ascendência puritana, bem como os homens de negócios do capitalismo comercial setecentista); a apologia do governo misto e do equilíbrio de poderes entre o legislativo, o executivo e o judicial, sem a exigência, todavia, de uma separação rigorosa entre eles (*checks and balances*); enfim, o reconhecimento do «povo» (quer dizer, dos detentores da propriedade) como sede originária da soberania e elemento de parte inteira no contrato social e político celebrado entre governantes e governados.

- <sup>3</sup> No seguimento da nota 2, pode afirmar-se que o termo *Tory* designou, a partir sensivelmente da mesma época (o final dos anos setenta do século XVII), aqueles que apoiaram activamente a causa Stuart, combatendo, em particular, a tentativa de exclusão da linha dinástica do Duque de York, futuro Jaime II, conhecido pelas suas simpatias católicas. Usada depreciativamente, a palavra, derivada a partir do gaélico *toraidhe*, que designava os salteadores irlandeses e o modo como pilhavam as propriedades dos colonos vindos de Inglaterra, carregava uma nota de selvajaria e de traição perpretada por inimigos internos (ou seja, no cenário irlandês implicado na origem etimológica da palavra, pelos seguidores do Catolicismo apostólico romano). Nos dois últimos reinados Stuart (Guilherme III e Maria II, 1689-1702, e Ana, 1702-1714), o sentido de compromisso dos lealistas, bem como a moderação da nova ordem constitucional saída da Revolução Gloriosa, evitaram a identificação dos *Tories* com os derrotados de 1688. A esse respeito, as esmagadoras vitórias eleitorais de Novembro de 1710 e Fevereiro de 1714 constituem a prova evidente de que estava em curso uma manobra de apropriação histórica do significado de 1688 por aqueles que se auto-definiam como os baluartes da Coroa, da nobreza titular, da Igreja de Inglaterra e do interesse fundiário. A chegada ao trono da dinastia de Hanover em 1714, com Jorge I (rei de 1714 a 1727), na falta de sucessores da filha mais nova de Jaime II, a rainha Ana, veio, porém, criar extremas dificuldades de afirmação a esta família política, responsável em última análise pelo seu afastamento do poder por um longo período de tempo, até à nomeação, por Jorge III, do jovem William Pitt como primeiro-ministro, em 1783. Nesse lapso de sete décadas, a colagem, real ou fantasiada, de alguns *Tories* às duas grandes tentativas de restaurar a dinastia Stuart através de um golpe de Estado, em 1715 e em 1745, fez cair em desgraça a ideia de fidelidade do partido à arquitectura constitucional de 1688. Frequentemente subsumidos na grande oposição transpartidária ao poder Hanover, designada pela palavra *country*, os *Tories* terão contribuído muito menos do que os seus rivais *Whigs* para a consolidação da monarquia constitucional e para o crescimento da hegemonia do império britânico ao longo dos três primeiros quartéis do século XVIII. Nesse sentido, e apesar do modo brilhante como o jovem Pitt logrou manter a supremacia britânica na era da Revolução

Francesa e das Guerras Napoleônicas, só a progressiva substituição da palavra *tory* pelo termo *conservador*, ou pela expressão *Partido Conservador*, com os grandes chefes carismáticos da era vitoriana (particularmente, Benjamin Disraeli, 1804-1881, primeiro-ministro em 1868 e 1874-80), resgatou esta filiação partidária do núcleo serôdio de valores por que havia construído a sua identidade desde finais do século XVII – o princípio da não-resistência, ou seja, a impossibilidade de desobedecer às ordens do monarca, nomeadamente através da luta armada, nem que fosse para proteger a vida, a integridade física, a liberdade ou a propriedade; o dever de obediência passiva, ou seja, a obrigação de não contrariar as ordens do poder instituído, ainda que elas violassem os mandamentos da Lei de Deus; a defesa do direito divino dos reis, avançada pelo arqui-rival de Locke no panorama da filosofia política seiscentista na Grã-Bretanha, Robert Filmer (1588-1653), em *Patriarcha, or the Natural Power of Kings* (1680); a irreversibilidade da sucessão hereditária que motivou a oposição dos *Tories* à transferência de poder da Casa Stuart (1603-1714) para a dinastia Hanover (1714-1901); enfim, o reconhecimento de Deus como fonte e origem legitimadora de qualquer ordem temporal politicamente organizada e, em simultâneo, como elemento de negação da perspectiva contratualista acerca da génese e do funcionamento da sociedade e do Estado.

- 4 “It was said of *Socrates*, that he brought Philosophy down from Heaven, to inhabit among Men; and I shall be ambitious to have it said of me, that I have brought Philosophy out of Closets and Libraries, Schools and Colleges, to dwell in Clubs and Assemblies, at Tea-Tables, and in Coffee-Houses.” – Joseph Addison, *Essay No. 10* [“The Reception of *The Spectator*”], Monday, March 12, 1711, in *The Spectator*, organização, introdução e notas de D. F. Bond, 5 vols., Oxford, Clarendon Press 1965, I, p. 44.
- 5 Sobre o assunto, *vide*, por exemplo, Roy Porter, *English Society in the Eighteenth Century*, Harmondsworth, Penguin, 1990 (1ª ed., 1982), p. 234.
- 6 A maior parte, se não a totalidade, destas edições, há muito esgotadas, estão apenas disponíveis nas bibliotecas e centros de investigação anglo-americanos. Por razões de acessibilidade, e porque tal não ofende o princípio da fonte mais fidedigna, aconselha-se todos os leitores interessados em ler Addison no original a compulsar os ensaios de *The Spectator* a partir da melhor edição anotada vinda a lume nas últimas décadas: Joseph Addison, *Selections from The Tatler and The Spectator*, organização, introdução e notas de Angus Ross, Harmondsworth, Penguin, 1982. A presente tradução baseou-se nesta edição, tendo, no entanto, havido o cuidado de consultar também o texto de Donald F. Bond.
- 7 Por *gentry*, termo dificilmente traduzível para português, deve entender-se, antes de mais, a categoria social dos *gentlemen*. Com a criação de uma sociedade marcada pelos avanços do capitalismo manufactureiro na era da Reforma henriquina, o termo começou a aplicar-se ao estrato imediatamente inferior à nobreza titular, ou seja, à

pequena nobreza rural (“pequena”, porque desprovida de título nobiliárquico, note-se, não de fortuna), uma das principais beneficiárias, quer da expropriação dos bens das ordens religiosas levada a cabo por Henrique VIII a partir de 1529, quer do movimento de privatização dos baldios, os cercados ou *enclosures*, iniciado em simultâneo com a chegada ao trono do primeiro monarca da dinastia Tudor, Henrique VII, em 1485. Os membros da *gentry*, os cavaleiros dos condados (*knights of the shires*) e os fidalgos ou escudeiros (*squires*), assumiram historicamente a defesa dos interesses locais, quer no plano da luta social, quer no plano da representação parlamentar, visto que tinham assento, tal como a burguesia dos grandes centros urbanos, na Câmara dos Comuns, ao contrário da nobreza titular, que estava apenas representada na Câmara dos Pares. A existência desta classe de grandes proprietários rurais não nobilitados, ligada ao nascimento de um tipo de actividade agrícola e pecuária voltada para o mercado, interessada no desenvolvimento da base fundamental da economia Tudor – o comércio têxtil – e portadora, por isso mesmo, de uma mentalidade capitalista, desempenhou um papel crucial na vida política e económica inglesa, pelo menos, até aos primeiros passos da Revolução Industrial em finais do século XVIII. Segundo a generalidade dos historiadores, a *gentry* terá servido, ora de classe-tampão entre a burguesia capitalista e a grande nobreza tradicional, espécie de símbolo daquele espírito de compromisso muitas vezes associado ao génio político britânico, ora de motor das grandes rupturas sociais e políticas do século XVII, como foi o caso da Revolução Puritana de 1642-1660.

- 8 Note-se que Addison viria ainda a colaborar episodicamente no terceiro projecto jornalístico de Steele, entre 28 de Maio e 22 de Setembro de 1713, menos bem acolhido pelo público contemporâneo, mas portador de um nome que chegaria aos nossos dias: *The Guardian*.
- 9 Voltaire, *Le Brutus de M. de Voltaire, avec un Discours sur la Tragédie, à Mylord Bolingbroke*, Paris, chez Je.-Fr. Josse, 1731.
- 10 “Time and Education begets experience; Experience begets memory; Memory begets Judgement and Fancy; Judgement begets the strength and structure, and Fancy begets the Ornaments of a Poem. The Ancients therefore fabled not absurdly in making Memory the mother of the Muses. For Memory is the World (though not really, yet so as in a looking glass) in which the Judgement, the severer Sister, busieth her self in a grave and rigid examination of all the parts of Nature, and in registring by Letters their order, causes, uses, differences, and resemblances; Whereby the Fancy, when any work of Art is to be performed findes her materials at hand and prepared for use.” – Thomas Hobbes, *Answer to Sir William D’Avenant’s Preface before Gondibert*, in *The English Works of Thomas Hobbes*, coligidas e organizadas por Sir William Molesworth, 11 vols., London, 1839-1845, vol. IV, 1841, p. 449.

- 11 “[...] without Stedinesse, and Direction to some End, a great Fancy is one kind of Madnesse; such as they have, that entering into any discourse, are snatched from their purpose, by every thing that comes in their thought [...]” – Thomas Hobbes, *Leviathan*, org. Richard Tuck, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 51.
- 12 “For *wit* lying most in the assemblage of ideas, and putting those together with quickness and variety, wherein can be found any resemblance or congruity, thereby to make up pleasant pictures and agreeable visions in the fancy; *judgment*, on the contrary, lies quite on the other side, in separating carefully, one from another, ideas wherein can be found the least difference, thereby to avoid being misled by similitude, and by affinity to take one thing for another” – John Locke, *An Essay concerning Human Understanding*, org. Raymond Wilburn, London, J. M. Dent & Sons, 1948, p. 60.
- 13 Joseph Addison, *Essay No. 62* [“True, false and mixed wit”], Friday, May 11, 1711, in Joseph Addison, Richard Steele and others, *The Spectator*, org. D. F. Bond, vol. I, pp. 263-70.
- 14 Cf. *infra*, Ensaios 409 e 416, pp. 39-44 e pp. 71-74.
- 15 “[...] If men will not be at the pains to declare the meaning of their words, and definitions of their terms are not to be had, yet this is the least that can be expected, that, in all discourses wherein one man pretends to instruct or convince another, he should use the same word constantly in the same sense. If this were done [...], many of the books extant might be spared; many of the controversies in dispute would be at an end; several of those great volumes, swollen with ambiguous words, now used in one sense, and by and by in another, would shrink into a very narrow compass; and many of the philosophers’ (to mention no other) as well as poets’ works, might be contained in a nutshell.” – Locke, *An Essay concerning Human Understanding*, Book III, chapter XI.26, p. 251.
- 16 Thomas Sprat, *The History of the Royal Society of London, For the Improving of Natural Knowledge* [1667], organização e aparato crítico de Jackson I. Cope e Harold Whitmore Jones, St. Louis, Mo., Washington University, 1958, Section XX, “Their Manner of Discourse”. Sobre a Revolução científica e cultural de Seiscentos, pode consultar-se, em português, Irene Truninger de Albuquerque, *A Revolução Científica na Inglaterra Seiscentista e a Comunicação do Saber*, Dissertação de Doutorado apresentada à Universidade de Lisboa, Lisboa, 1978, em especial, cap. 3.2.3.3., pp. 238-69.
- 17 “We may observe, that any single Circumstance of what we have formerly seen often raises up a whole Scene of Imagery, and awakens numberless Ideas that before slept in the Imagination; such a particular Smell or Colour is able to fill the Mind, on a sudden, with the Picture of the Fields or Gardens, where we first met with it, and to bring up into View all the Variety of Images that once attended it. Our imagination takes the Hint, and leads us unexpectedly into Cities and Theatres, Plains or Meadows.” – Cf. *infra*, Ensaio 417, p. 75.

- 18 “It may be here worth our while to examine, how it comes to pass that several Readers, who are all acquainted with the same Language, and know the Meaning of the Words they read, should nevertheless have a different Relish of the same Descriptions. We find one transported with a Passage, which another runs over with Coldness and Indifference [...]. This different Taste must proceed, either from the *Perfection of Imagination* in one more than in another, or from the *different Ideas* that several Readers affix to the same Words.” – Cf. *infra*, Ensaio 416, p. 74.
- 19 A clara filiação deste mapa da mente humana pode ser confirmada em Locke, *An Essay concerning Human Understanding*, Book II, Chapter IX.9, p. 53.
- 20 Cf. *infra*, Ensaio 411, p. 45.
- 21 Cf. *infra*, Ensaio 413, pp. 55-58.
- 22 Locke, *An Essay concerning Human Understanding*, Book II, Chapter VIII.16, p. 47.
- 23 Cf. *infra*, Ensaio 412, p. 50.
- 24 Cf. *infra*, Ensaio 419, pp. 85-88.
- 25 Cf. *infra*, Ensaio 417, p. 76.
- 26 Cf. *infra*, Ensaio 420, p. 92.
- 27 Cf. *infra*, Ensaio 421, pp. 95-98.
- 28 Cf. *infra*, Ensaio 421, 4<sup>o</sup>6, p. 96.
- 29 Do texto de Shelley há traduções portuguesas – P. B. Shelley, *Defesa da Poesia*, prefácio, tradução do inglês e notas de J. Monteiro-Grillo, Coleção de Filosofia e Ensaios, Lisboa, Guimarães e C.<sup>a</sup> Editores, 1972 (1<sup>a</sup> ed. portuguesa, 1957) e ainda P. B. Shelley, “Defesa da Poesia” in *Poética Romântica Inglesa*, org., trad. e notas de Alcinda Pinheiro de Sousa e João Ferreira Duarte; introd. de Alcinda Pinheiro de Sousa, Lisboa, apáginastantas, 1985.
- 30 “The IMAGINATION then I consider either as primary, or secondary. The primary IMAGINATION I hold to be the living Power and prime Agent of all human Perception, and as a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I AM.” – S. T. Coleridge, *Biographia Literaria*, org. Nigel Leask, London, J. M. Dent, 1997, p. 175.
- 31 Northrop Frye, *The Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1973 (1<sup>a</sup> ed., 1957), pp. 49-52 e *passim*.
- 32 Richard Hurd, *Letters on Chivalry and Romance*, 1762, p. 137, apud M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, London, Oxford and New York, Oxford University Press, 1979 (1<sup>a</sup> ed., 1953), p. 279.

# Os Prazeres da Imaginação

JOSEPH ADDISON



## N.º 409

[I. Introdução: o bom gosto na escrita]

*Quinta-feira, 19 de Junho de 1712*

... *Musaeo contingere cuncta lepore.* Lucrécio<sup>1</sup>

*Gracián*<sup>2</sup> recomenda amiúde *o bom gosto*<sup>3</sup> como a perfeição suprema do homem completo. Uma vez que a palavra surge com frequência na conversação, vou tentar descrevê-la, estabelecendo regras sobre o modo de saber se a possuímos e de que forma poderemos adquirir esse bom gosto na escrita, de que tanto se fala em sociedade.

A maior parte das línguas faz uso desta metáfora, para nomear a faculdade do espírito capaz de distinguir os defeitos mais ocultos e as perfeições mais refinadas da escrita. Podemos ter a certeza de que tal metáfora não estaria tão generalizada em todas as línguas, caso não existisse uma conformidade muito grande entre a forma mental do gosto, que constitui o tema deste ensaio, e o sentido fisiológico do gosto, que nos proporciona o prazer de todos os diferentes sabores que afectam o palato. Há, por conseguinte, tantos graus de refinamento na faculdade intelectual como no sentido fisiológico assinalado por aquela comum designação.

Conheci alguém que possuía tal sentido em tão elevado grau de perfeição, que, após ter saboreado dez espécies diferentes de chá, era capaz de distinguir, sem ver a cor, aquela variedade específica que lhe haviam dado a provar. Mais ainda, era capaz de distinguir qualquer de duas variedades misturadas em igual proporção. Levou mesmo a experiência a tal ponto que, ao provar a composição de três variedades diferentes, conseguiu indicar os lotes de que elas haviam sido retiradas. Um homem de bom gosto na escrita logrará identificar de forma semelhante, não apenas as belezas e imperfeições

gerais de um autor, como descobrir-lhe os diversos modos de expressão e pensamento que o singularizam de todos os outros, tendo em conta as influências estrangeiras nas ideias e na linguagem, bem como os exactos autores a quem foram pedidas de empréstimo.

Depois de ter até agora explicado o que geralmente se entende por bom gosto na escrita e feito ver a adequação da metáfora usada nesta ocorrência, julgo poder defini-lo como *aquela propriedade do espírito que destrinça os méritos de um autor com prazer e as imperfeições com desagrado*. Se alguém desejasse indagar se está de posse desta faculdade, mandá-lo-ia ler as obras célebres dos Antigos que resistiram à prova do tempo e das nações, ou as dos Modernos que receberam a sanção dos mais requintados entre os nossos contemporâneos. Se tal pessoa não se sentir extraordinariamente deliciada ao ler essas obras com atenção, ou se notar frieza e indiferença nos seus pensamentos perante os trechos mais apreciados desses autores, deverá concluir, não da inexistência em tais obras das qualidades que já mereceram elogio, como acontece amiúde entre os leitores desprovidos de gosto, mas da ausência, em si própria, da faculdade de as reconhecer.

Em seguida, a pessoa deveria ter extremo cuidado em descobrir se consegue saborear as perfeições singulares, ou, se me é permitido apelidá-las assim, as qualidades específicas do autor que está a ler; se se sente particularmente agrado com a maneira como *Lívio* conta uma história; ou com a forma como *Salústio* esmiúça os princípios internos da acção que resultam do carácter e procedimento das pessoas que descreve; ou com o modo como *Tácito* revela as aparentes motivações de auto-confiança e defesa do interesse próprio, que dão azo a toda a série de episódios que relata.<sup>4</sup>

Pode, igualmente, considerar a diferença entre a maneira como se sente afectado por um mesmo pensamento, tal como se apresenta num grande escritor e tal como é proferido por uma pessoa vulgar. Há uma diferença tão grande entre a apreensão de um mesmo pensamento, envolto na linguagem de *Cícero* ou encerrado na linguagem de um autor comum, como há entre um objecto visto à luz da vela ou visto à luz do Sol.

É muito difícil estabelecer regras para a aquisição do gosto que estou aqui a considerar. A faculdade tem, de algum modo, de nascer connosco, acontecendo com muita frequência que os detentores de outras qualidades ao mais alto nível são totalmente desprovidos desta. Um dos mais eminentes matemáticos do nosso tempo assegurou-me que o maior prazer que experimentara ao ler *Virgílio* fora o de examinar a viagem de *Eneias* através de um mapa; se questionados sobre o assunto, não poucos entre os modernos compiladores de História ficariam satisfeitos com pouco mais, nesse autor divino, do que as simples matérias de facto.

Mas, não obstante esta faculdade ter, em certa medida, de nascer connosco, há vários métodos de cultivá-la e melhorá-la, sem os quais se tornará incerta e de pouco uso à pessoa que a possuir. O método mais natural de cumprir este objectivo é o ser versado nos escritos dos autores mais cultos. Aquele que aprecia o bom gosto na escrita, de cada vez que se detém num grande autor, ou lhe descobre belezas renovadas, ou se impressiona intensamente com os traços magistrais que nele detecta, para além de se adaptar naturalmente a uma idêntica maneira de falar e de pensar.

Conversar com pessoas cultas é outro método de aperfeiçoar o nosso gosto natural. É impossível que alguém, mesmo com as mais elevadas qualidades, considere determinada coisa em toda a sua extensão e à luz de todas as suas múltiplas facetas. Para além daquelas observações gerais que podem ser feitas acerca de um determinado autor, toda a gente elabora múltiplos pensamentos, que são característicos da sua própria maneira de pensar, de tal forma, que a conversação propiciará com naturalidade ideias a que não prestáramos atenção, permitindo-nos o usufruto das capacidades e meditações de outras pessoas, bem assim como das nossas. Este é o melhor argumento que posso dar face à observação feita por muitos, segundo a qual os escritores de grande génio raramente surgem isolados, aparecendo, pelo contrário, em conjunto durante certos períodos, como se de um corpo se tratasse, tal como aconteceu em *Roma* no reinado de *Augusto*, ou na *Grécia*, no tempo de *Sócrates*. Não posso imaginar que *Corneille*, *Racine*, *Molière*, *Boileau*, *La Fontaine*, *La Bruyère*, *Bossu* ou os *Daciers* tivessem escrito tão bem, caso não tivessem sido contemporâneos e amigos.<sup>5</sup>

É de igual modo necessário que alguém em busca de um gosto refinado na escrita se familiarize com as obras dos melhores críticos, quer Antigos, quer Modernos. Tenho de confessar que desejaria que existissem autores deste género, capazes de se embrenharem, para além das regras mecânicas sobre as quais uma pessoa com pouco gosto pode discursar, no verdadeiro espírito e alma das Belas Letras e de nos mostrarem as múltiplas fontes do prazer que nos invade a mente, ao convivermos com uma grande obra. 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 excepção de *Longino*.<sup>6</sup>

Em *Inglaterra*, o nosso gosto privilegia, em geral, o epigrama, o dito de espírito<sup>7</sup> 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. Ao longo de uma semana, distraí a cidade com um ensaio sobre o dito de espírito, no qual tentei detectar várias daquelas falsas espécies, admiradas em diferentes épocas do mundo, ao mesmo tempo que tentei demonstrar em que consiste a verdadeira natureza do dito espiritual. Dei depois um exemplo da grande força que existe na simplicidade natural do pensamento, capaz de impressionar o espírito do leitor a partir de obras vulgares, que pouco mais têm que as recomende do que essa qualificação. Analisei também os escritos do maior poeta que a nossa nação, ou qualquer outra, já produziu, especificando a maior parte das belezas vigorosas e racionais que dão valor a essa obra incomparável.<sup>8</sup> No próximo *sábado*, darei início a um ensaio sobre os *prazeres da imaginação*, o qual, ainda que aborde o tema na generalidade, talvez sugira ao leitor o que é que confere beleza a muitos dos passos dos melhores escritores, em prosa ou em verso. Dada a novidade de um empreendimento desta natureza, não duvido de que será recebido com benevolência.

## Notas

- 1 «Abordar todos os assuntos com a graciosidade própria das Musas» (adaptação de Lucrécio, *De Rerum Natura*, I, 934: onde em Lucrécio se lê *contingens*, nas fontes setecentistas a que Addison teve acesso lia-se *contingere*).
- 2 Baltasar Gracián (1601-1658), autor castelhano de formação jesuítica, moralista e teórico literário do Conceptismo, cuja obra mais conhecida, *Agudeza y Arte de Ingenio* (publicada em 1648 e traduzida para Inglês em 1681), exerceu enorme influência na reflexão de séculos posteriores sobre a natureza da Literatura um pouco por toda a Europa. À sua predileção por um estilo afectado, opõe Addison neste passo o primado de uma relativa sobriedade, a do verdadeiro *wit*, já insinuada na epígrafe e plenamente confirmada no último parágrafo deste ensaio (cf. nota 7, *infra*).
- 3 Estas, como todas as outras palavras e expressões em itálico ao longo de todos os ensaios, mantêm-se fiéis aos critérios gráficos usados pela edição contemporânea mais reputada do texto de Joseph Addison, a que se alude na Introdução.
- 4 Ao invocar Tito Lívio (59 a.C.-17 d.C.), Salústio (86-c.34 a.C.) e Tácito (n. c. 55 d.C.) neste parágrafo, Cícero (106-43 a.C.) e Virgílio (70-19 a.C.) nos dois seguintes, Addison patenteia, como de resto ao longo de todo o texto, não apenas as suas qualidades de exímio latinista, como uma enorme desenvoltura na referência a um leque muito variado de fontes literárias e filosóficas da Antiguidade Clássica.
- 5 Demonstrando a abrangência das suas fontes de inspiração, Addison troca neste passo os Antigos pelos Modernos, fazendo referência a alguns dos autores mais consagrados do século XVII em França: dramaturgos neo-clássicos, como Pierre Corneille (1606-1684), Jean Racine (1639-1699) ou Molière (1622-1673); tratadistas teórico-literários, como Nicholas Boileau (1636-1711), autor da célebre *Art Poétique* (1674), ou René Le Bossu (1631-1680), muito admirado pelos ingleses John Dryden e William Congreve pelo seu *Traité du Poème Épique* (1675); poetas, como Jean La Fontaine (1621-1695), um dos mais afamados autores de fábulas da literatura mundial; prosadores, como o grande satirista Jean de La Bruyère (1645-1696); ou mesmo figuras menos gradas do panorama literário da época além-Mancha, como o casal André Dacier (1651-1722) e Anne Lefebvre (c. 1654-1720), tradutores e organizadores de famosas edições seiscentistas de clássicos gregos (*A Ilíada*, 1711, e *A Odisseia*, 1716).
- 6 Cássio Longino, retórico e filósofo grego do século III a. C., conselheiro da rainha Zenóbia, de Palmira, a quem foi apocrifamente atribuído um texto de meados do século I d. C., de autor desconhecido, e amiúde identificado, à falta de melhor, através do nome «Longino» (entre aspas), ou pseudo-Longino. O texto, intitulado *Peri Hupsos*, ou *Do Sublime*, só descoberto no Renascimento e publicado pela primeira vez em

Basileia, em 1554, articula-se em torno de uma ideia nuclear: a de que o efeito produzido pela linguagem elevada sobre os destinatários não é a persuasão, mas o arrebatamento (*ekstasis*). Talvez tenha sido este acentuado pendor anti-retórico que transformou o texto numa das referências tutelares dos filósofos responsáveis pela emergência da Estética moderna, na Europa de Setecentos.

- 7 *Wit*, no original: um dos vocábulos do léxico inglês de tradução mais problemática, vertido neste contexto através da expressão “dito de espírito”, por analogia com a palavra alemã *Witz* com a qual, aliás, está etimologicamente relacionada. Note-se, porém, que o *wit* inglês não designa apenas a observação jocosa, o dito bem-humorado ou a anedota. Originalmente associável ao conjunto das cinco faculdades do espírito humano (*the five wits*), que são *communis sensus*, *imaginatio*, *phantasia*, *aestimatio* e *memoria*, a palavra *wit* passou a designar, a partir da Renascença, uma capacidade mental fora do comum, ou “génio”, por oposição aos seres apenas capazes de uma mera acumulação de saber (*learning*). Depois, por extensão, o perímetro semântico de *wit* passou a cobrir a agudeza de um espírito, cuja vivacidade se expressasse, com finura, através de um discurso engenhoso. Que o mesmo é dizer: uma extrema destreza intelectual verbalizada por intermédio de uma linguagem rica em metáforas e identificável pela sua permanente capacidade de surpreender, ou de arrebatá-lo, os destinatários. Addison, em outros números de *The Spectator* que não os de *The Pleasures of Imagination* (em especial, os números 58-62, a que faz referência neste parágrafo) promoveu a distinção entre o verdadeiro e o falso *wit*, definindo o primeiro como uma associação de ideias original e imprevista e o segundo como simples jogo de palavras. Símbolo de uma certa resistência (neo-) classicizante organizada em torno da ideia de *decorum*, Addison desqualifica naqueles ensaios o fascínio, digamos, barroco pelo puro artifício verbal, agrupando o falso *wit* em, pelo menos, doze categorias, entre as quais avultam o lipograma, o anagrama, o acróstico e todos aqueles jogos de palavras que sucumbem a qualquer tentativa de tradução.
- 8 Addison refere-se neste passo a John Milton (1608-1674), cuja fortuna crítica como poeta era, à época, reconhecidamente mais favorável do que a de William Shakespeare (1564-1616), a que o leitor português poderia eventualmente associar esta menção superlativamente elogiosa.

N.º 411

[2. Exposição do tópico]

*Sábado, 21 de Junho de 1712*

*Avia Pieridum peragro loca, nullius ante  
Trita solo; juvat integros accedere fonteis;  
Atque haurire : ... Lucrécio 1*

A vista é o mais perfeito e deleitoso de todos os sentidos.<sup>2</sup> Preenche a mente com a mais ampla variedade de ideias, comunica com os objectos à maior distância e mantém-se activa por mais tempo sem se fatigar ou saciar com as suas próprias satisfações. O sentido do tacto pode, na verdade, oferecer-nos a noção de extensão, de forma e todas as outras ideias que penetram pelo olhar, excepto a cor, mas, ao mesmo tempo, revela-se, na prática, muito mais limitado e restrito quanto ao número, dimensão e distância dos objectos a que se dirige. A vista parece concebida para suprir todas estas deficiências e pode ser considerada como uma espécie de toque mais delicado e difuso que se espalha sobre uma multidão infinita de corpos, abarca as figuras mais extensas e põe ao nosso alcance algumas das partes mais remotas do universo.

É este sentido que fornece de ideias a imaginação. Assim, por prazeres da imaginação ou da fantasia (termos que usarei indiscriminadamente) refiro aqui aqueles que provêm de objectos visíveis, quer quando, de facto, os temos à vista, quer quando, em ideias, os chamamos à mente por meio de pinturas, estátuas, descrições ou outras coisas semelhantes. Na verdade, não é possível manter na fantasia uma única imagem que, pela vista, não tenha aí dado entrada. Pelo contrário, temos o poder de reter, alterar e compor as imagens uma vez recebidas, transformando-as em grande variedade de quadros e visões muito mais agradáveis à imaginação, pois, por meio desta faculdade, um ser humano preso numa masmorra consegue entreter-se com cenas e paisagens mais belas do que as que é possível encontrar em todo o compasso da natureza.

Na língua *inglesa*, poucas palavras se empregam em sentido mais lato e menos circunscrito do que *Fantasia* e *Imaginação*. Por esse motivo, pensei ser necessário estabelecer e determinar a noção a atribuir a estas duas palavras, uma vez que tenciono usá-las no decorrer das especulações que se seguem, por forma a que o leitor tenha possibilidade de correctamente conceber o assunto que desenvolvo. Assim, faço questão que o leitor recorde que, por prazeres da imaginação, refiro apenas aqueles que provêm originariamente da vista, dividindo esses prazeres em duas espécies. É, em primeiro lugar, meu desígnio discorrer sobre os prazeres primários da imaginação que procedem por inteiro de objectos como aqueles que estão perante os nossos olhos. Em seguida, cumpre-me falar dos prazeres secundários da imaginação que dimanam de ideias de objectos visíveis, quando tais objectos se não encontram, de facto, perante o nosso olhar, antes são evocados pela memória ou transformados em agradáveis visões de coisas, ausentes ou fictícias.

No seu conjunto, os prazeres da imaginação não são nem tão rudes como os dos sentidos, nem tão refinados como os do entendimento. Estes últimos revelam-se realmente preferíveis, uma vez que se fundamentam num qualquer novo conhecimento ou aperfeiçoamento da mente humana. Devo, no entanto, confessar que os prazeres da imaginação são tão grandiosos e arrebatadores como os do entendimento. Uma bela perspectiva deleita tanto a alma como uma demonstração lógica e uma descrição, em *Homero*, tem-se mostrado susceptível de cativar mais leitores do que um capítulo de *Aristóteles*. Além disso, os prazeres da imaginação superam os do entendimento por serem mais óbvios e de mais fácil aquisição. Basta abrir os olhos para que a cena apareça. No âmbito da fantasia, as cores pintam-se elas próprias, não implicando especial atenção ou esforço mental por parte do observador. Sem saber como, ficamos surpreendidos com a simetria do que vemos e, de imediato, aceitamos a beleza de um objecto sem indagar da causa e da circunstância peculiar que o rodeia.

Uma pessoa de imaginação requintada tem acesso a grande número de prazeres que o vulgo é incapaz de usufruir. Pode conversar com um quadro e gozar da aprazível companhia de uma estátua. Encontra secreta frescura

numa descrição e, com frequência, satisfaz-se mais e melhor perante a mera perspectiva de campos e prados do que outros no gozo da sua posse. É-lhe dada, de facto, uma espécie de apropriação de tudo quanto vê e as partes mais rudes e selvagens da natureza concorrem para o seu prazer de tal sorte que observa o mundo como que a outra luz, nele descobrindo uma multidão de encantos, ocultos da generalidade dos seres humanos.

Há, na verdade, apenas um número muito limitado de pessoas que sabem ser ociosas e inocentes ou desfrutar de prazeres que nada têm de criminoso. Para os demais, toda a diversão vive à custa de uma ou outra virtude e o primeiro passo que empreendem para fora do seu terreno de actividade vai na direcção do vício ou da insensatez. Por isso, qualquer ser humano deveria esforçar-se em alargar tanto quanto possível a esfera dos prazeres inocentes, por forma a neles se recolher com segurança e lá encontrar um tipo de satisfação que não envergonhe o homem sensato. Os prazeres da imaginação são desta natureza, não requerendo aquele pendor de raciocínio necessário a ocupações mais sérias e impedindo, ao mesmo tempo, que a mente se afunde na negligência e desleixo que tendem a acompanhar os deleites mais sensuais. Como exercício moderador das nossas faculdades, os prazeres da imaginação despertam-nas da indolência e da ociosidade, sem as submeter à fadiga e à dificuldade.

Poderíamos aqui acrescentar que os prazeres da fantasia melhor conduzem à saúde do que os do entendimento, por estes serem resultantes de um denodado esforço de raciocínio e acompanhados de excessivo labor do cérebro. Cenas deleitosas na natureza, na pintura ou na poesia têm influência benéfica tanto no corpo como no espírito. Não só servem para desanuviar e estimular a imaginação como são capazes de dispersar a dor e a melancolia, despertando um aprazível vigor natural. Por esta razão Sir *Francis Bacon*,<sup>3</sup> no seu ensaio sobre a saúde, não julgou impróprio prescrever ao leitor um poema ou uma paisagem, dissuadindo-o, sobretudo, de se entregar a difíceis e ardilosas locubrações e aconselhando-o a prosseguir no estudo do que de sublime e nobre preenche o espírito, tal como narrativas, fábulas e meditações sobre a natureza.

À guisa de introdução, estabeleci neste ensaio o conceito daqueles prazeres da imaginação que constituem o assunto da empresa de que agora me ocupo e, através de considerações diversas, empenhei-me em recomendar ao leitor a demanda desses prazeres. No próximo ensaio, examinarei as várias fontes de onde tais prazeres derivam.

## Notas

- 1 Lucrécio, *De Rerum Natura*, I, 926-8.  
“Percorro os lugares remotos das Musas, nunca antes pisados por passo algum; apraz-me chegar junto a fontes intactas e delas beber.”
- 2 Cf. Cícero, *De Oratore*, 2. 87. 357.
- 3 Francis Bacon (1561-1626) filósofo, ensaísta e homem de estado surge aqui referido a propósito do seu ensaio 30 “Of Regiment of Health”. Nas obras filosóficas de que é autor, especialmente em *The Advancement of Learning* (1605), primeira parte de *Magna Instauratio* e em *Novum organum* (1620), que constitui continuação da mesma obra, defende que a investigação científica se deve basear na observação dos fenómenos e dá ênfase à utilização de novos métodos do saber. O seu pensamento irá estimular a revolução epistemológica do século XVII, mas não é ainda responsável pelo método experimental que viria a revolucionar a ciência. Outra das suas obras mais famosas é a utopia intitulada *New Atlantis* (1627).

## N.º 412

[3. Como a Imaginação é afectada pela percepção de objectos exteriores: os prazeres primários]

*Segunda-feira, 23 de Junho de 1712*

*... Divisum sic breve fiet Opus. Marcial<sup>1</sup>*

Considerarei, em primeiro lugar, os prazeres da imaginação que derivam da visão concreta e da percepção de objectos exteriores. Tais prazeres, julgo que procedem, sem excepções, da visão do que é *grande, belo* ou *fora do comum*. É verdade que pode haver algo de tal forma medonho ou ofensivo, que o horror ou o cariz repugnante de um objecto se sobreponha ao prazer que resulta da sua *grandeza, novidade* ou *beleza*. Haverá, porém, uma mistura de satisfação na própria repugnância que ele nos dá, se qualquer uma destas três qualidades for conspícua e preponderante.

Entendo por *grandeza*, não apenas a dimensão de um objecto isolado, mas a amplitude de toda uma cena, vista como composição única. É essa a perspectiva oferecida pela visão dos campos sem fim, por um vasto deserto árido, pelos cumes gigantescos das montanhas, por precipícios e rochedos majestosos, ou por um extenso lençol de água; nestes casos, não é a novidade ou a beleza da visão o que nos impressiona, mas aquela magnificência rude, presente em tantas dessas estupendas maravilhas da Natureza. A nossa imaginação gosta de ser preenchida por um objecto, tal como gosta de abarcar algo que seja demasiado grande para a sua capacidade. Perante tais visões majestosas, mergulhamos num assombro aprazível, sentimos uma quietude deleitosa e um encantamento na alma. À mente humana repugna naturalmente tudo aquilo que pareça um constrangimento, tendendo a ver-se a si própria aprisionada, quando a visão se circunscreve a um espaço exíguo, ou é limitada pela presença em redor de paredes ou montanhas. Pelo contrário,

um horizonte desafogado constitui uma imagem de liberdade, na qual o olhar dispõe de espaço para se alongar em todas as direcções, para se espriar à vontade pela imensidão das vistas, para se perder no meio de uma variedade de objectos que se oferecem à observação. Tais cenários, abrangentes e indeterminados, agradam tanto à fantasia como as especulações sobre a eternidade ou o infinito delicias o entendimento. Mas se há algo de belo ou fora do comum a par desta grandiosidade, como um oceano enfurecido, um céu pejado de estrelas e meteoros ou um terreno amplo orlado de rios, bosques, rochedos e prados, o prazer torna-se ainda mais intenso, na medida em que brota de mais de um princípio único.

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. Na verdade, estamos amiúde tão habituados a um determinado conjunto de objectos, cansados de tantas visões repetidas das mesmas coisas, que o que quer que seja *novo* ou *fora do comum* contribui para variar um pouco a vida humana e distrair as nossas mentes, por um momento, com a estranheza da respectiva aparência: serve-nos, pois, como uma espécie de refrigerio e distingue-se daquela saturação de que prontamente nos queixamos nas nossas actividades usuais e rotineiras. É isto que confere encanto a um monstro, fazendo até com que as imperfeições da Natureza nos agradem. É isto que recomenda a diversidade, perante a qual a mente é a cada instante solicitada por algo de novo, e a atenção não é obrigada a deter-se longamente, e a perder-se, num qualquer objecto particular. É isto, também, que aperfeiçoa o que é grande e belo e proporciona ao espírito um entretenimento duplo. Os bosques, os campos e os prados são agradáveis à vista em qualquer época do ano, mas nunca tanto quanto no início da Primavera, quando inteiramente frescos e renovados, no esplendor do seu primeiro brilho e ainda não gastos em demasia pela habituação do olhar. Por esta razão, nada há que dê mais vida a uma paisagem do que rios, repuxos ou quedas de água, um cenário em contínua mudança, capaz de regalar a vista com algo de novo a cada momento que passa. Depressa nos cansamos de contemplar montes e vales onde tudo

permaneça fixo e imóvel, no mesmo local e na mesma posição; mas logo sentimos um pouco de exaltação e alívio na mente, ao vermos objectos como os que se encontram em perpétuo movimento, escapando-se ao olhar do observador.

Todavia, nada há que abra caminho mais directamente na nossa alma do que a *Beleza*, a qual, através da imaginação, difunde de imediato um comprazimento e uma satisfação secreta, ao coroar o que é grande ou fora do comum. A primeira descoberta do belo logo surpreende o espírito com uma alegria interior, espalhando contentamento e deleite pelo conjunto das suas faculdades. Talvez não haja beleza ou deformidade concretas nesta ou naquela extensão de matéria, uma vez que podemos ter sido feitos de tal sorte que, o que ora nos repugna, já antes nos agradara; mas sabemos por experiência que há várias modificações da matéria classificadas à primeira vista pelo espírito como belas ou disformes, sem qualquer consideração prévia. Vemos, assim, que cada espécie diferente de criaturas sensíveis possui noções diversas de beleza, e que cada uma delas é afectada ao máximo pelas coisas belas da sua própria espécie. Onde este facto se torna mais assinalável é entre as aves da mesma forma e proporção, em que frequentemente observamos o macho apostado no cortejar da fêmea através de um simples grão ou do matiz de uma pena, não vendo encantos senão na cor da sua espécie.

*Scit thalamo servare fidem, sanctasque veretur  
Connubii leges, non illum in pectore candor  
Sollicitat niveus; neque pravum accendit amorem  
Splendida Lanugo, vel honesta in vertice crista,  
Purpureusve nitor pennarum; ast agmina latè  
Foeminea explorat cautus, maculasque requirite  
Cognatas, paribusque interlita corpora guttis:  
Ni faceret, pictis sylvam circum undique monstis  
Confusam aspiceres vulgò, partusque bifformes,  
Et genus ambiguum, & Veneris monumenta nefandae.  
Hinc merula in nigro se oblectat nigra marito,*

*Hinc socium lasciva petit Philomela canorum,  
 Agnoscitque pares sonitus, hinc Noctua tetram  
 Canitiem alarum, & glaucos miratur ocellos.  
 Nempe sibi semper constat, crescitque quotannis  
 Lucida progenies, castos confessa parentes;  
 Dum virides inter saltus locosque sonoros  
 Vere novo exultat, plumasque decora Juventus  
 Explicat ad solem, patriisque coloribus ardet?*

[O macho emplumado, fiel à sua parceira,  
 Mantém inviolados os ritos conubiais.  
 Com fria indiferença todos os encantos ele observa,  
 A brancura láctea do pescoço altivo,  
 A penugem brilhante, a crista orgulhosa e as asas de púrpura:  
 Mas observa, cauteloso, com um olhar perscrutante,  
 As tribos de fêmeas, para encontrar o par que lhe convém,  
 Ornado de cores semelhantes: se assim não fosse,  
 Andariam monstros pintados pelo bosque,  
 O produto ambíguo de um amor contrário à natureza.  
 O melro escolhe assim a noiva cor de breu;  
 O rouxinol, a sua consorte musical,  
 Seduzida pelo afamado canto: o pássaro da noite,  
 Afectado pelas asas sombrias e pelos olhos esverdeados,  
 Corteja a sua noiva pardacenta. As belas crias  
 Proclamam o amor casto da estirpe,  
 Quando exultam nos campos e nos bosques,  
 A convite da Primavera, e ostentam as plumas  
 Ao Sol, fazendo alarde das cores da espécie.]<sup>3</sup>

Há uma segunda espécie de *beleza* nos vários produtos da Natureza e da Arte, que não actua na imaginação com o calor e a violência daquela que caracteriza a nossa própria espécie, embora consiga induzir-nos um deleite

secreto e uma espécie de contentamento pelos objectos e lugares onde se encontra. Tal beleza consiste na alegria e variedade das cores, na simetria e proporção das partes de um todo, no plano e na disposição dos corpos, ou na harmonia e medida justa desta série de elementos. De entre as várias espécies de beleza, o olhar delicia-se principalmente com as cores. Não encontramos na Natureza um espectáculo mais aprazível e glorioso do que aquele que tem lugar nos céus ao nascer e ao pôr do Sol, composto exclusivamente pelos diferentes cambiantes de luz que, em situação diversa, aparecem nas nuvens. Por tal motivo, vemos os poetas, que se dirigem sempre à imaginação, pedindo os seus epítetos de empréstimo às cores, mais do que a qualquer outro tópico.

Se a fantasia se deleita com tudo o que é grande, estranho ou belo, e se se mostra tanto mais agradada, quanto mais encontra estas perfeições num só objecto, ela será, então, capaz de receber dupla satisfação com o auxílio de um outro sentido. Deste modo, qualquer som prolongado, como o trinado dos pássaros, ou uma queda de água, desperta a todo o momento o espírito do observador e torna-o mais atento aos vários encantos do lugar que o rodeia. Assim, se houver no ar uma fragrância de cheiros ou de perfumes, ela intensificará os prazeres da imaginação, tornando mais agradável a aparência, até mesmo das cores e da verdura da paisagem. Assim é, porque as ideias de ambos os sentidos se completam e se tornam mais aprazíveis juntas do que nos casos em que entram em separado na mente, tal como as diferentes cores de um quadro, quando bem combinadas, contrastando umas com as outras, recebem uma beleza adicional da posição vantajosa em que se encontram.

## Notas

- 1 Marcial, *Epigramas*, 4. 82. 8.  
«A tarefa assim dividida torna-se mais breve.»
- 2 Trata-se de um poemeto latino da autoria do próprio Addison, cuja versão original se encontra nos chamados Manuscritos de Harvard. A décima segunda edição completa do periódico *The Spectator*, de 1744, propõe a seguinte tradução para inglês:

The feather'd Husband, to his Partner true,  
Preserves connubial Rites inviolate.  
With cold Indifference every Charm he sees,  
The milky Whiteness of the stately Neck,  
The shining Down, proud Crest, and purple Wings:  
But cautious with a searching Eye explores  
The female Tribes, his proper Mate to find,  
With kindred Couloers mark'd: Did he not so  
The Grove with painted Monsters would abound,  
Th' ambiguous Product of unnatural Love.  
The Black-bird hence selects her sooty Spouse;  
The Nightingale her musical Compeer,  
Lur'd by the well-known Voice: the Bird of Night,  
Smit with his dusky Wings, and greenish Eyes,  
Wo[ol]s his dun Paramour. The beauteous Race  
Speak the chaste Loves of their Progenitors;  
When, by the Spring invited, they exult  
In Woods and Fields, and to the Sun unfold  
Their Plumes, that with paternal Colours glow.

- <sup>3</sup> Versão portuguesa do tradutor, a partir da tradução inglesa do próprio Addison, transcrita na nota 2.

## N.º 413

[4. Prazeres primários: efeitos da natureza sobre a imaginação]

*Terça-Feira, 24 de Junho de 1712*

... *Causa latet, vis est notissima* ... Ovídio<sup>1</sup>

Embora tenhamos considerado, no ensaio de ontem, o modo como tudo o que é *grande, novo* ou *belo* pode dar prazer à imaginação, temos de admitir que é impossível descobrir a causa necessária desse prazer, porque não conhecemos, nem a natureza da ideia, nem a substância da alma humana. Tal conhecimento poderia ajudar-nos a descobrir a conformidade ou a repugnância entre ambas; e por consequência, na falta desse conhecimento, o único fim que podemos perseguir em especulações do género é reflectir sobre as mais agradáveis operações da alma, e agrupar, sob os respectivos títulos, o que compraz ou não à mente, sem que se possam identificar as múltiplas causas necessárias e eficientes, de que brotam o prazer ou o desprazer.

As *causas finais*<sup>2</sup> oferecem-se mais abertamente à nossa observação, uma vez que há uma enorme variedade que amiúde pertence ao mesmo efeito; e essas, embora não sejam no seu conjunto tão satisfatórias, são em geral mais úteis do que as outras, visto darem um melhor ensejo para admirarmos a bondade e a sabedoria do Criador.

Uma das causas finais do nosso deleite com tudo o que é *grande* pode ser esta: o Supremo Criador do nosso ser compôs de tal maneira a alma humana, que nada, a não ser Ele próprio, pode constituir a sua felicidade última, condigna e genuína. Na medida em que uma grande parte da nossa felicidade tem, assim, de brotar da contemplação do seu Ser, Ele fez as nossas almas deliciarem-se com a apreensão de tudo o que seja grande ou ilimitado,

para poder proporcionar-lhes a justa recompensa de tal contemplação. Ao admirarmos um objecto que ocupe espaço considerável na nossa Fantasia, o deslumbramento, activador que muito compraz a mente, aumenta de imediato; em consequência, esse enlevo será levado ao auge do êxtase e da devoção, quando contemplamos a natureza divina, que não é limitada pelo tempo ou pelo lugar, nem abrangida pela capacidade de qualquer criatura, por maior que seja.

O Criador juntou um prazer secreto à ideia de algo que seja *novo* ou *fora do comum*, por forma a encorajar-nos na procura do Conhecimento e empenhou-nos na indagação das maravilhas do universo criado. Qualquer ideia nova traz consigo um tal prazer, que recompensa todos os esforços desenvolvidos para a sua aquisição, servindo, desse modo, como motor de novas descobertas.

Tornou aprazível tudo o que é *belo para a sua própria espécie*, por forma a que todas as criaturas fossem tentadas a multiplicar-se e a povoar o Mundo. É, na verdade, notável que, sempre que a Natureza é contrariada através da produção de um monstro (o resultado de uma qualquer mistura antinatural), a espécie se torna incapaz de propagar-se, ou de fundar uma nova classe de criaturas. E tanto assim é, que, não fossem os animais atraídos pela beleza da sua própria espécie, a reprodução chegaria ao fim e a Terra ficaria despovoada.

Por último, o Criador tornou aprazível o que é belo em todos os outros objectos, ou melhor, tornou bela a aparência de tantos objectos, por forma a dar encanto e alegria a toda a Criação. A quase tudo o que nos rodeia, concedeu Ele o dom de evocar na Imaginação uma ideia agradável. Não nos é possível, por tal motivo, admirar as Suas criações com frieza ou indiferença, ou observar tantas e tantas belezas sem um agrado ou uma satisfação secretas. Pobre seria a aparência das coisas, se apenas as víssemos nas suas figuras e nos seus movimentos naturais.<sup>3</sup> E que razão acharíamos para o facto de elas provocarem em nós tantas daquelas ideias que em tudo diferem do que existe nas coisas em si, como a luz e as cores, senão a de acrescentarem numerosos ornamentos ao Universo, tornando-o mais agradável à imaginação? Em todo

o lado, descobrimos espectáculos e aparições aprazíveis, vislumbramos glórias imaginárias nos céus e na Terra, percebemos alguma dessa beleza visionária derramando-se sobre toda a Criação. Mas que esboço tosco e disforme da Natureza veríamos, se dela sumisse todo o colorido, se dela desaparecesse toda a distinção de luz e sombra? Em suma, as nossas almas estão, de momento, deleitosamente perdidas e confundidas numa agradável ilusão, caminhando nós como o herói encantado dos romances, que vê lindos castelos, bosques e prados, ao mesmo tempo que ouve gorjeios de aves e o murmúrio dos rios. Mas, ao quebrar-se um qualquer feitiço secreto, o cenário fantástico desmorona-se, deixando o cavaleiro desconsolado na charneca árida, ou no deserto solitário. No que respeita às imagens que serão recebidas a partir da matéria, não é improvável que seja este, ou muito próximo deste, o estado da alma decorrente do seu primeiro afastamento, embora, na verdade, a noção das cores seja tão bela e agradável à Imaginação, que se torne possível delas a alma não se ver privada, encontrando-as, talvez, na estimulação de qualquer outra causa ocasional, tal como, de momento, nas diversas impressões produzidas no órgão da visão pela matéria imperceptível.

Pressupus aqui que o meu leitor está familiarizado com essa grande descoberta moderna que todos os investigadores presentemente reconhecem à Filosofia Natural, a saber: a de que a luz e as cores, tal como são apreendidas pela imaginação, constituem apenas ideias na mente, e não qualidades existentes na matéria. Se esta é uma verdade incontestavelmente provada por muitos filósofos modernos e uma das mais finas especulações no âmbito dessa ciência, o leitor *inglês*, querendo ver a ideia explicada em termos gerais, poderá encontrá-la no capítulo oitavo do Livro Segundo do Ensaio sobre o Entendimento Humano, da autoria do Sr. *Lock*.

## Notas

- 1 Ovídio, *Metamorfoses*, 4. 287.  
«A causa está escondida, mas a força é bem conhecida.»
- 2 Uma das quatro formas de causalidade na filosofia aristotélica. Segundo os comentadores, Aristóteles distinguiu quatro tipos de causas: (i) a causa material (por exemplo, numa estátua, a matéria de que é feita); (ii) a causa formal (nessa mesma estátua, a figura que ela representa); (iii) a causa eficiente (a entidade que produz a estátua e nela se prolonga, ou seja, o escultor); (iv) a causa final (o propósito visado pelo escultor: a sua realização como artista, o cumprimento de uma vocação, dinheiro, glória ou imortalidade, por exemplo).
- 3 Note-se como um texto, a outros títulos, marcado por um forte pendor (neo-)classificante, apresenta, em passos como este, uma notável antecipação de alguns dos temas que irão marcar a emergência do Romantismo na Cultura e nas Artes da Europa do final do século XVIII. Inspirando-se no associacionismo de John Locke, que cita no último parágrafo, Addison celebra as virtudes transfiguradoras da Imaginação, recusando-se a prolongar uma tradição de apequenamento da Arte em geral, e da Poesia em particular, cujo expoente máximo talvez tenha sido o conselho de Thomas Sprat, citado na Introdução a este volume, no sentido de a linguagem poética se aproximar de uma escrita estilisticamente depurada, retoricamente sóbria, próxima da maneira natural de falar. Neste contexto, vale a pena contrastar este ensaio de Addison com um texto de um seu exacto contemporâneo, *A Tale of a Tub*, de Jonathan Swift, que data de 1704. No capítulo intitulado “*Divagação sobre a Origem, o Uso e o Progresso da Loucura numa Comunidade*” (“*A Digression concerning the Original, the Use and Improvement of Madness in a Commonwealth*”), Swift afirma:

Mas quando a Fantasia de um Homem se escarrancha sobre a Razão, quando a Imaginação colide com os sentidos, e o entendimento comum, bem como o senso comum, são postos porta fora [...] [q]uão baços e insípidos nos parecem os objectos transmitidos pelo veículo da ilusão? Quão mirradas são as coisas, tal como surgem no espelho da Natureza?

(“But when a Man’s Fancy gets *astride* on his Reason, when Imagination is at Cuffs with the Senses, and common Understanding, as well as common Sense, is kickt out of Doors [...] [h]ow fade and insipid do all Objects accost us that are convey’d in the Vehicle of *Delusion*? How shrunk is every Thing, as it appears in the Glass of Nature?” – Jonathan Swift, *A Tale of a Tub with Other Early Works, 1696-1707*, org. Herbert Davis, Oxford, Basil Blackwell, 1957, pp. 108 e 109).

N.º 414

[5. Prazeres primários: comparação e contraste  
entre os efeitos da natureza e da arte]

*Quarta-feira, 25 de Junho de 1712*

*... Alterius sic*

*Altera poscit opem res & conjurat amicè. Horácio 1*

Se considerarmos as obras da *natureza* e da *arte* quanto à sua capacidade para entreter a imaginação, encontraremos as últimas muito imperfeitas em comparação com as primeiras, pois, embora, por vezes, possam parecer belas ou estranhas, nada são capazes de conter em si daquela vastidão e imensidade que proporcionam tão grande entretenimento à mente do observador. Permite-se às obras de arte serem tão finas e delicadas como as da natureza, mas nunca conseguirão apresentar-se em contornos tão esplêndidos e magníficos. Há qualquer coisa de mais ousado e magistral nos traços toscos e descuidados da natureza do que nos esmerados retoques e embelezamentos da arte. As belezas do mais imponente jardim ou palácio confinam-se a um círculo estreito que a imaginação, de imediato, transborda, exigindo que algo mais a gratifique. Porém, nos vastos campos da natureza, a visão vagueia livre de restrições, alimentada por uma variedade infinita de imagens, sem limite ou número determinado. Por este motivo, descobrimos sempre o poeta enamorado pela vida no campo, onde a natureza aparece na forma mais perfeita, oferecendo-lhe as cenas por excelência adequadas ao deleite da imaginação.

*Scriptorum chorus omnis amat nemus & fugit Urbes. Horácio2*

*Hic Secura quies, & nescia fallere vita,*

*Dives opum variarum; hic latis otia fundis,*

*Speluncae, vivique lacus, hic frigida Tempe,  
Mugistusque boum, mollesque sub arbore somni.* Virgílio<sup>3</sup>

Mas, apesar de várias destas cenas rudes serem mais deleitosas do que quaisquer manifestações artificiais, ainda assim consideramos as obras da natureza tanto mais aprazíveis, quanto mais se assemelham a obras de arte, pois neste caso, o prazer deriva de um duplo princípio: da aparência agradável que os objectos apresentam ao olhar e da sua similitude a outros objectos. Apraz-nos tanto comparar as respectivas belezas como contemplá-los e somos capazes de os representar mentalmente, quer como cópias, quer como originais. Assim, colhemos deleite de uma paisagem de boa apresentação, diversificada em campos e prados, bosques e rios; de fortuitas perspectivas de árvores, nuvens e cidades que por vezes se configuram nos veios do mármore<sup>4</sup>; de curiosos padrões em relevo patentes em rochas e grutas; e, numa palavra, de tudo aquilo que, designado como obra do acaso, possui variação e regularidade similares a um efeito intencional.

Se os produtos da natureza se valorizam de acordo com a sua maior ou menor semelhança com os da arte, podemos ter a certeza de que as obras do engenho humano muito beneficiam da parecença com as que são naturais, pois, neste caso, não só é a similitude agradável, como o padrão mais perfeito. A mais linda cena que alguma vez vi foi uma imagem, projectada nas paredes de um quarto escuro, situada, de um lado, face a um rio navegável e, do outro, a um parque. A experiência é muito comum em óptica. Aqui, seria possível descobrir as ondas e flutuações da água em cores vivas e naturais, com a figura de um navio penetrando por um extremo e navegando gradualmente por todo o fragmento. Ali, apareceriam verdes sombras de árvores ondulando ao vento e, no meio delas, em miniatura, rebanhos de veados saltitando pela parede<sup>5</sup>. Devo confessar que a novidade de uma tal cena pode tornar-se motivo de comprazimento para a imaginação. Porém, certamente a principal causa reside na sua fiel semelhança à natureza, na medida em que a imagem não só oferece cor e forma, como tantas outras, mas também o movimento das coisas que representa<sup>6</sup>.

Já antes observámos que, de uma maneira geral, existe na natureza algo de mais esplêndido e grandioso do que aquilo com que nos deparamos nas curiosidades da arte. Assim, quando, de algum modo, vemos imitadas essas características, elas proporcionam-nos uma espécie de prazer mais nobre e elevado do que aquele que recebemos dos mais correctos e primorosos produtos da arte. A este respeito, os nossos jardins *ingleses* não entretêm tanto a fantasia como aqueles que existem em *França* e em *Itália* onde vemos uma vasta extensão de terreno coberta de agradável mistura de jardim e de floresta, figurando, por toda a parte, uma rudeza artificial bem mais encantadora do que o esmero e a elegância que encontramos nos jardins do nosso próprio país<sup>7</sup>. Poderia até ter consequências nefastas para o público, assim como tornar-se desvantajoso para os proprietários alienar tanto terreno à pastoreira e ao arado em tantas partes de um país consideravelmente populoso, terreno esse que, cultivado, colheria, de longe, maior proveito. Mas por que razão não é possível ser toda uma propriedade transformada numa espécie de jardim através de frequente plantio que se permita reverter tanto em lucro como em comprazimento do seu dono? Um pântano repleto de salgueiros ou uma serra sombreada por carvalhos são, não apenas mais belos, mas mais benéficos do que jazendo despídos e sem adorno. Os campos de cereais compõem um panorama agradável e, se se cuidassem os caminhos que os atravessam, se o bordado natural dos prados fosse favorecido e melhorado por via de pequenos apuramentos de arte e se se valorizassem as várias filas de sebes com árvores e flores que o solo fosse capaz de receber, cada qual poderia transformar a sua propriedade numa linda paisagem.

Escritores que nos têm feito relatos da *China* dizem-nos que os habitantes daquele país escarnecem do tipo de plantio dos *européus*, traçado a régua e esquadro; pois, segundo eles, qualquer um pode dispor árvores em filas iguais e parcelas uniformes. Os chineses preferem revelar um génio próprio em obras desta natureza e, por isso, sempre ocultam a arte pela qual se guiam. Na sua língua, parece que possuem uma palavra que exprime a beleza especial de uma forma de cultivo que, à primeira vista, surpreende a imaginação sem que se descubra a fonte de tão agradável efeito<sup>8</sup>. Pelo

contrário, os nossos jardineiros *britânicos*, em vez de fazerem a vontade à natureza, gostam de desviar-se dela tanto quanto possível. As nossas árvores crescem em cones, globos e pirâmides. Vemos as marcas da tesoura em cada planta e arbusto. Não sei se sou singular em matéria de opinião, mas, pela minha parte, preferiria contemplar uma árvore em toda a sua exuberância e profusão de galhos e de ramos a vê-la podada e aparada em forma de figura matemática. Não posso senão conceber que um pomar em flor seja infinitamente mais deleitoso do que quaisquer dos pequenos labirintos do canteiro mais bem rematado. Mas como os nossos grandes desenhadores de jardins possuem armazéns de plantas, que têm de vender, é para eles muito natural destruir toda a beleza dos pomares e conceber um plano que melhor reverta em seu proveito, fazendo regularmente escoar as espécies de folha perene assim como outras plantas transportadas em vaso<sup>9</sup>, com as quais as suas lojas se encontram abundantemente recheadas.

## Notas

- 1 Horácio, *Arte Poética*, 410-11.  
«Deste modo os assuntos se ajudam mutuamente e entram em cumplicidade amigável.»
- 2 Horácio, *Epístolas*, 2, 2, 77.  
«todos os escritores amam a natureza e fogem da cidade.»
- 3 Adaptação de Virgílio, *Geórgicas*, 2, 467-470 (*hic* Addison: *at* Virgílio).  
«aqui existe a tranquilidade segura e uma vida ignorante da maldade, assim como riquezas de toda a espécie; aqui existe o lazer de um espaço amplo, cavernas e lagos de água viva; aqui há um fresco vale, o mugido dos bois e suaves sonhos debaixo de uma árvore...»
- 4 Refina-se aqui a pressuposta diferença lockiana entre qualidades primárias da matéria e qualidades sensíveis e poderes da matéria aquando da sua percepção. Nos dois últimos grupos, as qualidades primárias, não percebidas em si, têm poder modificador sobre a apreensão da matéria pelos sentidos. Tal percepção produz ideias que parecem radicar nos próprios corpos, mas mais não são do que afectações peculiares

que os mesmos produzem na mente, através dos sentidos. *Vide* ensaio nº 413. Cf. John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding* (II, 8) (London and New York: Dent, 1961), V.I, especialmente pp.106 e 109-110.

- 5 Addison refere-se, com probabilidade, ao efeito de câmara escura que ocasiona a confluência das projecções do rio Tamisa e do Parque Real de Greenwich na parede de uma das salas do Observatório aí localizado.
- 6 Antes de se dedicar aos prazeres secundários da imaginação, Addison observa já como fonte de comprazimento a semelhança do produto da arte ao original possível na natureza.
- 7 O desenho tendencialmente uniforme e geométrico dos jardins que aqui se descreve poderá espelhar o gosto holandês de Guilherme III, no trono de Inglaterra entre 1689 e 1702. A crítica a tal configuração verte luz sobre posteriores desenvolvimentos no desenho de jardins do século XVIII inglês. (Nota baseada em Angus Ross)
- 8 O efeito de irregularidade causado pelos jardins chineses terá como fonte descritiva única o ensaio de Sir William Temple “Upon the Gardens of Epicurus; or, of Gardening, In the Year 1685”. Cf. *Works (Miscellanea, ii)* (1720), I, 186. A tal beleza sem ordem é aí feito corresponder o termo “sharawadgi”. (Nota baseada em Angus Ross)
- 9 Certas árvores de folha perene então usadas com fim decorativo em terraços e jardins, por serem espécies frágeis, ou por se pensar que o fossem, eram cultivadas em estufas, em vasos de grandes dimensões. O transporte em bloco dos recipientes e das plantas permitia que, no Verão, estas fossem removidas para o ar livre sem serem transplantadas e submetidas a condições edafo-climáticas (composição do solo, incidência da luz, humidade e exposição ao vento) nefastas porque diferentes, por certo, das do pedaço de solo em que se tinham desenvolvido. Os grandes vasos que servem de habitáculo permanente a tais espécies são observáveis em jardins de origem setecentista, ou pouco anterior, dos quais são exemplos, respectivamente, os dos palácios de Kew (Londres) e de Versalhes.

(Agradecemos à Mestre Rute Júlia Beirante as informações gentilmente prestadas, que permitiram o esclarecimento desta parte do texto e a redacção da presente nota).



## N.º 415

[6. Prazeres primários: a arquitectura, a arte que produz de forma mais imediata tal prazer da imaginação]

*Quinta-feira, 26 de Junho de 1712*

*Adde tot egregias urbes, operumque laborem: Virgílio<sup>1</sup>*

Tendo já mostrado como a fantasia é afectada pelas obras da natureza e, de seguida, tomado em consideração quer as obras da natureza quer as da arte em geral, como estas se auxiliam e completam mutuamente formando cenas e perspectivas tais que melhor se adequem a deleitar a mente do observador, irei neste ensaio tecer algumas reflexões sobre essa arte particular, que possui, mais do que qualquer outra, a tendência para produzir os prazeres primários da imaginação que têm até ao momento sido o assunto deste discurso. A arte a que me refiro é a da arquitectura, que apenas considerarei à luz do permitido pelas anteriores especulações, sem entrar nessas regras e máximas que os grandes mestres da arquitectura estabeleceram e longamente dilucidaram em inúmeros tratados sobre o assunto.

A *grandiosidade* nas obras de arquitectura pode considerar-se como respeitando ao volume e ao corpo da estrutura ou à *forma* em que está construída. No que concerne aos primeiros, verificamos serem os Antigos, especialmente entre as nações do mundo oriental, infinitamente superiores aos Modernos.<sup>2</sup>

Não falando da Torre de *Babel*, sobre a qual diz um autor antigo que as fundações podiam ser vistas no seu tempo e aparentavam ser uma montanha vasta, o que poderia ser mais nobre do que as muralhas de *Babilónia*, os seus jardins suspensos,<sup>3</sup> o seu templo a *Jupiter Belus*<sup>4</sup> que se elevava a mais de quilómetro e meio distribuído por oito andares, cada um da altura de duzentas e vinte jardas, no topo do qual se encontrava o

observatório *babilónico*? Poderia aqui, de modo idêntico, mencionar o rochedo gigantesco que foi talhado à imagem de *Semíramis*, ladeado de rochedos mais pequenos com a forma dos reis seus vassallos; a prodigiosa bacia, ou lago artificial, capaz de receber todo o *Eufrates* até àquele momento em que para o efeito se construiu um novo canal, com os diversos diques por onde esse rio era conduzido. Bem sei que há pessoas que tomam estas maravilhas da arte por meramente fabulosas, mas não consigo encontrar fundamento para tal suspeição, a menos que seja o facto de essas obras não existirem no presente. Houve, na verdade, condições muito mais vantajosas para a edificação nesses tempos e nessa parte do mundo do que em qualquer outro desde então. A terra era extremamente fértil, os homens viviam geralmente da pastorícia que requer muito menor mão-de-obra do que a agricultura; havia poucos ofícios para empregar a parte activa da humanidade e ainda menor número de artes e ciências para dar trabalho a homens de temperamento especulativo; e, acima de tudo o mais, o príncipe era absoluto, de modo que, quando ia para a guerra, se colocava à cabeça de todo um povo: assim vemos *Semíramis* a comandar três milhões de homens em batalha campal e, contudo, a ser subjugada pelo número dos seus inimigos. Não surpreende, por isso, que, quando em tempo de paz e ao virar o seu pensamento para edificações, ela pudesse realizar obras tão grandiosas com tão prodigiosa multidão de trabalhadores: para além disso, na sua região havia pouca interferência das geadas e invernias que obrigam a gente laboriosa do norte a permanecer ociosa metade do ano. Poderia, ainda, mencionar entre os benefícios do clima, o que dizem da terra os historiadores, que esta exsudou um betume ou uma espécie de argamassa natural, que é sem dúvida o mesmo que surge referido na Sagrada Escritura como tendo contribuído para a estrutura de *Babel*. «*O betume fazia as vezes de argamassa*».5

No *Egipto* ainda vemos as pirâmides que correspondem às descrições que delas foram feitas; e não duvido que um viajante pudesse descobrir alguns restos do labirinto que cobria uma província inteira e tinha uma centena de templos distribuídos pelos seus diversos quarteirões e secções.

A muralha da *China* é uma dessas peças da magnificência oriental, traçando um risco até no mapa-mundo, embora uma descrição que dela se fizesse pudesse ser considerada fabulosa, não estivesse a muralha ainda hoje de pé.

Não podemos deixar de sentir devoção para com as edificações mais nobres que adornaram os vários países do mundo. Foi essa devoção que induziu os homens ao trabalho em templos e locais públicos de culto, não apenas para que pudessem, pela magnificência do edifício, convidar a divindade a nele residir, mas para que tais obras espantosas pudessem, ao mesmo tempo, abrir a mente a amplas concepções, apetrechando-a para o convívio com a divindade do lugar - dado que tudo o que é majestoso imprime um temor e reverência na mente do observador e se conjuga com a grandeza natural da alma.

Em segundo lugar, devemos considerar a *grandeza na forma* em arquitectura, a qual tem tal poder sobre a imaginação que um edifício pequeno que a possua irá dar à mente ideias mais nobres do que outro vinte vezes mais volumoso cuja forma seja vulgar ou menor. Assim, talvez um homem ficasse mais impressionado com o ar majestoso de uma das estátuas de *Alexandre* feitas por *Lisipo*,<sup>6</sup> ainda que não excedendo as dimensões do ser humano, do que com o Monte *Atos*, caso fosse talhado à imagem do herói, conforme a proposta de *Fídias*,<sup>7</sup> com um rio numa mão e uma cidade na outra.

Pense-se na disposição de espírito experimentada por quem entrar pela primeira vez no *Panteão* de *Roma*, em como a imaginação fica repleta de algo grandioso e admirável; e, ao mesmo tempo, considere-se quão pouco, em proporção, se é afectado pelo interior de uma catedral *gótica*, ainda que seja cinco vezes maior que o outro; por nada mais poderá ser suscitada que não pela grandeza da forma de um e pela mediocridade na outra.

Sobre este assunto, vi uma observação de um autor *francês* que muito me comprazeu. Encontra-se na obra de *Fréart*, *Paralelo entre a Arquitectura Antiga e a Moderna*.<sup>8</sup> Transcrevê-la-ei para o leitor precisamente com os termos de arte que ele usou: *Tenho observado (diz ele) uma coisa que, em*

*minha opinião, é muito curiosa, qual o motivo por que, na mesma quantidade de superfícies, uma forma surge como grandiosa e manificente e a outra como pobre e insignificante; a razão é subtil e invulgar. Afirimo, assim, que para introduzir na arquitectura esta grandeza de estilo deveremos proceder de modo a que a divisão dos principais membros do conjunto consista de um número reduzido de partes, para que possam ser todas magníficas, de arrojado e amplo relevo e sobressaliência bem marcada; não observando o olhar nada de pequeno e medíocre, a imaginação poderá, então, ser tocada e afectada mais vigorosamente pela obra que ante ela se apresenta. Por exemplo: numa cornija, se a gola ou o cimácio da mesma, a cimalha, os modilhões ou os entalhos denticulados se apresentam com nobreza por via das suas projecções graciosas, se não vemos nenhuma da confusão habitual que resulta de pequenas cavidades, meios-quartos do astrágalo<sup>9</sup> e a mistura de não sei quantos pormenores mais que produzem um efeito nulo em obras de grande vulto, tomando espaço de forma improdutiva em prejuízo do membro principal, é absolutamente certo que esta forma surgirá como solene e grandiosa; pelo contrário, só terá um efeito parco e medíocre a obra em que haja redundância nesses ornamentos menores que dividem e dispersam os ângulos da visão numa vasta multidão de raios, tão emaranhados que a totalidade não passará de mera confusão.*

De entre todas as figuras em arquitectura, nenhuma possui um aspecto mais grandioso do que o côncavo e o convexo; e verificamos em toda a arquitectura antiga e moderna, bem como nas regiões remotas da *China* ou em países mais perto de nós, que pilares redondos e tectos abobadados entram em grande parte dos edifícios que são concebidos para a pompa e a magnificência. Em meu entender, a razão encontra-se no facto de nessas figuras nós vemos mais do corpo do que nas de outras espécies. Existem, na verdade, figuras de corpos em que o olhar pode abarcar dois terços da superfície; mas, como nesses corpos o olhar tem de se repartir por vários ângulos, não apreende uma ideia uniforme e sim várias ideias da mesma espécie. Olhem para o exterior de uma cúpula, o vosso olhar circunda-a por metade; olhem para cima no interior e, num relance só, tem-se uma perspectiva total;

toda a concavidade recai sobre o olhar de imediato, a vista funcionando como o centro que reúne e junta as linhas de toda a circunferência; num pilar de secção quadrada, a vista abarca frequentemente apenas uma quarta parte da superfície e, numa concavidade quadrada, tem de subir e descer pelos diferentes lados antes de conseguir dominar toda a superfície interior. Por esta razão, a fantasia é infinitamente mais impressionada por um panorama do ar livre e dos céus entrevistos através de um arco do que por um que nos chegue através de um quadrado ou de outra qualquer figura. A figura do arco-íris não diminui em nada a sua magnificência, nem as cores a sua beleza, tal como o descreve muito poeticamente o filho de Sira: *Contempla o arco-íris e bendiz aquele que o fez; é muito belo no seu resplendor; Ele cerca o céu com um círculo de glória; são as mãos do Altíssimo que o estendem.*<sup>10</sup>

Tendo, assim, falado dessa grandeza que afecta a mente em arquitectura, poderia, em seguida, mostrar o comprazimento da imaginação com aquilo que surge como inovador e belo nesta arte; todavia, como cada observador tem naturalmente um maior gosto por estas duas perfeições presentes em cada edificação que se lhe oferece ao olhar do que pelas que considerarei até ao momento, não perturbarei o meu leitor com quaisquer reflexões sobre elas. Bastará ao meu propósito presente observar que nada há em toda esta arte que compraza a imaginação que não seja grande, fora do comum ou belo.

## Notas

- 1 Virgílio, *Geórgicas*, 2. 155.  
«Acrescenta a isto tantas insignes cidades e tal esforço de obras.»
- 2 A maior parte da informação incluída neste ensaio reporta-se às obras de Heródoto e de Diodoro da Sicília.
- 3 Os jardins suspensos foram, segundo Diodoro da Sicília (*Bibliothèque*, 2.10.I), construídos, não por Semíramis, rainha lendária da Assíria, de grande beleza, a quem se atribuía essa obra, mas por um rei assírio posterior.
- 4 Divindade babilónica correspondente a Zeus na mitologia grega.

- 5 *Bíblia Sagrada*, Génesis 11: 3. Tradução interconfessional do hebraico, do aramaico e do grego em português corrente, Lisboa, Difusora Bíblica, 1993.
- 6 Escultor grego da segunda metade do século IV a.C.. Exerceu o seu mister na corte de Alexandre Magno, tendo representado o imperador em várias estátuas ao longo da vida (incluindo em criança). Os anos de 328-25 correspondem ao período de maturidade da sua obra. Lisipo é considerado o último dos grandes artistas clássicos e o primeiro escultor helenístico.
- 7 Escultor grego, nascido em Atenas c. 490 a.C., considerado o maior artista da Antiguidade. A sua fama provém, sobretudo, de descrições feitas por escritores antigos, de cópias e de trabalhos que lhe foram atribuídos. As suas obras caracterizam-se pela grandiosidade aliada ao equilíbrio de proporções.
- 8 Roland Fréart, Senhor de Chambray (?-1676?), *Parallele de l'architecture antique et de la moderne* (1650). Esta obra foi traduzida por John Evelyn em 1664.
- 9 Ornato no fuste da coluna.
- 10 *Bíblia Sagrada*, Livro de Ben Sira (Eclesiástico), 43:12-13. Tradução interconfessional do hebraico, do aramaico e do grego em português corrente, Lisboa, Difusora Bíblica, 1993.

Tradução e notas de Teresa Cid

## N.º 416

[7. Prazeres secundários da imaginação:  
considerações restritas à literatura]

*Sexta-feira, 27 de Junho de 1712*

*Quatenûs hoc simile est oculis, quod mente videmus* Lucrécio<sup>1</sup>

Comecei por dividir os prazeres da imaginação naqueles que derivam de objectos que se encontram realmente perante os nossos olhos, ou que, nascidos da visão concreta, são depois evocados pela nossa mente quer, rudimentarmente, nas suas próprias operações quer por circunstâncias que nos são exteriores, como no caso de estátuas ou de descrições. Já considerámos os primeiros, pelo que passaremos àqueles que, em atenção à diferença, designei como os prazeres secundários da imaginação. Quando digo que as ideias recebidas de estátuas, descrições, ou circunstâncias do género são idênticas àquelas que realmente contemplámos alguma vez, não deve ser entendido que alguma vez tenhamos visto aquele lugar, acção ou pessoa que estão talhadas ou descritas. Basta que tenhamos visto lugares, pessoas ou acções em geral que se assemelhem, ou pelo menos suscitem uma analogia remota com o que achamos representado, já que, uma vez armazenadas as ideias particulares, reside na imaginação o poder de as expandir, compor e diversificar a seu belo prazer.

Entre as diversas espécies de representação, a *estatuária* é a mais natural e a que mostra *maior semelhança* com o objecto que é representado. Para me socorrer de uma instância comum, deixai alguém cego de nascença tomar em suas mãos uma imagem e percorrer com os dedos os diferentes sulcos e impressões do cinzel, e ele facilmente conceberá como pode a configuração de um homem ou de uma besta ser por aquela representada; mas, passe ele a mão por um *quadro*, onde tudo é macio e uniforme, e jamais conseguirá imaginar como podem as várias proeminências e depressões de

um corpo humano ser mostradas num pedaço de tela plana que não possui qualquer desnível ou irregularidade. A *descrição* afasta-se ainda mais das coisas representadas do que a pintura, já que um quadro tem uma semelhança efectiva com o original, de que são desprovidas as letras e as sílabas. As cores falam todas as línguas, mas as palavras só são entendidas por determinado povo ou nação. Por este motivo, apesar de a necessidade dos homens ter rapidamente conduzido à descoberta da linguagem, a escrita é provavelmente uma invenção mais tardia do que a pintura. Contam-nos inclusivamente que na *América*, quando os *Espanhóis* lá chegaram pela primeira vez, foram enviados despachos em pintura ao imperador do *México* e as notícias do seu país delineadas pelos traços de um lápis, que era uma forma mais natural do que a escrita, ainda que simultaneamente muito mais imperfeita porque é impossível traçar as pequenas ligações do discurso ou dar a imagem de uma conjunção ou de um advérbio. Seria ainda mais estranho representar objectos visíveis por sons que não possuem quaisquer ideias a eles anexas e fazer qualquer coisa como uma descrição em *música*. Contudo, é sabido que podemos obter noções confusas e imperfeitas desta natureza, suscitadas na imaginação por uma composição artificial de notas, e descobrimos que grandes mestres nesta arte são às vezes capazes de transportar os ouvintes ao coração e ao calor de uma refrega, de ensombrar os seus espíritos com cenas melancólicas e com percepções de mortes e funerais, ou embalá-los em sonhos apazíveis de pequenos bosques e Campos Elísios.

Em todas estas instâncias, este prazer secundário da imaginação deriva daquela acção da mente que compara as ideias resultantes dos objectos originais com as ideias suscitadas pela estátua, quadro, descrição ou som, que as representa. É-nos impossível oferecer a razão necessária por que esta operação da mente desencadeia tanto comprazimento, como já anteriormente observei a este propósito.<sup>2</sup> Mas descobrimos uma grande variedade de entretenimentos oriundos deste princípio único, porque a ele se deve não só o gosto pela estatuária, pintura e descrição, mas ainda o deleite em todas as acções e artes de imitação. É ele que torna as várias espécies de ditos espirituosos apazíveis, os quais, como anteriormente mostrei,<sup>3</sup> consistem na

afinidade de ideias. Podemos ainda acrescentar que também ele desperta a subtil satisfação que por vezes descobrimos nas diferentes espécies de falsos ditos de espírito, consistam eles na afinidade de letras, como num anagrama ou acróstico; ou de sílabas, como em versos de pé-quebrado ou ecos; ou de palavras, como nos trocadilhos ou sofismas; ou de toda uma frase ou poema votado a asas e altares. Provavelmente, a *causa última* do comprazimento que crescemos a esta operação da mente reside no facto de ela espicaçar e encorajar a nossa busca de verdade, uma vez que a distinção entre uma coisa e outra e o discernimento justo das ideias dependem inteiramente da nossa capacidade de entre si as comparar e de observar a congruência ou a discordância que surgem entre as várias obras da natureza.

Mas por ora restringir-me-ei àqueles prazeres da imaginação que derivam das ideias suscitadas pelas *palavras*, porque a maior parte das observações pertinentes para as descrições são igualmente aplicáveis à pintura e à estatuária.

As palavras, quando bem escolhidas, têm em si mesmas uma tal força que uma descrição nos oferece, frequentemente, ideias mais vivas do que a visão das próprias coisas. O leitor acha uma cena desenhada a cores mais fortes e pintada mais conforme com a vida na sua imaginação pela ajuda das palavras do que por uma real observação atenta da cena que elas descrevem. Neste caso, o poeta parece levar a melhor sobre a natureza; ele imita-a, de facto, na descrição de uma paisagem, mas dá-lhe toques mais vigorosos, realça a sua beleza e anima de tal modo todo o passo que as imagens que fluem dos próprios objectos parecem frouxas e desmaiadas em comparação com as que recebemos das expressões verbais. A razão reside, provavelmente, no facto de, na observação atenta de qualquer objecto, termos apenas dele pintado na imaginação tanto quanto nos entra pelos olhos, mas, ao descrevê-lo, o poeta nos oferecer uma perspectiva tão livre quanto queira e nos desvendar várias facetas que ou passaram despercebidas ou se encontravam fora do alcance dos nossos olhos quando primeiro o contemplámos. Ao olharmos qualquer objecto, a ideia que dele fazemos é, talvez, composta de duas ou três ideias simples; mas quando o poeta o representa, pode dar-nos ou uma ideia mais complexa ou somente despertar em nós aquelas ideias mais aptas a afectar a imaginação.

Poderá aqui valer a pena analisar como se dá o caso de vários leitores, todos eles familiarizados com a mesma língua e conhecedores do significado das palavras que lêem, se comprazerem, no entanto, de maneira diferente com as mesmas descrições. Descobrimos um leitor extasiado com um passo que outro percorre com frieza e indiferença, achando um natural a representação que, para outro, nada tem de semelhança e conformidade. Esta diferença de gosto deve derivar quer de uma maior *perfeição da imaginação* num do que no outro, quer das *diferentes ideias* que os vários leitores afixam às mesmas palavras, porque, para sentir verdadeiro comprazimento e formar juízos idóneos de uma descrição, um homem deve ter nascido com uma boa imaginação e deve ter pesado bem a força e a energia que residem nas diferentes palavras de uma língua, de modo a poder distinguir quais as mais significativas e expressivas das ideias que veiculam, e que força e beleza adicionais podem receber da conjunção com as outras. A fantasia deve ser acolhedora, para reter a impressão daquelas imagens que recebeu de objectos externos, e o entendimento capaz de discernir, a fim de saber quais as expressões mais apropriadas para as guarnecer e adornar com maior proveito. Um homem deficiente em qualquer destes aspectos, apesar de poder colher a ideia geral de uma descrição, jamais poderá ver distintamente todas as suas belezas singulares, tal como uma pessoa de visão débil pode ter uma perspectiva confusa de um lugar que se encontra perante ela sem entrar em pormenores ou discernir a variedade das cores no seu esplendor e perfeição total.

## Notas

1 Lucrécio, *De Rerum Natura*, 4. 750.

«Tanto quanto aquilo que vemos por meio da mente é semelhante ao que vemos com os olhos.»

2 *Vide* ensaio Nº 413.

3 *Vide* ensaio Nº 409 e respectiva nota 7.

N.º 417

[8. Prazeres secundários: o efeito expansivo de imagens na poesia:

Homero, Virgílio, Ovídio, Milton]

*Sábado, 2 de Junho de 1712*

*Quem tu Melpomene semel*

*Nascentem placido lumine videris,*

*Non illum labor Istmus*

*Clarabit pugilem, non equus impiger, &c.*

*Sed quae Tibur aquae fertile perfluunt,*

*Et Spissae nemorum comae*

*Fingent Aeolio carmine nobilem* Horácio<sup>1</sup>

Podemos observar que qualquer uma das circunstâncias antes consideradas evoca muitas vezes as imagens de toda uma cena e desperta um sem número de ideias até aí adormecidas na imaginação: certa fragrância ou certa cor é capaz de preencher, de súbito, a mente com o quadro dos campos ou dos jardins onde primeiro a encontramos e de levar a ver de novo toda a variedade de imagens que então a acompanhavam. A nossa imaginação segue tal indício e conduz-nos inesperadamente a cidades ou teatros, planícies ou prados. Podemos observar ainda que, depois de a fantasia reflectir assim sobre as cenas que por ela anteriormente passaram, aquelas que a princípio se revelaram apazíveis à contemplação tornam-se ainda mais apazíveis ao serem objecto de reflexão, pelo que a memória eleva o encanto do original. Um *Cartesiano* explicaria ambas as instâncias da seguinte maneira.<sup>2</sup>

O conjunto de ideias que recebemos de um tal cenário ou jardim, e que entraram ao mesmo tempo na mente, dispõe de um conjunto de sulcos correspondentes no cérebro e confinando de muito perto uns com os outros; assim, quando qualquer destas ideias aparece na imaginação e consequentemente emite

um fluxo de espíritos animais em direcção ao sulco que lhe corresponde, estes espíritos, na violência do seu movimento, dirigem-se não apenas ao sulco a que mais especificamente se destinavam, mas também a vários dos que lhe estão próximos. Por este meio despertam outras ideias do mesmo conjunto, que imediatamente determinam a emissão de um novo fluxo de espíritos, os quais da mesma maneira abrem outros sulcos vizinhos, até que por fim todo o conjunto eclode, e todo o cenário ou jardim floresce na imaginação. Mas como o prazer que recebemos destes lugares ultrapassou em muito e dominou o pequeno desagrado que neles encontrámos, foi esta a razão por que existiu primeiro uma passagem mais larga gravada nos sulcos do prazer, e, pelo contrário, uma tão estreita naqueles que pertenciam às Ideias desagradáveis, que eles ficaram rapidamente obstruídos e se tornaram incapazes de receber quaisquer espíritos animais, logo de excitar quaisquer ideias desagradáveis na memória.

Seria vão inquirir se o poder de imaginar as coisas intensamente procede de uma qualquer perfeição mais elevada na alma, ou de uma qualquer textura mais delicada no cérebro de um homem do que no de outro. Mas o certo é que um escritor notável deve ter nascido com esta faculdade em toda a sua força e vigor, de modo a ser capaz de receber ideias vivas dos objectos exteriores, a retê-las longamente, e a combiná-las, em certas ocasiões, em figuras e representações tais que melhor atinjam a fantasia do leitor. Um poeta devia dispender tanto esforço a formar a imaginação, como um filósofo a cultivar o entendimento. O poeta tem de ganhar o devido apetite pelas obras da natureza, e ser amplamente versado nos vários cenários de uma vida no campo.

Quando se encontra repleto de imagens do campo, se pretender ir além do pastoril, e das espécies inferiores da poesia, tem de familiarizar-se com a pompa e a magnificência das cortes. O poeta deveria ser muito versado em tudo o que é nobre e imponente nas produções da arte, quer apareça na pintura quer na estatuária, nas grandes obras da arquitectura no auge da sua glória, ou nas ruínas daquelas que floresceram em épocas passadas.

Vantagens como estas ajudam a abrir os pensamentos de um homem, e a ampliar a sua imaginação, vindo a exercer por isso a sua influência sobre

todas as espécies de escrita, se o autor souber fazer deles o uso certo. E entre os das línguas eruditas, que por este talento se distinguem, os mais perfeitos nas suas diversas espécies são talvez *Homero*, *Virgílio* e *Ovídio*. O primeiro desperta maravilhosamente a imaginação com o que é grande, o segundo com o que é belo, e o último com o que é estranho. Ler a *Ilíada* é como viajar através de um país desabitado, onde a fantasia é entretida por mil paisagens selvagens de vastos desertos, extensos pântanos não cultivados, enormes florestas, rochedos deformados e precipícios. Pelo contrário, a *Eneida* é como um jardim bem ordenado, onde é impossível descobrir qualquer parte não adornada, ou vislumbrar um só recanto que não produza alguma bela planta ou flor. Mas quando nos encontramos nas *Metamorfoses*, caminhamos em solo encantado, e não vemos senão cenas de magia estendendo-se à nossa volta.

*Homero* está no terreno que lhe é próprio, quando descreve uma batalha ou uma multidão, um herói ou um deus. *Virgílio* não pode sentir-se mais satisfeito do que quando se encontra no seu *Eliseu*, ou a copiar um quadro aprazível. Os epítetos de *Homero* assinalam geralmente o que é grande, os de *Virgílio* o que é agradável. Nada pode ser mais magnífico do que a figura de *Júpiter* no livro primeiro da *Ilíada*, nem mais encantador do que a de *Vénus* no primeiro da *Eneida*,

Ἡ καὶ κυανέησιν ἐπ' οφρύσι νεύσε Κρονίων  
 Ἀμβροσῖαι δ' ἄρα χᾶται ἐπερῶσαντο ἄνακτος,  
 Κρατὸς ἅπ' Ἀφανάτοιο μέγαν δέλελιξεν Ὀλυμπν.<sup>3</sup>

*Dixit, & avertens roseâ cervice refulsit:*  
*Ambrosiæque comæ divinum vertice odorem*  
*Spiravere: Pedes vestis defluxit ad imos:*  
*Et vera incessu patuit Dea-4*

As personagens de *Homero* são na maioria semelhantes aos deuses e terríveis; *Virgílio* quase não admitiu no seu poema as que não fossem belas, e teve um especial cuidado em assim fazer o seu herói.

– *lumenque juventæ*  
*Purpureum, & lætos oculis afflaviv honores.*<sup>5</sup>

Numa palavra, *Homero* enche os seus leitores de *ideias* sublimes, e, creio que elevou a imaginação de todos os bons poetas que vieram depois dele. Citarei apenas *Horácio*, que imediatamente se incendeiava face ao primeiro indício de qualquer passo da *Ilíada* ou da *Odisseia*, e que sempre se transcede a si próprio, quando tem *Homero* no seu horizonte. *Virgílio* reuniu, na *Eneida*, todas as cenas aprazíveis admitidas pelo assunto que trata, e nas *Geórgicas* deu-nos uma colecção das mais encantadoras paisagens que podem ser compostas a partir de campos e bosques, rebanhos de gado, e enxames de abelhas.

*Ovídio*, nas *Metamorfoses*, mostrou-nos como a imaginação pode ser afectada pelo que é estranho. Descreve um milagre em cada história, e, no fim dela, dá-nos sempre a visão de alguma nova criatura. A sua arte consiste principalmente em calcular bem o tempo da descrição: antes do completo desgaste da primeira forma, a nova emerge perfeitamente acabada; de tal modo que em todo o lado nos entretém com algo que antes nunca vimos, e, até ao fim das *Metamorfoses*, nos vai apresentando monstro após monstro.

Se eu tivesse de nomear um poeta que fosse um mestre perfeito em todas estas artes de trabalhar com a imaginação, penso que *Milton* poderia passar por tal. E se o *Paradise Lost* fica aquém da *Eneida* ou da *Ilíada* neste aspecto, isso deve-se mais à falha da linguagem em que está escrito, do que a qualquer defeito de génio do autor. Um poema assim divino em *inglês*, é como um palácio imponente construído em tijolo, em que se pode ver a arquitectura numa tão grande perfeição como num em mármore, embora os materiais sejam de natureza mais rude. Mas considerando apenas o que diz respeito ao assunto que nos ocupa: o que se pode conceber de maior do que a batalha dos Anjos, a majestade do Messias, a envergadura e o porte de Satanás e dos seus pares? O que se pode conceber de mais belo do que o *Pandemónio*, o Paraíso, o Céu, os Anjos, *Adão* e *Eva*? O que se pode conceber de mais estranho do que a criação do mundo, as várias metamorfoses dos

anjos caídos e as surpreendentes aventuras com que se depara o seu chefe na demanda do paraíso? Nenhum outro assunto teria sido susceptível de fornecer a um poeta cenas mais adequadas para despertar a imaginação, tal como nenhum outro poeta poderia ter pintado essas cenas com cores mais fortes e mais vivas.

## Notas

- 1 Horácio, *Odes*, 4, 3, 1-4, 10-12.  
«Aquele que , ao nascer, tu , Melpómene, terás visto com olhar favorável, a ele o labor ístmico não lhe dará renome de pugilista, nem o cavalo rápido...  
Mas as águas que pela fértil Tibur correm e as densas comas dos bosques torná-lo-ão ilustre no canto eólio.»
- 2 Descartes, *Les Passions de l'Âme* (1649), art. XXI (tradução inglesa de 1650, pp. 18-19) declara que as coisas que se imaginam:  
«procedem apenas disto, de os espíritos ao serem agitados de várias maneiras e ao encontrarem os rastros de diversas impressões que os precederam no cérebro, seguem o seu curso ao acaso através de certos poros e não de outros. Tais são as ilusões dos nossos sonhos e essas debilidades afligem-nos frequentemente ao acordar, quando o nosso pensamento vagueia descuidado sem se aplicar ao que quer que seja de seu». (Nota de D. F. Bond)
- 3 Homero, *Ilíada*, I, 528-30.  
«Disse, e o filho de Cronos, com as suas escuras sobranceiras, fez o sinal; e então o cabelo de ambrósia agitou-se sobre a cabeça do rei imortal; e o vasto Olimpo tremeu.»
- 4 Virgílio, *Eneida*, I, 402-5.  
«Disse e, ao voltar-se, da rósea nuca o fulgor irradiou; e os cabelos de ambrósia um divino aroma do alto rescenderam. Até aos pés a veste se alongou. E, no andar, verdadeira deusa se mostrou.»
- 5 Virgílio, *Eneida*, I, 590-91.  
«e ao jovem insuflou um brilho de púrpura e aos seus olhos encantos sedutores.»



N.º 418

[9. Prazeres secundários relacionados com as palavras  
mais amplos do que os associados à visão:  
o prazer derivado da comparação mental]

*Segunda-feira, 30 de Junho de 1712*

– *ferat & rubus asper amomum*. Virgílio<sup>1</sup>

Os prazeres derivados desta visão secundária da imaginação são de natureza mais ampla e mais universal do que aqueles que a imaginação possui quando ligada ao olhar, pois, uma descrição adequada não somente torna agradável aquilo que é grande, estranho ou belo mas tudo aquilo que é desagradável à vista. Neste momento devemos, portanto, inquirir de um novo princípio do prazer, o qual nada mais é do que a acção da mente quando *compara* as ideias que surgem das palavras com as ideias que surgem dos próprios objectos; o motivo pelo qual esta operação da mente é acompanhada de tanto prazer já antes foi considerado. Assim, a descrição de uma estrumeira compraz à imaginação se a imagem for representada nas nossas mentes pelas expressões apropriadas, embora seja porventura mais adequado denominá-lo prazer do entendimento do que da fantasia, pois não é tanto a imagem contida na descrição o que mais nos deleita mas quão apta é a descrição para estimular a imagem.

Porém, se a descrição do que é pequeno, comum ou disforme é aceitável pela imaginação, muito mais o é a descrição daquilo que é grande, surpreendente ou belo; pois aqui não apenas nos deleitamos ao *comparar* a representação com o original, mas muito nos agrada o original em si mesmo. A maior parte dos leitores, creio, encanta-se mais com a descrição do Paraíso de *Milton* do que com a do Inferno; ambas são talvez igualmente perfeitas no seu género, mas o enxofre e o vapor sulfúreo de uma não são tão refrescantes para a imaginação como os leitos de flores e a profusão de doçuras da outra.

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. Pois, neste caso, somos desde logo animados e iluminados, tornando-se o prazer mais universal e, sob diversos modos, melhor qualificado para nos entreter. Assim, na pintura, é agradável olhar o retrato de um qualquer rosto no qual se alcançou a semelhança, mas o prazer aumenta se o retrato for de um rosto que é belo e é ainda maior se a beleza for suavizada por um ar de melancolia ou de pesar. O terror e a piedade são as duas paixões principais que as partes mais sérias da poesia se esforçam por desencadear em nós.<sup>2</sup> A este propósito perguntamo-nos como é possível que paixões tão desagradáveis noutras circunstâncias se tornem tão agradáveis quando estimuladas por descrições apropriadas. Não é de espantar que nos deliciem passos capazes de produzir em nós esperança, júbilo, admiração, amor ou emoções análogas, pois nunca elas surgem na mente sem que sejam acompanhadas de um prazer interior. Mas como é possível deleitarmo-nos ao sermos aterrorizados ou entristecidos por uma descrição, quando sentimos um tão intenso mal-estar no medo ou no sofrimento que noutras ocasiões nos atingem?

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.

– *Informe cadaver*

*Protrahitur, nequeunt expleri corda tuendo*

*Terribilis oculos: vultum, villosaque setis*

*Pectora semiferi, atque extinctos faucibus ignes.* Virgílio<sup>3</sup>

Por este mesmo motivo nos deleita olhar à distância um precipício ou reflectir sobre perigos já passados, que nos encheriam de um tipo de horror diferente se os víssemos pairar sobre as nossas cabeças.

Do mesmo modo, quando lemos acerca de tormentos, feridas, mortes e outros acidentes igualmente funestos, o nosso prazer não decorre propriamente do sofrimento que tão melancólicas descrições nos transmitem, antes da comparação secreta que estabelecemos entre nós mesmos e a pessoa que sofre. Tais representações ensinam-nos a atribuir um justo valor à nossa própria condição e levam-nos a apreciar a boa fortuna que nos livra de semelhantes calamidades. Contudo, este é um tipo de prazer que não somos capazes de sentir quando vemos uma pessoa efectivamente sofrendo as torturas que encontramos numa descrição; pois, neste caso, o objecto impõe-se-nos demasiado aos sentidos e oprime-nos de tal forma que não nos deixa tempo ou vagar para reflectir sobre nós mesmos. Os nossos pensamentos concentram-se tanto nas misérias do sofrimento que não podemos encaminhá-los para a nossa própria felicidade. Enquanto que, pelo contrário, consideramos os infortúnios acerca dos quais lemos na história ou na poesia ou como passados ou como fictícios, de tal modo que a reflexão sobre nós próprios nos surge insensivelmente, sobrepondo-se ao pesar que concebemos pelo sofrimento dos aflitos.

Mas porque a mente do homem exige maior perfeição na matéria do que aquela que nela encontra e jamais vê na natureza algo que corresponda às suas mais elevadas ideias do que é agradável, ou, por outras palavras, porque a imaginação é capaz de criar coisas maiores, mais estranhas ou mais belas do que o olhar alguma vez contemplou, e se mantém sensível a qualquer defeito naquilo que viu; por tudo isso o papel do poeta é acalentar as próprias noções da imaginação, corrigir e aperfeiçoar a natureza quando descreve uma realidade, acrescentar-lhe maiores belezas do que as que se conjugam na natureza quando descreve uma ficção.

O poeta não é obrigado a escutar a natureza nos lentos avanços entre uma estação e outra, ou a observar a sua conduta na sucessiva produção de plantas e flores. Pode trazer à descrição todas as belezas da Primavera e do Outono, e fazer com que todas as estações do ano dêem algum contributo que a torne mais agradável. Roseiras, madressilvas e jasmims podem florir em

conjunto, os canteiros estar ao mesmo tempo cobertos de lírios, de violetas e de amarantos. O solo não fica limitado a um qualquer tipo de planta, sendo tão propício ao carvalho como à murta, e adapta-se aos produtos de qualquer clima. Nele as laranjas podem nascer espontâneas, a mirra pode encontrar-se em qualquer sebe, e se o poeta julgar adequada uma mata de especiarias, rapidamente lhe é possível requerer todo o sol necessário para a criar. E se tudo isto ainda não bastar a uma cena agradável, o poeta pode produzir várias espécies novas de flores com aromas mais ricos e cores mais intensas do que quaisquer das que crescem nos jardins da natureza. Os seus bandos de pássaros podem soar tão plenos e harmoniosos, os seus bosques ser tão densos e sombrios quanto lhe apetecer. Não lhe custa mais um panorama amplo do que um acanhado e pode tão facilmente lançar as suas cascatas de um precipício à altura de meia milha quanto de um à altura de vinte jardas. Tem à sua escolha os ventos e pode moldar o curso dos rios a toda a variedade de *meandros* que sejam mais deleitosos para a imaginação do leitor. Numa palavra, o poeta pode modelar a natureza com as suas próprias mãos, pode atribuir-lhe todo os encantos que lhe apetecer, desde que não a altere demasiado e não incorra em absurdos ao procurar a excelência.<sup>4</sup>

## Notas

- 1 Virgílio, *Éclogas*, 3, 89.  
“e a silva espinhosa produza amomo.”
- 2 Parece iniludível a influência Aristotélica neste passo. *Vide* cap. 6 da *Poética*, trad., pref., coment. e apêndices de Eudoro de Sousa (2ª ed.), s.l.: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1990.
- 3 Virgílio, *Eneida*, 8, 264-7.  
“o informe cadáver é arrastado pelos pés; não pode o coração encher-se-lhes com a vista dos olhos terríveis, do rosto e do peito peludo e eriçado de semífera, e dos fogos extintos nas fauces.”
- 4 Este último parágrafo foi aparentemente acrescentado à versão original. Contudo, a única parte, que se encontra no manuscrito, é um fragmento das três últimas frases. (Nota de D. F. Bond)

## N.º 419

[10. Fantasia: escrevendo inteiramente  
a partir da invenção do próprio poeta]

*Terça-feira, 1 de Julho de 1712*

– *mentis gratissimus Error.* Horácio 1

Há um tipo de escrita na qual o poeta perde a natureza completamente de vista e ocupa a imaginação dos seus leitores com os caracteres e acções de pessoas tais que muitas delas não têm qualquer existência para lá da que ele lhes confere. São deste tipo as fadas, as bruxas, os mágicos, os demónios e os espíritos dos que já partiram. A isto chama o sr. *Dryden a escrita à maneira dos contos de fadas* 2 que é, de facto, mais difícil do que qualquer outra que dependa da fantasia do poeta, pois este não tem aqui qualquer padrão a seguir e deve trabalhar inteiramente a partir da sua própria invenção.

Este tipo de escrita requer um modo de pensamento muito singular e é impossível que um poeta nele seja bem sucedido se a sua fantasia não for moldada de uma determinada maneira e se não possuir uma imaginação naturalmente frutuosa e extraordinária. Para além disto, deve ser muito bem versado em lendas e fábulas, em romances antigos e em tradições de amas e de velhas contadoras de histórias de modo a ajustar-se aos nossos preconceitos naturais e a acalantar aquelas noções que absorvemos na infância. Pois, de outra maneira, porá as suas fadas a falar como pessoas da nossa espécie, e não como outros tipos de seres que convivem com objectos diferentes e pensam de modo diverso do da humanidade.

*Sylvis deducti caveant, me Judice, Fauni  
Ne velut innati triviis ac poene forenses  
Aut nimium teneris juvenentur versibus*

Horácio 3

Não afirmo, como o sr. *Bays* em *Rehearsal*, que os espíritos não devem ficar limitados a falar a linguagem do senso comum, <sup>4</sup> porém é certo que esse tipo de linguagem deve surgir algo esbatida, por forma a parecer peculiar e adequada à pessoa e à condição do falante.

Estas descrições despertam na mente de quem lê um tipo agradável de horror e confundem a imaginação pela estranheza e novidade das pessoas nelas representadas. Trazem à nossa memória as histórias que escutámos na infância e favorecem os terrores secretos e as apreensões a que a mente do homem está naturalmente sujeita. Se nos agrada observar os diferentes hábitos e comportamentos de países estrangeiros, quanto mais nos deleitará e surpreenderá sermos conduzidos, digamos assim, até uma nova criação e vermos pessoas e costumes de espécie diferente? Homens de poucas fantasias e disposições filosóficas objectam a este tipo de poesia que ela não tem probabilidade suficiente para afectar a imaginação. Ao que se pode responder que temos, em geral, a certeza de que existem no mundo, para além de nós próprios, muitos seres dotados de inteligência e diversas espécies de espíritos sujeitos a leis e regras diferentes das da humanidade; assim, quando deparamos com algum destes representado naturalmente não podemos encarar a representação como inteiramente impossível; mas não só, muitos são aqueles que estão possuídos por opiniões tão falsas que são levados a acreditar nestas ilusões peculiares; pelo menos todos nós ouvimos tantos relatos agradáveis a seu favor que não cuidamos em ver para lá da falsidade e de bom grado nos entregamos a impostura tão agradável.

Os Antigos não têm entre si muita desta poesia, pois, efectivamente, quase toda a sua substância deve a origem às trevas e à superstição de eras mais tardias que se socorriam de fraudes piedosas para iludir a humanidade e lhe incutir, através do temor, um sentido do dever. Os nossos antepassados olhavam a natureza com maior reverência e horror antes de o mundo ser iluminado pelo saber e pela filosofia, aprazia-lhes maravilhar-se com bruxarias, prodígios, magias e encantamentos. Não havia uma aldeia em *Inglaterra* que não tivesse um fantasma, todos os cemitérios estavam assombrados, qualquer terreno comunitário possuía o seu círculo de fadas e era raro encontrar um pastor que não tivesse visto um espírito.

Entre todos os poetas deste tipo os nossos *Inglezes* são de longe os melhores, por aquilo que vi até hoje, seja porque entre nós abundem mais histórias deste teor, seja porque ao génio do nosso país melhor convenha este género de poesia. Pois os *Inglezes* são naturalmente dados à fantasia e, por esse temperamento sombrio e melancólico tão usual na nossa nação, muito frequentemente propensos a ideias e visões fantásticas às quais outros não são tão atreitos.

Entre os *Inglezes*, Shakespeare superou incomparavelmente todos os outros. Essa nobre extravagância da fantasia que ele possuía em tão grande perfeição habilitou-o plenamente a tocar aquela parte fraca e supersticiosa da imaginação do seu leitor e tornou-o capaz de ser bem sucedido onde apenas tinha a apoiá-lo a força do seu próprio génio. Há algo tão indomado e contudo tão solene nos discursos dos seus fantasmas, fadas, bruxas, e demais seres imaginários que não podemos deixar de os considerar naturais apesar de não termos qualquer norma para os julgar, e devemos admitir que, se existem no mundo tais seres, parece altamente provável que falem e ajam como ele os representou.

Há um outro tipo de seres imaginários que por vezes encontramos nos poetas, quando o autor representa qualquer paixão, apetite, virtude ou vício, sob uma forma visível, e o torna numa pessoa ou num actor no seu poema. São desta natureza as descrições da fome e da inveja em *Ovídio*, da fama em *Virgílio*, e do pecado e da morte em *Milton*.<sup>5</sup> Depara-se-nos toda uma criação do mesmo tipo de pessoas sem substância em *Spencer* <sup>6</sup>[sic], o qual tinha um talento admirável para tais representações. Já discorri sobre essas pessoas emblemáticas em textos anteriores e portanto aqui apenas as menciono. Vemos assim sob quantas formas a poesia se dirige à imaginação não tendo somente por província todo o círculo da natureza, antes construindo ela própria novos mundos, mostrando-nos pessoas que não existem enquanto seres e representando, sob forma e carácter sensíveis, até as faculdades da alma, com as suas diversas virtudes e vícios.

Nos dois textos seguintes, considerarei em geral de que modo outros tipos de escrita estão aptos a agradar à imaginação, com o que tenciono concluir este ensaio.

## Notas

- 1 Horácio, *Epístolas*, 2, 2, 140.  
«do espírito o gratíssimo divagar.»
- 2 A expressão utilizada provém do próprio Dryden na Dedicatória (ao Marquês de Halifax) que precede o texto de 1691 *King Arthur*.
- 3 Horácio, *Arte Poética*, 244-6.  
«Trazidos dos bosques, devem, em minha opinião, acautelar-se os faunos de se dedicarem, como se nascidos na cidade e, por assim dizer, do foro, a versos demasiado polidos.»
- 4 Alusão a uma personagem da obra *The Rehearsal* (1671), da autoria de George Villiers (1628 - 1687), segundo Duque de Birmingham.
- 5 Ovídio, *Metamorfoses*, 2, 768-82, Virgílio, *Eneida*, 4, 173-88 e Milton, *Paradise Lost*, 10. Contudo, em *Spectator* 357, um dos ensaios da série sobre o grande poema de Milton, Addison considera que estas «belas e extensas alegorias» «não [são] agradáveis à natureza de um poema heroico». (Nota de Angus Ross)
- 6 Edmund Spenser (c. 1552-1599), poeta e autor de obra relevante, onde se destaca o poema narrativo, aliás incompleto, *The Faerie Queene* (1590; 1596).

Tradução e notas de Alcinda Pinheiro de Sousa e Luísa Maria Rodrigues Flora

## N.º 420

[11. A imaginação contrastada com o entendimento:  
a importância imaginativa da História, da Filosofia Natural, etc;  
limites e defeitos da imaginação]

*Quarta-feira, 2 de Julho de 1712*

– *Quocunque volunt mentem Auditoris agunto.* Horácio 1

Enquanto os escritores de poesia e de ficção tomam de empréstimo aos objectos exteriores os diversos materiais combinando-os a seu bel-prazer, outros há que são obrigados a seguir mais de perto a natureza e dela retirar cenas inteiras. Estão neste caso os historiadores, os filósofos naturais, os viajantes, os geógrafos, numa palavra, todos os que descrevem objectos visíveis com existência real.

O dom que mais nos agrada no historiador é o de ser capaz de alinhar os seus exércitos e travar as suas batalhas através de expressões apropriadas, de colocar ante os nossos olhos as divisões, as cabalas e as invejas dos grandes homens e de conduzir-nos pouco a pouco para o seio das várias acções e eventos da História. Gostamos de ver o assunto desenrolando-se na cadência justa, revelando-se-nos de modo imperceptível para que nos mantenhamos em agradável suspensão e assim tenhamos o tempo necessário para suscitar as nossas expectativas e tomar o partido de uma das partes implicadas no relato. Confesso que tal revela mais a arte do que a veracidade do historiador, mas dele apenas falarei pelo que o qualifica para comprazer a imaginação. E, deste ponto de vista, *Lívio*<sup>2</sup> foi, talvez, aquele que excedeu todos o que o precederam e todos os que escreveram desde então. Descreve tudo de um modo tão vívido, que a sua História constitui um quadro admirável, e, de tal modo aborda as circunstâncias próprias de cada história, que transforma o leitor numa espécie de espectador capaz de sentir em si mesmo toda a variedade de paixões correspondentes às diversas partes do relato.

De entre este conjunto de escritores não há, porém, nenhuns que gratifiquem e aumentem a imaginação mais do que os autores da nova Filosofia, quer consideremos as suas teorias da Terra ou dos Céus, as descobertas que fizeram por meio de instrumentos ópticos, ou quaisquer outras das suas observações da natureza. Não é pequeno o nosso comprazimento, ao descobrir cada folha verde enxameada de milhões de animais que no seu tamanho máximo não são visíveis a olho nu. Há algo nos tratados sobre os metais, os minerais, as plantas e os meteoros que atrai tanto a fantasia, quanto a nossa razão.

Mas quando contemplamos de uma só vez a Terra inteira e os vários planetas que a circundam, somos tomados de um agradável assombro por ver tantos mundos, sobrepondo-se uns aos outros e deslizando em torno dos seus eixos, com tão surpreendente pompa e solenidade. Se, depois, contemplarmos os extensos espaços etéreos que, em altura, alcançam uma distância como a que vai de *Saturno* até às estrelas fixas, e se espalham quase até ao infinito, a nossa imaginação esgota a sua capacidade com uma perspectiva tão imensa, esforçando-se até ao limite por compreendê-la. Mas, se mais nos elevarmos ainda e considerarmos as estrelas fixas como outros tantos vastos oceanos de fogo, cada um dos quais acompanhado de um conjunto diferente de planetas, e descobriremos ainda novos firmamentos e novas estrelas escondidas mais além, nas insondáveis profundidades do *éter*, de modo a escaparem aos mais fortes dos nossos telescópios, perdemo-nos num tal labirinto de sóis e mundos e ficamos desconcertados com a imensidão e magnificência da natureza.

Nada compraz mais a fantasia do que dilatar-se gradualmente, ao contemplar a proporção vária que entre si mantêm os diversos objectos que toma, quando compara o corpo humano com a dimensão de toda a Terra, a Terra com o círculo que descreve em torno do Sol, esse círculo com a esfera das estrelas fixas, a esfera das estrelas fixas com o circuito de toda a criação, enfim, a criação com o espaço infinito que em toda a parte a rodeia. Ou, quando a imaginação actua em sentido descendente e considera a dimensão do corpo humano em relação com um animal cem vezes mais pequeno do que uma traça, os membros desse animal, os músculos que accionam tais membros, os espíritos que põem em marcha esses músculos e a pequenez

proporcional dessas diversas partes, antes de terem atingido o seu pleno desenvolvimento e perfeição. Mas se, depois de tudo isto, tomarmos a mais ínfima parcela destes espíritos animais e considerarmos que, com ela, podemos forjar um mundo, em cujas exíguas dimensões caibam um céu e uma terra, estrelas e planetas e todas as diferentes espécies de criaturas vivas, na mesma analogia e proporção que entre si mantêm no nosso próprio universo, tal especulação, ainda que pareça ridícula, por via da sua subtileza, àqueles cujos pensamentos não vão no mesmo sentido, não deixará, contudo, de ser exacta, porque fundamentada na evidência de uma demonstração. Mas não só: poderíamos levá-la mais longe e descobrir na mais diminuta partícula deste pequeno mundo uma nova e inexaurida porção de matéria, capaz de se expandir ainda num outro universo.<sup>3</sup>

Demorei-me mais sobre este assunto, porque penso que ele pode mostrar-nos os limites exactos, tal como as deficiências da nossa imaginação: como ela se confina a uma quantidade muito pequena do espaço e imediatamente se detém nas suas operações, quando se esforça ao procurar abranger algo que seja ou muito grande ou muito pequeno. Se um homem tentar conceber a diferença de dimensão entre um animal que seja vinte vezes mais pequeno e outro que seja cem vezes mais pequeno do que uma traça, ou comparar, em pensamento, um comprimento de mil diâmetros da terra com o de um milhão, rapidamente descobrirá que não possui na mente medidas próprias, ajustadas a tão extraordinários graus de grandeza ou de pequenez. Na verdade, o entendimento abre à nossa volta um espaço infinito, mas a imaginação, após alguns ténues esforços, imediatamente se detém e se acha engolida pela imensidão do vazio que a circunda. A razão consegue perseguir uma partícula de matéria e dividi-la até ao infinito, mas a fantasia depressa a perde de vista e sente em si mesma uma espécie de abismo que requer ser preenchido por matéria de dimensão mais sensível. Não podemos nem alargar nem contrair esta faculdade em função das dimensões de cada um dos extremos: o objecto é demasiado grande para a nossa capacidade, quando pretendemos abarcar a circunferência de um mundo, e dissipa-se quando procuramos apreender a ideia de um átomo.

É possível que este defeito da imaginação não resida na alma em si, mas resulte de ela operar em conjunção com o corpo. Talvez não haja espaço no cérebro para uma tal variedade de impressões ou, quiçá, os espíritos animais sejam incapazes de as conceber por forma a garantir que despertem em nós ideias de uma tal grandeza ou de uma tal pequenez. Seja como for, podemos bem imaginar que seres de natureza mais elevada em muito nos excedam nesta capacidade, como é também provável que a alma do homem venha no futuro a ser infinitamente mais perfeita quanto a esta faculdade, como em tudo o resto, de maneira que a imaginação talvez venha a revelar-se capaz de acompanhar o ritmo do entendimento, formando por si própria ideias distintas, correspondentes a todas as ordens e quantidades do espaço.

## Notas

- 1 Horácio, *Arte Poética*, 100.  
«Levarão o espírito do ouvinte para onde querem.»
- 2 Tito Lívio (59 a.C. - 17 d.C.), historiador romano proeminente, foi autor da importante *História de Roma* (sua obra preferida) e de *Diálogos sobre a Filosofia*. Contemporâneo de Augusto e de Tibério; optou por permanecer afastado da ribalta da vida pública, apesar de ter merecido a protecção do primeiro. Célebre pela vivacidade das cenas e personagens descritas, destacou-se também pela elegância do estilo.
- 3 Texto de transição a vários níveis, *Os Prazeres da Imaginação* sê-lo-á também no plano da cosmologia que lhe sobrejaz. No caso deste Ensaio n.º 420, começa por ficar claro, ao longo de todo o quarto parágrafo, que o autor, como qualquer espírito culto do tempo, perfilha a nova mundividência criada pela revolução científica e epistemológica do século XVII, a que se refere citando « [...] os autores da nova Filosofia, quer consideremos as suas teorias da Terra ou dos Céus, as descobertas que fizeram por meio de instrumentos ópticos, ou quaisquer outras das suas observações da natureza.» O passo em que fala desse «tal labirinto de sóis e mundos», em cujas «insondáveis profundidades», segundo Addison, é sempre possível «descobrirmos ainda novos firmamentos e novas estrelas escondidas mais além», demonstra inequivocamente que ele conhecia, pelo menos nos seus traços gerais, o novo conceito de Natureza e de Real

gerado pela revolução galilaico-copernicana, assente nos pressupostos da matematização do saber, da adopção do método experimental e do recurso à indução amplificante, e apontando, mais especificamente, para a ideia da infinitização do Cosmos (note-se: «[...] somos tomados de um agradável assombro por ver tantos mundos, sobrepondo-se uns aos outros [...]»). Porém, ao fazerem apelo à imaginação e à fantasia, as vívidas descrições de Addison ao longo de todo o quinto parágrafo mostram-no-lo ainda remanescente da velha imagem aristotélico-ptolomaica do Universo, que tomava o conjunto da Criação como *a grande cadeia do Ser* – desde Deus até à mais ínfima das criaturas sem vida –, como a sobreposição de uma série de *planos da existência* – homologicamente correspondentes e coincidindo em geral com as várias classes e ordens em que se integra a totalidade dos seres, animados ou inanimados –, enfim, como uma grande *dança cósmica* – metáfora suprema da ordem e do Bem, se não, na leitura cristianizada desta mundividência, da própria vontade de Deus. Embora formalmente heliocêntrico e moderno («[...] a Terra com o círculo que descreve em torno do Sol [...]»), este quinto parágrafo ecoa, de facto, uma concepção antiga e geocêntrica do Cosmos («[...] ainda que pareça ridícula [...]», adverte o autor), ao descrever, primeiro, a grande hierarquia que regula a posição relativa dos seres no Universo («[...] a proporção vária que entre si mantêm os diversos objectos que toma [em sentido ascendente ou] em sentido descendente [...]»); segundo, ao supor a correspondência perfeita entre os vários planos da existência cósmica («[...] podemos forjar um mundo, em cujas exíguas dimensões caibam um céu e uma terra, [...] na mesma analogia e proporção que entre si mantêm no nosso próprio universo [...]»); e terceiro, ao dar a ênfase devida à «surpreendente pompa e solenidade», à «imensidão e magnificência da natureza» – uma Natureza cujo rigor, simetria, proporção e regularidade, se não constitui propriamente uma dança à maneira pitagórica, aparece ao menos como espelho dessa grande *harmonia mundi*, de que falava a generalidade das cosmologias europeias pré-modernas. A bibliografia sobre o assunto é extensíssima, mas uma síntese clássica como a de Alexandre Koyré, por exemplo Johns Hopkins University (*Do Mundo Fechado ao Universo Infinito*, trad. Jorge Pires, Lisboa, Gradiva, 1987), poderá revelar-se ainda hoje particularmente elucidativa.

(Nota de Valdemar de Azevedo Ferreira)



N.º 421

[12. Apelo à imaginação na escrita sobre assuntos abstractos por meio da alusão ao mundo natural: a imaginação presta-se à dor, tanto quanto ao prazer]

*Quinta-feira, 3 de Julho de 1712*

*Ignotis errare locis, ignotis videre*

*Flumina gaudebat; studio minuente laborem.* Ovídio 1

Os prazeres da imaginação não se confinam àquelas espécies de autores que se especializam em objectos materiais; encontram-se muitas vezes entre os refinados mestres da Moral, da Crítica e de outras actividades especulativas divorciadas da matéria, que, embora não tratando directamente de partes visíveis da natureza, amiúde delas derivam as suas comparações, metáforas e alegorias. Por meio destas alusões, a imaginação reflecte, por assim dizer, verdades do entendimento; por elas, logramos ver numa noção algo semelhante à cor e à forma e descobrir um esquema de pensamentos esboçado a partir da matéria. Assim recebe a mente uma enorme satisfação, gratificando em simultâneo duas das suas faculdades, enquanto a fantasia se ocupa a copiar segundo o entendimento e a transcrever as ideias do mundo intelectual para o mundo material.

A grande arte dum escritor revela-se na escolha de alusões agradáveis, que em geral são tomadas das obras *grandiosas* ou *belas* do domínio da arte ou do da natureza; muito embora tudo o que seja novo ou fora de comum possa deleitar a imaginação, uma alusão, tendo como principal desígnio ilustrar e explicar certos passos dum autor, deverá ser sempre tomada de empréstimo ao que é mais conhecido e comum do que os passos que se pretende explicar.

As alegorias, quando bem escolhidas, assemelham-se a outros tantos trilhos de luz num discurso, tornando claro e belo tudo à sua volta. Uma

metáfora nobre, quando bem colocada, difunde em seu redor uma espécie de esplendor e dá brilho a toda uma frase. Estas diferentes espécies de alusão não são mais do que outros tantos modos de comparar, cuja semelhança, para comprazer a imaginação, deve ser muito exacta ou muito agradável, pois gostamos de ver um quadro em que a parecença seja flagrante ou a pose e a atitude graciosas. Muitas vezes, porém, encontramos erros desta espécie em escritores eminentes; grandes sábios são capazes de fazer derivar as suas comparações e alusões das ciências com as quais têm maior familiaridade, de modo a garantir que qualquer homem se aperceba do alcance da sua erudição num tratado sobre seja que assunto for. Li um discurso sobre o amor que ninguém, a não ser um alquimista sagaz, conseguiria entender, e ouvi muitos sermões que apenas deveriam ter sido pregados ante uma congregação de *Cartesianos*. Já qualquer homem de negócios, pelo contrário, recorre vulgarmente a exemplos demasiado mesquinhos ou familiares. Inclina-se mais a envolver o leitor num jogo de xadrês ou de ténis ou a conduzi-lo de loja em loja, usando a gíria de certos ofícios e ocupações.

É certo que pode encontrar-se uma infinita variedade de alusões muito agradáveis em ambos estes casos, mas, em geral, as mais interessantes residem nas obras da natureza, óbvias para todas as nossas capacidades e mais deleitosas do que o que se encontra nas Artes e nas Ciências.

É este dom de afectar a imaginação que embeleza o bom senso e torna as composições de um homem mais agradáveis do que as de outro. Distingue todos os tipos de escrita em geral, mas constitui a essência própria e a mais elevada perfeição da poesia. Onde brilha em grau supremo assegura a preservação por muitas épocas de inúmeros poemas que nada mais têm que os recomende. E, se lhes faltar, as obras surgem áridas e insípidas, por mais belezas que nelas estejam presentes. Este dom tem em si algo semelhante à criação. Confere uma espécie de existência e traz à contemplação do leitor diversos objectos que na realidade não existem. Completa a natureza e dá às obras de Deus uma variedade acrescida. Numa palavra, é capaz de embelezar e adornar as mais ilustres cenas do universo, ou encher a mente com os espectáculos e as visões mais esplendorosas que nele se podem encontrar.

Tornámos, então, manifestas as diversas origens dos prazeres que gratificam a fantasia. E, neste ponto, talvez não fosse muito difícil distribuir sob as designações apropriadas aqueles objectos que, pelo contrário, logram enchê-la de desagrado e terror; visto que a imaginação tanto se presta à dor como ao prazer. Quando o cérebro é ferido por qualquer ocorrência accidental, ou a mente perturbada por enfermidades ou sonhos, a fantasia vê-se assolada por funestas ideias bizarras e fica aterrorizada por milhares de monstros hediondos, por ela própria forjados.

*Eumenidum veluti demens videt Agmina Pantheus,  
Et solem geminum, & duplices se ostendere Thebas.  
Aut Agamemnonius scenis agitatus Orestes,  
Armatum facibus matrem & serpentibus atris  
Cum videt, ultricisque sedent in limine Dirae. Virgílio 2*

Não há na natureza visão mais aflitiva do que a de uma pessoa demente com a imaginação transtornada e a alma totalmente perturbada e confundida. A *Babilónia* em ruínas não constitui um espectáculo tão melancólico. Mas, pondo de lado um assunto tão desagradável, considerarei apenas, à guisa de conclusão, quão grande seria o ascendente sobre a alma humana se um ser onipotente detivesse tal faculdade, assim como o grau de felicidade e infortúnio que somos capazes de receber só por via da imaginação.

Já vimos a influência que um homem pode exercer sobre a fantasia de outro e com que facilidade lhe transmite uma variedade de imagens – quão grande poderemos, pois, supor que seja o poder de quem conheça todos os modos de afectar a imaginação, de quem infunda as ideias que mais lhe agradam preenchendo-as com o terror e o deleite nos graus que julgar adequados? Poderá despertar na mente imagens, sem a ajuda de palavras, e conjurar ante nós cenas que pareçam perceptíveis à vista, sem o auxílio de corpos ou objectos exteriores. Poderá arrebatrar a imaginação com visões tão belas e gloriosas, que dificilmente caberiam nas nossas actuais concepções, ou assombrá-la com espectros e aparições tão horríveis que nos fariam desejar a

morte e julgar a existência pouco menos do que uma maldição. Em suma, por meio desta faculdade singular, conseguirá cativar ou torturar a alma de forma tão perfeita que seria o bastante para transformar a vida de qualquer ser finito no céu ou no inferno.

## Notas

- 1 Ovídio, *Metamorfoses*, 4. 294-5.  
«Comprazia-se errando por locais desconhecidos e à vista de rios desconhecidos, aliviando o esforço pelo entusiasmo.»
- 2 Virgílio, *Eneida*, 4. 469-73. (Em Virgílio, o verso 473 começa *cum fugit*):  
«Tal como o demente Penteu viu o bando das Euménides assim como dois sóis e aparecerem duas cidades de Tebas, ou Orestes filho de Agamémnon agitado em palco, quando foge da mãe armada com tochas e terríveis serpentes e estão sentadas no limiar as fúrias vingadoras.»

Tradução e notas de Isabel Fernandes

## **Conteúdos \***

### **Ensaio I [n.º 411]**

A perfeição da vista humana sobrepondo-se a todos os outros sentidos. Os prazeres da imaginação provêm, originariamente, da vista. Os prazeres da imaginação divididos sob duas designações. Os prazeres da imaginação, em alguns aspectos, iguais aos do entendimento. O âmbito dos prazeres da imaginação. As vantagens adquiridas pelo gozo destes prazeres. De que modo eles são preferíveis aos do entendimento.

### **Ensaio II [n.º 412]**

Três fontes de todos os prazeres da imaginação, na perspectiva de objectos exteriores a nós. Como o que é grande compraz a imaginação. Como o que é fora do comum compraz a imaginação. Como o que é belo na nossa própria espécie compraz a imaginação. Como o que é belo em geral compraz a imaginação. Que outras causas acidentais podem contribuir para a intensificação destes prazeres.

### **Ensaio III [n.º 413]**

Por que razão se desconhece a causa necessária de comprazimento com o que é grande, fora do comum ou belo. Por que razão se conhece melhor a causa final e a sua utilidade. A causa final do comprazimento com o que é grande. A causa final do comprazimento com o que é fora do comum. A causa final do comprazimento com o que é belo na nossa própria espécie. A causa final do comprazimento com o que é belo em geral.

### Ensaio IV [n.º 414]

As obras da natureza comprazem mais a imaginação do que as obras de arte. As obras da natureza comprazem tanto mais quanto mais se assemelham às obras de arte. As obras de arte comprazem tanto mais quanto mais se assemelham às da natureza. As culturas e os jardins ingleses examinados à luz das considerações precedentes.

### Ensaio V [n.º 415]

Da architectura e de como ela afecta a imaginação. A grandeza na architectura diz respeito tanto à dimensão como à forma. Grandiosidade de dimensão nas antigas edificações do Oriente. Confirmam-se as descrições desses edifícios feitas na Antiguidade. Das vantagens de erigir tais edificações nas primeiras idades do mundo e em climas orientais. De vários desses edifícios que ainda se conservam. Exemplos de como a grandeza da forma afecta a imaginação. Observações de um autor francês relativamente a este assunto. Do porquê de figuras côncavas e convexas oferecerem grandeza de forma a obras de architectura. Tudo o que, em architectura, compraz a imaginação é ou grande, ou belo, ou fora do comum.

### Ensaio VI [n.º 416]

Os prazeres secundários da imaginação. Comparação das várias fontes destes prazeres (estatuária, pintura, descrição e música). A causa final da obtenção de prazer a partir destas várias fontes. Das descrições em particular. O poder que as palavras têm sobre a imaginação. O porquê de um leitor, mais do que outro, se comprazer com as descrições.

### Ensaio VII [n.º 417]

De como um conjunto de ideias permanece unido, etc.. Da designação de uma causa natural para este efeito. Como aperfeiçoar a imaginação de um escritor. Quem, de entre os poetas antigos, possuía esta faculdade em maior perfeição. Homero distinguiu-se a imaginar o que é grande; Virgílio, a imaginar o que é belo; Ovídio, a imaginar o que é fora do comum. O nosso próprio compatriota, Milton, distinguiu-se perfeitamente nestes três aspectos.

### Ensaio VIII [n.º 418]

Do motivo pelo qual o que é desagradável de contemplar compraz a imaginação, quando bem descrito. Do motivo pelo qual a imaginação colhe um prazer mais singular da descrição do que é grande, fora do comum ou belo. Da intensificação do prazer sempre que a descrição desperta paixões na mente. De como as paixões desagradáveis podem comprazer, quando oriundas de descrições capazes. Do motivo pelo qual o terror e o sofrimento podem comprazer a mente, quando excitados por descrições. Uma vantagem especial que os autores de poesia e de ficção têm ao seu dispor para comprazer a imaginação. Que liberdades lhes são concedidas.

### Ensaio IX [n.º 419]

Da espécie de poesia que o Sr. Dryden apelida de própria dos contos de fadas. De como um poeta se deveria qualificar para a exercer. Os prazeres da imaginação que daí advêm. A este respeito, da razão pela qual os Modernos excedem os Antigos. Da razão pela qual os Ingleses excedem os Modernos. Quais os melhores entre os Ingleses. Das figuras emblemáticas.

### Ensaio X [n.º 420]

Que autores comprazem a imaginação fora do domínio daquilo que é fictício. De como a História compraz a imaginação. De como os autores da nova Filosofia comprazem a imaginação. Os limites e os defeitos da imaginação. Da possibilidade de os defeitos serem essenciais à imaginação.

### Ensaio XI [n.º 421]

De como, através de alusões àquilo que é concreto, aqueles que tratam de assuntos abstractos comprazem a imaginação. Quais as alusões que mais comprazem a imaginação. De como os grandes escritores erram a este respeito. Da arte de imaginar em geral. A imaginação capaz de produzir tanto dor como prazer. Até que ponto a imaginação é capaz de produzir tanto dor como prazer.

\* Os «Conteúdos» foram redigidos pelo autor para a publicação do conjunto de ensaios intitulado *Os Prazeres da Imaginação*. O ensaio n.º 409, com carácter introdutório, não foi incluído nessa publicação.

Tradução de Maria Helena de Paiva Correia

# Bibliografía

## 1. FONTES PRIMÁRIAS

- ADDISON, Joseph, *The Complete Works*, org. Donald F. Bond, 5 vols., Oxford, Clarendon Press, 1965.
- . *The Letters of Joseph Addison*, org. Walter Graham, St. Clair Shores, Mich., Scholarly Press, 1976.
- . *Selections from The Tatler and The Spectator*, organização, introdução e notas de Angus Ross, Harmondsworth, Penguin, 1982.

## 2. LITERATURA CRÍTICA

- ASHFIELD, Andrew, and Peter de Bolla, orgs., *The Sublime: a Reader in Eighteenth-Century Aesthetic Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- ASSUNTO, Rosario, *Naturaleza y Razón en la Estética del Setecientos*, colección La Balsa de la Medusa n.º 20, Madrid, Visor, 1989.
- BLOOM, Edward A., and Lillian D. Bloom, *Joseph Addison's Sociable Animal: in the Market Place, on the Hustings, in the Pulpit*, Providence, Brown University Press, 1971.
- BLOOM, Edward A., and Lillian D. Bloom, *Addison and Steele: the Critical Heritage*, London, Routledge & Kegan Paul, 1980.
- BLOOM, Edward A., Lillian D. Bloom, and Edmund Leites, *Educating the Audience: Addison, Steele, and Eighteenth-Century Culture – Papers presented at a Clark Library Seminar, 15th November 1980*, Los Angeles, William Andrews Clark Memorial Library – University of California, 1984.

- BOZAL V., *Mimesis: las Imágenes y las Cosas*, colección La Balsa de la Medusa, Madrid, Visor, 1987.
- CARRIT, E. F., "Addison, Kant, and Wordsworth", *Essays & Studies*, No. 22 (1937), pp. 26-36.
- CHANDLER, Zilpha Emma, *An Analysis of the Stylistic Technique of Addison, Johnson, Hazlitt, and Pater*, Norwood, Norwood Editions, 1978.
- COHEN, Ralph, org., *Studies in Eighteenth-Century British Art and Aesthetics*, Berkeley, University of California Press, 1995.
- COURTHOPE, William John, *Addison*, New York, AMS Press, 1968.
- DAMROSCH, Leopold, "The Significance of Addison's Criticism", *Studies in English Literature 1500-1900*, No. 19 (1979).
- EAGLETON, Terry, *The Function of Criticism: from 'The Spectator' to Post-Structuralism*, Oxford, Blackwell, 1996 (1<sup>a</sup> ed., 1984).
- ELIOSEFF, Lee, *The Cultural Milieu of Addison's Literary Criticism*, Austin, University of Texas Press, 1963.
- ELLISON, Julie K., *Cato's Tears and the Making of Anglo-American Emotion*, Chicago, University of Chicago Press, 1999.
- ENGEL, James, *The Creative Imagination: Enlightenment to Romanticism*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1981.
- GOLDGAR, Bertrand A., *The Curse of Party: Swift's Relations with Addison and Steele*, Philadelphia, R. West, 1977 (1<sup>a</sup> ed., 1961).
- HAMASHITA, Masahiro, "Genealogy of the Aesthetics of the Sublime: to Addison and Shaftesbury", *Kobe College Studies*, No. 38 (1992), pp. 105-127.
- HAMM, Victor M., "Addison and the Pleasures of the Imagination", *Modern Language Notes*, No. 52 (1937), pp. 498-500.
- HENN, T. R., *Longinus and English Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1934.
- HIPPLE Jr., Walter John, *The Beautiful, the Sublime and the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory*, Carbondale, The Southern Illinois University Press, 1957.
- HUMPHREYS, A. R., *Steele, Addison and their Periodical Essays*, London, published for the British Council and the National Book League by Longmans & Green, 1966.

- KALLICH, Martin, "The Association of Ideas and Critical Theory: Hobbes, Locke and Addison", *Journal of English Literary History*, No. 12 (1945), pp. 290-315.
- KETCHAM, Michael G., *Transparent Designs: Reading, Performance, and Form in the Spectator Papers*, Athens, Ga., University of Georgia Press, 1985.
- KNIGHT, Charles A., *Joseph Addison and Richard Steele: a Reference Guide, 1730-1991*, New York, G. K. Hall; London, Prentice Hall International, 1994.
- LANNERING, Jan, *Studies in the Prose Style of Joseph Addison*, Philadelphia, R. West, 1977 (1<sup>a</sup> ed., 1954).
- LEWIS, C. S., "Addison", in *Essays on the 18<sup>th</sup> Century presented to David Nichol Smith in Honour of his 70th Birthday*, Oxford, Clarendon Press, 1945.
- MACAULEY, Thomas B., *The Life and Writings of Joseph Addison*, London, Longman, Brown, Green & Longmans, 1852.
- MAMONEY, John L., "Addison and Akenside", *British Journal of Aesthetics*, No. 6 (1966), pp. 365-374.
- MARKLEY, Robert, "British Theory and Criticism – I. Early Eighteenth Century", in Michael Groden and Martin Kreiswirth, orgs., *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1994, pp. 105-108.
- MARTINET, Marie-Madeleine, org., *Art et Nature en Grande-Bretagne au XVIII<sup>e</sup> Siècle: de l'harmonie classique au pittoresque du premier romantisme*, Collection Bilingue, Paris, Éditions Aubier-Montaigne, 1980.
- MARÚN, Gioconda, *Orígenes del Costumbrismo Ético-Social: Addison y Steele, Antecedentes del Artículo Costumbrista Español y Argentino*, Miami, Ediciones Universal, 1983.
- McCREA, Brian, *Addison and Steele are Dead: the English Department, its Canon, and the Professionalization of Literary Criticism*, Newark, University of Delaware Press; London, Associated University Presses, 1990.
- MONK, Samuel H., *The Sublime: a Study of Critical Theories in XVIII-Century England*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1960 (1<sup>a</sup> ed., 1935).
- NICOLSON, Marjorie Hope, "Sublime in External Nature", in Philip P. Wiener, editor in chief, *Dictionary of the History of Ideas – Studies of Selected Pivotal Ideas*, 5 vols., New York, Charles Scribner's Sons, 1973, IV, pp. 333-37.
- NIEDDA, Daniele, *Joseph Addison e l'Italia*, Roma, Bulzoni, 1993.

- ORTMEIER, Anno, *Taste and Imagination: Untersuchungen zur Literaturtheorie Joseph Addisons*, Frankfurt am Main, Lang, 1982.
- OTTEN, Robert M., *Joseph Addison*, Boston, Twayne Publishers, 1982.  
*Le Paysage et la Question du Sublime*, catalogue de l'exposition *Le Paysage et la Question du Sublime*, présentée au Musée de Valence du 1<sup>er</sup> Octobre au 30 Novembre 1997, Valence, Association Rhône-Alpes des Conservateurs – Réunion des Musées Nationaux, 1997.
- RAU, Fritz, *Zur Verbreitung und Nachahmung des Tatler und Spectator*, Heidelberg, C. Winter, 1980.
- ROBERTSON, J. G., *Studies in the Genesis of Romantic Theory in the Eighteenth Century*, Cambridge, 1923.
- ROSSI, Mario, *L'Estetica dell'Empirismo Inglese*, Firenze, 1944.
- SACCAMANO, Neil, "The Sublime Force of Words in Addison's *Pleasures*", *Journal of English Literary History*, Vol. 58 No. 1 (1991), pp. 83-106.
- SMITHERS, Peter, *The Life of Joseph Addison*, Oxford, Clarendon Press, 1954 (2<sup>a</sup> ed., 1968).
- STREATFIELD, George Sidney, *The Mind of the Spectator under the Editorship of Addison & Steele*, Foreword A. A. David, Folcroft, Folcroft Library Editions, 1973.
- THORPE, Clarence de Witt, "Addison and Hutcheson on the Imagination", *Journal of English Literary History*, No. 2 (1935), pp. 215-234.
- THORPE, Clarence de Witt, "Addison and some of his Predecessors on 'Novelty'", *PMLA*, No. 52 (1937), pp. 1114-1129.
- THORPE, Clarence de Witt, "Addison's Theory of the Imagination as 'Perceptive Response'", *Papers of the Michigan Academy of Science, Art and Letters*, No. 21 (1935), pp. 509-530.
- TUVESON, Ernest Lee, *The Imagination as a Means of Grace: Locke and the Aesthetics of Romanticism*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1960.
- WILKINSON, Jean, "Some Aspects of Addison's Philosophy of Art", *Huntington Library Quarterly*, No. 28 (1964), pp. 31-44.

## Tradutores

Maria Helena de Paiva Correia, responsável pela coordenação do volume, pela revisão de tradução e de texto e pela tradução de um ensaio e dos Conteúdos, é Professora Catedrática da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Departamento de Estudos Anglísticos, e Directora de Investigação no Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa.

Valdemar de Azevedo Ferreira, responsável pela Introdução ao volume e pela tradução de dois ensaios, é Professor Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Departamento de Estudos Anglísticos, e Investigador no Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa, trabalhando sob a direcção de Maria Helena de Paiva Correia.

Isabel Fernandes, responsável pela tradução de dois ensaios e pela revisão de texto, é Professora Associada da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Departamento de Estudos Anglísticos, e Investigadora no Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa, trabalhando sob a direcção de Maria Helena de Paiva Correia.

Alcinda Pinheiro de Sousa e Luisa Rodrigues Flora, responsáveis pela tradução de dois ensaios, são ambas Professoras da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Departamento de Estudos Anglísticos, a primeira como Professora Auxiliar e a segunda como Professora Associada, e as duas são Investigadoras no Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa, trabalhando sob a direcção de Maria Helena de Paiva Correia. A primeira é ainda uma das duas secretárias da Presidência do referido Centro.

Teresa Cid, responsável pela tradução de um ensaio, é Professora Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Departamento de

Estudos Anglísticos, e Investigadora no Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa, trabalhando sob a direcção de Maria Helena de Paiva Correia. Desempenha ainda as funções de secretária da Presidência do Centro.

Teresa Ferreira de Almeida Alves, responsável pela tradução de um ensaio, é Professora Associada da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Departamento de Estudos Anglísticos, e Investigadora no Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa, trabalhando sob a direcção de Maria Helena de Paiva Correia.

Joana Vidigal, responsável pela tradução de um ensaio, é Assistente da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Departamento de Estudos Anglísticos, e Investigadora no Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa onde, para fins alheios à sua dissertação de doutoramento orientada pelo Prof. Doutor António M. Feijó, trabalha sob a direcção de Maria Helena de Paiva Correia.