

Imaginação e crítica: Addison leitor de Locke

Fernão Salles

Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).

Luciano Anceschi, em estudo célebre sobre a estética do empirismo clássico¹, ressalta a influência de Locke sobre o pensamento do crítico e ensaísta inglês Joseph Addison. Segundo o especialista, Addison seria lockeano não só no que tange à sua apropriação peculiar da distinção entre *wit* e *judgment*, como também em sua teoria da imaginação, apresentada ao leitor no conhecido periódico inglês *The Spectator*. A crer em Anceschi, ainda que de maneira pouco sistemática e um tanto dispersa, Addison teria aplicado o método e alguns conceitos de Locke aos objetos da estética, por isso seria, precisamente, um “discípulo” do filósofo.

O especialista italiano, vale notar, não está sozinho. A presença de uma herança de Locke no pensamento de Addison é apontada por diversos comentadores em diferentes estudos, de diferentes feitios e até mesmo de orientações teóricas divergentes. De fato, embora seja difícil estabelecer precisamente em que medida, a crítica addisoniana parece ter, sob muitos aspectos, uma inspiração lockeana. Ela parece, ao menos, inspirada numa perspectiva de análise dos objetos da arte que bem poderá ter sido tomada de empréstimo a Locke. Afinal, a crítica que ele se propõe a fundar não pretende definir de

¹ ANCESCHI, L. *L'estetica dell'empirismo inglese*, vol. I, Edizioni Alfa, Bologna, 1959.

antemão o que é o belo, mas compreender como somos afetados esteticamente pelos objetos da percepção. Noutras palavras, trata-se de tomar a experiência da afecção de nossa mente pelos objetos estéticos como ponto de partida para sua investigação. Addison sofre, poderíamos dizer, a inflexão do viés de análise adotado por Locke em seu *Ensaio sobre o entendimento humano*, no qual se trata de empreender um exame dos poderes e faculdades da mente e de suas afecções por seus objetos.

Com isso em mente, o que pretendo fazer aqui é simplesmente indicar três aspectos que parecem fundamentais para a compreensão da originalidade da crítica de Addison: 1) trata-se de tentar determinar um pouco melhor em que a crítica de Addison é tributária do empirismo lockeano; 2), mas também de indicar que essa disciplina está bem longe de ser o resultado de uma adaptação, mais, ou menos, livre de tal filosofia; 3) por fim, de mostrar que essa divergência culmina no tratamento dado por Addison à imaginação, faculdade desvalorizada na economia das faculdades da mente exposta por Locke no *Ensaio sobre o entendimento humano*, mas de fundamental importância no pensamento addisoniano. Em suma, trata-se de sugerir que considerar a inspiração lockeana pode ser etapa necessária para compreender o pensamento addisoniano, mas é insuficiente para caracterizá-lo sem ao mesmo tempo reduzi-la e limitá-la em seu escopo e originalidade².

* * *

Ora, a crítica é, aos olhos de Addison, uma disciplina rigorosa e abrangente que exige de quem a pratica muito mais do que o conhecimento erudito das obras e dos cânones das artes. A crítica deve ser em alguma medida filosófica e o bom crítico deve ser versado nas ciências e nas artes, deve igualmente aliar o gosto a uma "cabeça clara e lógica",

² Reconhecemos que um exame mais detido dessa questão necessariamente envolveria o estudo de uma considerável variedade de textos de Addison. Dentre eles, seguramente deveriam constar ao menos exames detidos do ensaio do *The Spectator* 291, onde se esboçam linhas gerais de uma noção de crítica, do ensaio sobre o gosto, publicado no número 409 do mesmo periódico, os seis estudos sobre o *wit* e o conjunto de textos sobre os "prazeres da imaginação". Dadas as limitações desta exposição, porém, vou me concentrar principalmente neste último conjunto de textos, publicado pelo autor nos números 411-421 do *The Spectator*, no ano de 1712. E mesmo esses ensaios serão enfocados de um ponto de vista estreitamente delimitado: o que me interessa aqui é mostrar que, partindo de uma análise de forte matiz empirista, Addison realiza uma reconfiguração do conceito de imaginação, terminando por ampliar o escopo de ação legítima dessa faculdade ao mesmo tempo em que explicita as constantes de sua atividade e afecções.

tornando-se capaz de conduzir e expor de forma metódica suas reflexões. Mas em que consistiria exatamente este aspecto filosófico da crítica?

A resposta a esta pergunta implica a explicitação do "programa de investigação", por assim dizer, formulado por Addison na elaboração desta disciplina. E este programa, antes de mais, não pode se restringir à determinação das "regras mecânicas" da produção artística. Tal recusa vem ao encontro de uma exigência que, aos olhos do autor, é própria aos fenômenos estudados pela crítica: a arte, como observa Addison no *The Spectator* de número 291, é de natureza relativa; razão pela qual não se deve investigar as qualidades do objeto, desprezando as reações do observador. Na expressão lapidar de Lia Formigari, comentando esse texto, "somente em sua relatividade ao sujeito podem ser determinadas regras válidas do juízo crítico" (FORMIGARI, p. 69). Em consequência disso, na crítica de Addison, a análise da afecção do sujeito pelos objetos estéticos e da economia das faculdades envolvidas no prazer que deles é resultante tomará o lugar antes ocupado pela imitação dos modelos fornecidos pelos mestres da antiguidade, como preconizam alguns autores da época. Não espanta que, ao referir-se aos objetos da arquitetura, o autor do *Spectator* não deixe dúvidas de que o que lhe interessa não são exatamente "as regras e máximas que os grandes mestres dessa arte estabeleceram" (*The Spectator* 415, p. 287). Mas, se rejeita o que Edward Young, entre outros, mais tarde chamará de "imitação servil", Addison recusa também a tese cara a cartesianos como Boileau, segundo a qual é preciso fundar o gosto e a crítica em regras deduzidas pela razão³. Em que pesem certos ecos de Boileau na obra de Addison, é na filosofia de Locke e no estudo das afecções e dos sentimentos que essa crítica encontrará seu principal ponto de apoio.

É verdade que a via seguida pelos textos do *The Spectator* – seja no que tange à reflexão sobre o cultivo do gosto, seja no que diz respeito à análise do prazer estético e da produção artística – depende em grande medida do estudo dos mestres da arte. As obras de Homero, Ovídio e Virgílio são, respectivamente, modelos de excelência do sublime, da novidade e do belo (qualidades produtoras de prazer estético); John Milton deve ser estudado, pois é o modelo mais bem acabado da poesia moderna e concentra em sua obra todas essas qualidades. Ora, o estudo destes autores é fundamental, mas seu interesse não reside na imitação pura e simples; não se trata apenas de erudição; o contato com os mestres é importante pelas fortes impressões que produz no leitor ou no espectador. Como explica Addison, no ensaio de número 409 do *The Spectator*:

³ Sobre isso cf. MORÈRE, P. "Addison et Steele: éthique, esthétique et sentiment dans *The Spectator*". In: *Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*. n. 50, p. 301-323, 2000.

O método mais natural para este propósito [aprimoramento e cultivo do gosto] é estar familiarizado com os escritos dos autores mais polidos. Um homem que tem algum paladar [relish] pela boa escrita [fine writing] ou descobre novas belezas ou recebe impressões mais fortes dos toques de mestre de um grande autor, toda vez que o percorre (...). (The Spectator 409, p. 272, grifo nosso)

O termo "impressão", usado acima, é indicativo justamente da importância concedida ao estudo da afecção. Não por acaso, noutra passagem em que trata do cultivo do gosto, o texto mencionará a importância de penetrar no próprio "espírito [*spirit*] e alma [*soul*] da boa escrita [*fine writing*] e indicar quais as principais fontes daquele prazer que surge na mente quando percorremos uma obra nobre" (*The Spectator* 409, p. 272), em vez de contentar-se em meramente conhecer as "regras mecânicas" (*mechanical rules*).

A crítica addisoniana implica, portanto, um importante deslocamento de perspectiva e uma mudança considerável em relação a seus antecessores. O estudo das obras de arte é tema de um exame que deve obrigatoriamente analisar as relações entre o sujeito e o objeto do juízo estético, seja ele artístico ou natural. O conhecimento das regras da arte pode ser necessário, mas não substitui a investigação das afecções da mente pelos objetos que lhe dão prazer ou desprazer estético, buscando descobrir os elementos que produzem esses sentimentos no espectador ou no leitor. Esse viés leva Addison, quase que naturalmente, a abordar as operações da imaginação abandonando em larga medida o teor prescritivo da crítica e favorecendo o estudo tanto de sua atividade inventiva quanto das condições de afecção da faculdade de imaginar. Trata-se, como observa Anceschi, de uma visada peculiar dos problemas e questões da estética, tributária de um certo empirismo e, em especial, da filosofia de Locke, como atestam as abundantes e importantes referências ao *Ensaio sobre o entendimento humano*, no *The Spectator*⁴. Na expressão de Anceschi, em Addison:

⁴ Quanto a isto vale citar Enid Dobránszky: "Nesta tentativa de relacionar a psicologia empirista aos problemas estéticos, encontramos já a tendência tanto a diminuir a ênfase na prescrição quanto a conciliar uma teoria centrada nos processos mentais com o princípio da imitação. De imediato a mudança de ótica pela qual se considera a arte resulta irresistivelmente numa concentração nos seus aspectos imaginativos" (DOBÁNSZKY, p. 74).

o método fenomenológico e psicológico do empirismo inglês dá início a uma maneira articulada e complexa de fundar as categorias estéticas, uma maneira que obviamente não se preocupa em definir 'o que é o belo', mas 'quais são as manifestações do belo', ou seja, os objetos que proporcionam prazer à imaginação, inquietando-a ou deleitando-a (Anceschi, p. 74-75)⁵.

Esse ponto de vista empirista e fenomenista é fundamental para a crítica que vai se constituindo entre os britânicos do século XVIII e, no caso de Addison, está atrelado a uma certa concepção geral da mente humana afinada, por assim dizer, com o *Ensaio* de Locke. Ora, será esta noção de mente que lhe dará os contornos gerais da faculdade da imaginação, a partir dos quais os modos de afecção desta faculdade e sua atividade serão analisados. É em consonância, por exemplo, com as conhecidas passagens em que Locke compara a mente a um *papel em branco* (*white paper*), a uma *tabula rasa*, sobre o qual as percepções são gravadas e sobre o qual a fantasia atua como o pintor que desenha em sua tela, que o crítico inglês vai tratar da imaginação.

No pensamento de Locke, essa analogia pictórica vai guiar a análise da origem de nossas ideias simples, bem como fornecer uma ilustração precisa da passividade da mente na percepção. Os ecos dessas concepções da percepção e da mente se apresentam de modo

⁵ Anceschi não está sozinho na constatação de que Addison tenta deliberadamente realizar uma crítica nos moldes do empirismo. Para citarmos apenas alguns exemplos, Susan Manning, em seu artigo *Literature and philosophy*, Pierre Morère, em *Addison, Steele: Éthique, Esthétique e Sentiment dans The Spectator*, e C.D. Thorpe em seu ensaio *Addison and Hutcheson on imagination*, vão na mesma direção. Ainda por essa via vale mencionar que Thorpe, referindo-se à percepção da beleza, afirma que se Addison: "deve explicar a experiência da beleza, precisa começar pelo reconhecimento de que um certo tipo de atividade ou reação mental comumente chamada 'beleza' existe, e é [Addison] fatalmente levado a tentar analisar a natureza dessa atividade ou reação para definir e analisar suas causas, e descobrir como estas produzem seus efeitos" (THORPE, C.D. "Addison's theory of imagination as perceptive response" apud DOBRÁSZNKY, p. 74-75). Uma vez que Addison se furta a aproximar-se dos temas da estética pelo recurso a um conceito a *priori* de belo ou apenas pelo exame erudito de modelos legados pela tradição da arte um exame da percepção das qualidades estéticas se impõem como objeto de estudo. Ora, a faculdade relacionada a tal experiência é justamente a imaginação e o caminho para compreendê-la passa pela observação e a descrição de suas operações e afecções.

claro no exame addisoniano da imaginação e têm impacto direto sobre a natureza da crítica que ele elabora. Ora, a fantasia é tela sobre a qual as ideias da visão se pintam, ora ela é propriamente a responsável pelas disposições e composição das imagens que exhibe. Como nota Enid Dobránszky, em *Os prazeres da imaginação*: "Addison fornece uma explicação do prazer estético derivada em grande parte da epistemologia empirista" (DOBRÁNSZKY, p. 74).

Mas se é verdade que o crítico inglês incorpora muito da epistemologia de matriz lockeana, é verdade também que as conseqüências desta apropriação talvez surpreendessem e mesmo desagradassem o próprio Locke. Há divergências fundamentais entre os dois que fazem da crítica de Addison algo bem diferente de uma simples aplicação de conceitos lockianos ao domínio da estética; a própria escolha da imaginação e dos prazeres a ela relacionados como objetos de estudo são significativos da distância que separa esses autores. Afinal, ao eleger esses temas, Addison confere à fantasia uma dignidade e uma importância que ela não poderia possuir na filosofia lockeana.

Com efeito, na economia das faculdades delineada por Locke no *Ensaio sobre o entendimento humano*, a imaginação (*fancy*) é fonte de ilusão e desordem; juntamente com o engenho (*wit*), seu acompanhante usual, ela é responsável por associações de ideias que perturbam e extraviam a razão. Não é à toa, diga-se, que as passagens em que Locke distingue juízo e engenho soam quase como uma espécie de censura à imaginação:

O engenho [wit] consiste principalmente em congregar ideias, em pôr juntas, com celeridade e variedade, ideias minimamente semelhantes ou congruentes, criando assim quadros prazenteiros e visões agradáveis na fantasia [fancy]. O juízo, ao contrário, está do lado oposto, em cuidadosamente separar as ideias minimamente diferentes, em evitar o extravio de similitude e afinidade que leva a tomar uma coisa por outra. (Ensaio, II, 11, 2, p. 155)

Trata-se de faculdades que realizam operações opostas, como o texto de Locke não deixa de ressaltar. Se imaginação e engenho (*wit*) são levados a associar ideias pelas mais tênues similitudes, o juízo, ao invés disso, distingue, discrimina e separa tudo aquilo que for minimamente diferente, impedindo a confusão, evitando associações derivadas de semelhanças irrelevantes, tornando o pensamento e o discurso mais claros e distintos. Não por acaso, uma imaginação viva e um engenho (*wit*) ativo estão relacionados à loucura e ao erro. O louco, segundo a tipologia do *Ensaio*, não é desprovido de razão, mas possui

uma imaginação poderosa que faz com que ele tome fantasias por realidades e empregue tais fantasias em seus raciocínios, deduzindo absurdos, ainda que de modo coerente. Nos termos do filósofo: "loucos juntam ideias erradas e criam proposições erradas e, a partir delas, argumentam e raciocinam corretamente" (Ensaio, II, 11, 13, p.160); nisto se distinguem dos idiotas, cujas faculdades carecem de "celeridade, atividade e movimento" (Ensaio, II, 11, 13, p.160).

Uma imaginação e um *wit* inflamados estão, portanto, na raiz da loucura e do erro. Mas não é necessário ir tão longe: tais faculdades estão também na raiz de abusos de linguagem que nos afastam da verdade. Com efeito, são eles os responsáveis pela elaboração de alusões e metáforas que embelezam os discursos dos oradores e as obras dos poetas, mas que comprometem a correta expressão do conhecimento verdadeiro, desviando a linguagem de uma de suas finalidades fundamentais:

Engenho [wit] e fantasia [fancy] são mais bem recebidos no mundo que a verdade nua e o conhecimento real; e dificilmente se consideraria que os discursos figurados e a alusão na linguagem seriam abusos desta. Se o objetivo do discurso é antes aprazer e deleitar que informar e aprimorar, dificilmente se pode considerar como falha o ornamento. Entretanto, se queremos falar das coisas como elas são, precisamos aceitar que a arte da retórica que despreze ordem e clareza, que a aplicação figurativa e artificial de palavras inventadas pela eloqüência, servem apenas para insinuar ideias erradas, para mover paixões e extraviar o juízo, e são meros truques". (Ensaio, III, 10, 34, p. 554)

Se é assim, como pensar uma teoria da imaginação que seja aparentada, mesmo que remotamente, a essa filosofia mas que não expresse profunda censura em relação àquela faculdade e suas produções? Mais que isso: como pensar a própria possibilidade da crítica, uma vez que os objetos privilegiados dessa disciplina estão entre os alvos preferenciais dessa mesma censura?

* * *

É evidente que, ainda que seja herdeiro de Locke, Addison desenha um cenário conceitual bastante diferente, cenário esse que deverá fornecer subsídios teóricos para sua crítica. Dentro dos limites estabelecidos por sua matriz empírica e pelo princípio da

semelhança, o crítico inglês demarca para a imaginação um espaço de manobra dentro do qual ela poderá exercer sua atividade com legitimidade. Embora esteja, como em Locke, diretamente ligada à atividade artística e à fruição das obras de arte, para o crítico inglês, a fantasia não está necessariamente associada à confusão, ao erro ou à loucura. Em vez disso, ela funciona de modo regular e tem uma lógica própria que se descortina conforme são examinados seus modos de afecção e seu lastro nas sensações visuais e sua capacidade inventiva.

É verdade que a imaginação ou fantasia (termos de significação frouxa que designam a mesma faculdade) não é passível de uma definição. Todavia, é possível conhecê-la, pois, trata-se de uma capacidade que se presta à descrição e à análise da maneira como sua atividade e suas afecções se revelam à nossa observação. E o primeiro passo dessa análise consiste na remissão da imaginação ao sentido que lhe fornece suas ideias: a visão, "o mais perfeito e o mais deleitoso de todos os nossos sentidos" (*The spectator* 411, p. 276). Único sentido capaz de perceber as cores, a vista é, segundo o texto, "uma espécie de tato mais delicado e mais difuso" (*The spectator* 411, p. 276), com amplitude muito maior, e capaz de perceber objetos diminutos. Tudo isso a visão pode captar de um só golpe, em bloco, como quando um espectador contempla a totalidade de uma paisagem ou de uma pintura. "É só abrir o olho e a cena entra" (*The spectator* 411, p. 27), afirma Addison.

O quadro apresentado pela visão afeta a fantasia e lhe fornece os originais de todas as suas ideias, ocasionando-lhe prazer ou desprazer, conforme ela percorre a cena que esse sentido lhe apresenta. Numa palavra: "É por intermédio desse sentido (visão) que a imaginação é suprida com suas ideias; de modo que por prazeres da imaginação ou da fantasia (...) me refiro àqueles que se originam dos objetos visuais (...). De fato, *não podemos ter uma única imagem na fantasia que não tenha sido primeiramente introduzida pela visão*" (*The Spectator* 411). Todos os conteúdos da fantasia são, portanto, originalmente imagens que nos atingem pela visão. Todavia, a fantasia ou imaginação é ativa e enquanto tal possui o poder de reter, compor, e alterar tais imagens conforme lhe for agradável. A imaginação é capaz de reproduzir o dado empírico, mas é inventiva em suas composições e pode mesmo, como mostrará Addison em outro ensaio, "melhorar" a natureza. Razão pela qual, observa o crítico: "por meio dessa faculdade um homem numa masmorra é capaz de se entreter com cenas e paisagens mais belas que as encontradas em toda extensão da natureza" (*The spectator* 411).

Esse aspecto ativo da fantasia não esgota, porém, a descrição dessa faculdade. Enquanto sensibilidade, ela é suscetível de ser afetada de forma agradável ou desagradável tanto pelo que lhe atinge através da visão, quanto pelos objetos que ela mesma pode plasmar. Quando a "cena" descortinada pela visão nos atinge pela visão, têm origem,

sem nenhuma mediação do intelecto, prazeres aos quais Addison chamará de *prazeres primários*: "Somos atingidos, não sabemos como, pela simetria de qualquer coisa que vemos e assentimos imediatamente à beleza de um objeto sem nos perguntarmos sobre suas causas particulares e suas ocasiões" (*The spectator* 411). Imediatos, sem nenhuma necessidade de reflexão e raciocínio, os prazeres primários são produzidos quando os objetos da visão são dotados de algumas qualidades específicas que Addison identifica como sendo o "grandioso, ou sublime, a novidade e a beleza".

Essa sensibilidade da imaginação ao grandioso, ao novo e ao belo é fundamental, sem ela não haveria prazer ou desprazer estético. Como afirma Thorpe: "A própria imaginação é a faculdade que torna possível acrescentar prazer ou dor a uma percepção ordinária" (Thorpe, p. 217). Sob esse aspecto, prefigurando de modo geral o *sense of beauty* de Hutcheson, a imaginação, através do sentimento de prazer, nos faz imediatamente sensíveis àquelas três qualidades estéticas de um objeto. Como no caso de Hutcheson, segundo Thorpe, longe de ser uma realidade em si mesma, seria uma resposta do espectador a certas características do objeto contemplado⁶. Mas, se há prazeres primários da imaginação diretamente ligados à visão de um objeto imediatamente dados aos olhos; os *prazeres secundários* que, nos termos do texto de Addison: "decorrem das ideias dos objetos visíveis quando tais objetos não se encontram realmente diante dos olhos, mas são evocados pela nossa memória ou são formados a partir das visões agradáveis de coisas que se encontram ausentes ou que sejam fictícias" (*The Spectator* 411). Evidentemente, tais prazeres não se aplicam a objetos naturais. Com efeito, esses ou são contemplados diretamente, ou são rememorados e reproduzidos artisticamente. Todavia, se as obras da natureza são capazes de suscitar somente prazeres primários, as obras da arte podem ser causa de deleite dos dois tipos. Tais obras são capazes, em primeiro lugar, de produzir prazer ou desprazer de modo imediato, devido às mesmas qualidades que explicam o motivo de os produtos da natureza agradarem. Uma obra como o *Pantheon* romano ou a muralha da China, por exemplo, Addison faz questão de notar, produz

⁶ Há bons motivos para considerar Addison como precursor de Hutcheson, neste ponto em particular. Sobre isso, cf. THORPE, C.D. "Addison and Hutcheson on Imagination", p.232: "Essa psicologia concebe o prazer estético, em seus elementos, a resposta de um organismo a estímulos de objetos externos. Assim, Hutcheson não pensa a beleza no objeto nem na mente, mas na resposta necessária do organismo intermo a certas apresentações externas. Para ele, como para Addison, trata-se de um ato. Nossas naturezas são constituídas de modo tal que, na presença de certos objetos, sensações agradáveis surgem em nós".

efeitos semelhantes à própria visão de um objeto natural que, assim como ela, possua a qualidade da grandiosidade ou do sublime. O primeiro, por sua estrutura, nos coloca numa disposição mental que preenche a imaginação com algo grandioso e espantoso (*amazing*), a segunda possui grandeza e deleita a imaginação por suas proporções colossais que os olhos não cansam de percorrer. Por outro lado, consideradas como cópias e representações de modelos naturais, as obras de arte deleitam pela mimese e, portanto, proporcionam um deleite relacionado à imitação e à evocação de objetos ausentes. Ora, os prazeres secundários residem principalmente, como mostrará Addison, no deleite ligado à atividade da comparação da cópia com seu modelo, nas palavras de Addison: "(...) estes prazeres secundários da imaginação procedem de uma *atividade da mente* que *compara* as ideias oriundas dos objetos originais com aquelas que recebemos de suas representações em estátuas, quadros, descrições ou sons" (*The Spectator*, p. 386, grifo nosso). Tanto as obras de estatuária, de pintura, de arquitetura, de poesia e, mesmo, de narrativa histórica são objetos desse tipo de prazer.

A passagem para a consideração desses prazeres de segunda ordem é fundamental para que se deixe claro o espaço aberto para a imaginação no pensamento de Addison. Com efeito, mesmo atentando para o fato de que, em última análise, ambas as espécies de prazeres se enraízam na percepção visual, é preciso notar que há neles uma diferença de grau quanto à subordinação da fantasia à visão. Isso fica evidente quanto mais nos distanciamos das artes da arquitetura, escultura e pintura, nas quais a sensação visual é referente imediato, e nos aproximamos da poesia, que modela suas imagens através de signos verbais. Constituindo-se de palavras, essa arte é a princípio a mais distante da sensação visual. Como afirma Neil Saccamano:

Diferentemente da escultura e da pintura, cujas metáforas são condicionadas pela reflexão mútua entre natureza e arte, a descrição poética não possui uma relação natural com o objeto natural. Não podemos ver a imitação de uma descrição, podemos apenas ler uma descrição poética. (Saccamano, p. 92)

Ocorre que, mesmo não sendo fundada numa semelhança natural, a capacidade representativa das palavras não só é suficiente para compor um quadro na imaginação do leitor, tornando espectador da cena descrita, mas, afetando suas paixões e dirigindo sua atenção, pode mesmo embelezar a natureza e tornar a descrição mais viva e vigorosa do que a cena que procura retratar. "As palavras, quando bem escolhidas, diz Addison, possuem uma força tão grande que a descrição freqüentemente nos fornece ideias mais

vivas que a visão das próprias coisas" (*The Spectator* 416). A capacidade de expressão das palavras, a possibilidade de que evoquem ideias adormecidas na mente, quando manejada por um bom poeta, possibilita a seleção daquilo que será apresentado ao leitor. O poeta pode estabelecer ênfases, adicionar cores, revelar aspectos que passariam despercebidos ao olho, e mobilizar paixões que a cena original não mobilizaria. Dotado de imaginação vigorosa e cultivada, ele será mesmo capaz de aprimorar e corrigir a natureza, pois, "(...) a imaginação pode fantasiar para si mesma [*fancy to it self*] coisas mais grandiosas, estranhas [*strange*] e mais belas do que o olho jamais viu, e é ainda sensível a qualquer defeito no que já foi visto (...)" (*The Spectator* 418).

Essa possibilidade não implica, porém, uma liberdade irrestrita da faculdade de imaginação. O distanciamento do referente visual tem limites claros que fazem com que a remissão da imaginação à visão não seja jamais inteiramente abandonada. Não por acaso, ao iniciar o exame dos prazeres secundários no número 416 do *Spectator*, Addison vai lembrar novamente o leitor que "aumentar, compor e variar" suas imagens são poderes da imaginação, mas que ela só os exerce na medida em que possua ideias previamente fornecidas pela visão. E, uma vez que os prazeres secundários se assentam, sobretudo, no prazer que temos em comparar as ideias que recebemos de uma obra artística com aquelas que recebemos da visão dos objetos originais, as produções da fantasia continuam a ser reguladas por sua semelhança em relação aos objetos que representam. A similitude com o modelo fornece, portanto, um limite para a atividade criadora da imaginação poética ou artística, em geral. Para agradar a imaginação do leitor, a produção do poeta precisa acertar na justa medida entre o aprimoramento e a fidelidade a seu modelo. O poeta, diz o autor, "tem em suas mãos o poder de modelar a natureza e pode lhe conceder os encantos que lhe aprouver contanto que não a reforme demais e não incorra em absurdos, ao esforçar-se por aprimorá-la" (*The Spectator* 418). Tanto a fruição quanto a composição das obras de arte dependem da observância dessa medida e isto se obtém com a operação conjunta da imaginação e do juízo, refinando o gosto do poeta assim como o do leitor. Neste quadro, não espanta, diga-se de passagem, que o que Dryden chama de "Fairy way of Writing" seja vista com ressalvas por Addison. Dentro desse "espaço de manobra" que se delimita conforme se estuda os prazeres primários e, principalmente, os secundários, a fantasia pode exercer-se legitimamente.

As conseqüências disto não são nada desprezíveis. Num movimento final, nos últimos ensaios da série sobre a imaginação, Addison explora de modo um tanto sumário, mas bastante sugestivo, as possíveis relações legítimas entre essa faculdade e as disciplinas que pretendem descrever "objetos visíveis realmente existentes". As diversas disciplinas voltadas ao conhecimento desses objetos (a história, a geografia, a filosofia da natureza) não apenas são ocasião de prazeres da imaginação, mas recorrem freqüentemente às

imagens modeladas por essa faculdade. As descrições do universo apresentadas pela filosofia da natureza, por exemplo, fornecem deleite à fantasia e, por sua extensão e variedade, constituem objetos sublimes que levam essa faculdade ao limite de suas capacidades. E disciplinas como a história, por sua vez, tiram proveito das imagens da fantasia para construir suas narrativas e descrições à maneira de um quadro que se revela gradualmente aos olhos do leitor. Essa é, segundo Addison, a maestria de Tito Lívio, autor que descreve seu objeto de maneira tão viva que se pode dizer "que toda sua história é uma pintura tão admirável (...) que seu leitor torna-se espectador".

Num outro nível, as cores e os toques da imaginação são também necessários aos "mestres polidos da moral, da crítica e de outras especulações abstraídas da matéria". Nesses casos, trata-se de dar forma aos símiles, alegorias e metáforas, imagens que o discurso figurado pode fornecer aos raciocínios abstratos. "Por tais alusões, diz o autor, uma verdade do entendimento é como que refletida pela imaginação; somos capazes de ver algo como cor e forma numa noção, de descobrir como um raciocínio foi extraído da matéria" (*The spectator* 421). Ora, através de uma alegoria ou símile bem escolhido um conceito pode ganhar um conteúdo, digamos, material e os domínios dos sentidos e o do entendimento abstrato podem comunicar-se — graças a essa atividade da imaginação que extrapola o domínio do prazer estético. Trata-se, como mostra Addison, de uma operação que satisfaz, simultaneamente, duas faculdades humanas e que reside na tradução de conceitos do entendimento em imagens da fantasia, leiam-se, os símiles, as metáforas e alusões que Locke veementemente condenava.

Mais importante que isso, essa atividade da imaginação fora do campo estritamente artístico mostra que pode haver uma articulação não só legítima, mas desejável do entendimento com a sensibilidade, através da imaginação. Noutras palavras, os textos de Addison desenham outra concepção desta faculdade. A imaginação do *The Spectator* não está necessariamente vinculada ao erro e tampouco é oposta à razão e à verdade. Em vez disso, ela está ligada a um outro modo de pensar, que possui regras próprias e que pode ir de par com a filosofia e com a ciência, com a razão — no limite.

Na verdade, não é de estranhar que, apesar de inspirado no empirismo do *Ensaio sobre o entendimento humano*, Addison tome um rumo tão distinto do de Locke e termine por reabilitar uma faculdade e um tipo de discurso que o *Ensaio sobre o entendimento humano* parecia ter banido. Afinal, essa articulação entre o sensível e o intelectual parece visada desde os primeiros números do *Spectator*, quando o projeto de uma crítica começava a se explicitar. A julgar pelos textos, tal projeto pretendia justamente, na expressão do autor, "tornar a instrução agradável" e a "diversão útil", "vivificar [*enliven*] a moral com o engenho [*wit*] e temperar o engenho com a moral". Para tanto, talvez fosse mesmo preciso

reelaborar a noção de imaginação desfazendo o quadro de oposições que a filosofia lockiana estabelecera; era preciso combinar a imaginação e o entendimento, re-unindo o que Locke e, sejamos justo, parte considerável da tradição moderna separaram.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADDISON, J. *The Spectator*. Gregory Smith (ed.), Everymen's Library, Aldine Press, Londres, 1967.

ANCESCHI, L. *L'estetica dell'empirismo inglese*, vol. I, Edizioni Alfa, Bologna, 1959.

_____. *Tre studi di estetica*. Mursia, Milão, 1966.

DOBRÁSZNKY, E. *No tear de Palas: Imaginação e gênio no século XVIII – uma introdução*. Papiros/ Editora da Unicamp, Campinas, 1992.

FORMIGARI, L. *L'estetica del gusto nel settecento inglese*. G.C. Sansoni Editore, Firenze-Roma, 1962.

MORÈRE, P. "Addison et Steele: éthique, esthétique et sentiment dans *The Spectator*". In: Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles. n. 50, p. 301-323, 2000. <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/xvii_0291-3798_2000_num_50_1_1493>.

LOCKE, J. *Ensaio sobre o entendimento humano*. Pedro P. Pimenta (trad.), Martins Fontes, São Paulo, 2012.

SACCAMANO, N. The Sublime Force of Words in Addison's "Pleasures". *English Literary History*, Vol. 58, n. 1, p. 83-106. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1991.

THORPE, C.D. "Addison's theory of imagination as perceptive response" apud Dobrásznky, p. 74-75.

_____. "Addison and Hutcheson on the imagination". *English Literary History*, Vol. 2, n. 3, p. 215-234. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1935.