

De Blake a Keats: A *Imaginação* na Tradição Romântica Inglesa

Paula Alexandra Guimarães (paulag@ilch.uminho.pt)

*And, as imagination bodies forth
The forms of things unknown, the poet's pen
Turns them to shapes, and gives to airy nothing
A local habitation and a name.*
(William Shakespeare)

Os poetas e os filósofos da antiguidade consideravam a imaginação como um poder forte mas que, desregulado, poderia produzir ilusão, instabilidade mental, arte de má qualidade ou mesmo loucura. Na esfera anglófona, tanto poetas como críticos têm considerado a imaginação como a faculdade criativa por excelência e os seus escritores têm, ao longo dos tempos, associado ou identificado a imaginação com o génio, a inspiração, o gosto, o poder visionário e a profecia. A Imaginação viria mesmo a tornar-se o critério filosófico e estético fundamental do Romantismo europeu e americano, sendo inclusivamente elevada a *assunto* principal.

A história da imaginação poética ou literária, a qual constitui o cerne da tradição Romântica inglesa, está desde os primeiros tempos ligada à própria história do conceito tal como este foi desenvolvido nas áreas da filosofia e da psicologia. Como é sabido, esta história comum começa com as primeiras abordagens durante o período clássico, nomeadamente com as definições de poesia presentes na *Poética* de Aristóteles.¹ A imitação (*mimesis*) era então considerada uma componente essencial da imaginação e a esta era também atribuído um papel intermediário entre a percepção (os sentidos) e a reflexão (o pensamento). Em *De Anima* (350 a.C.), Aristóteles avança com a definição clássica de imaginação: ‘reprodução mental da experiência captada pelos sentidos’; à falta desta informação, a imaginação transforma-se numa forma de memória que é, essa sim, a grande Musa.² Por seu turno, Platão desconfia da imaginação do artista, atribuindo-lhe apenas um dever essencialmente reprodutivo (a cópia de uma cópia); no entanto, o *nous*

¹ Na *Poética*, Aristóteles não se refere à função da imaginação, muito embora a resposta imaginativa da audiência – projectando compreensão e identificação (pena e medo) – possa ser inferida no género da Tragédia.

² Cf. Hirschberger, *Historia de la Filosofía*, Tomo I ("Aristóteles – B. El ser y el ente"), pp. 188-192.

platónico (a razão) carrega uma força muito similar às concepções mais tardias de imaginação criativa.³ Para Plotino (204-70 a.C.), a imaginação (que ele designa como *fantasia*) é já uma faculdade plástica e construtiva que pode mudar ou alterar a experiência, permitir ou concretizar uma forma de intuição ou de perspicácia intelectual; a *fantasia* poderá surgir de duas formas: a inferior – ligada aos sentidos e ao poder irracional da alma – pode harmonizar-se com a mais elevada, que reflecte as ideias e aquilo que é racional.⁴ Na teoria dos Neoplatónicos a imaginação era sobretudo uma dimensão e uma capacidade da ‘alma’, sendo capaz de reconhecer e de mediar entre as imagens ou realidades sensoriais (captadas pelo nosso ‘olho externo’) e as imagens ou realidades mentais (registadas ou reproduzidas pelo nosso ‘olho interno’). Com Longino (*Sobre o Sublime*, c. III d.C.), a imaginação foi também associada à paixão e à emoção, sobretudo geradas pela poesia, e usada predominantemente para as passagens inspiradas por um ‘forte entusiasmo’. No entanto, Longino aplicou os termos ‘imagem’ e ‘imaginação’ a todas as ideias da mente, independentemente da forma que apresentassem.⁵

A partir dos séculos XVI e XVII dá-se uma viragem da filosofia para a estética e uma transformação na história conceptual da imaginação, tornando-se um assunto popular e dominante nas artes e, sobretudo, na crítica literária renascentista e iluminista e, nomeadamente, a inglesa. George Puttenham (em *The Arte of English Poesie*, 1589) resume as noções renascentistas de imaginação na produção de poesia, realçando a ligação entre o poeta como criador e o criador divino.⁶ Também William Shakespeare usa o lexema ‘imagination’ (e, alternativamente, ‘fancy’) de forma bastante sugestiva, tal como no Coro de *Henry V* ou nos versos de Teseu em *A Midsummer Night's Dream*.⁷ Por

³ Cf. Platão, *República*, VI, 509d-511e. Referido em M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp* (pp. 33, 36 e 42).

⁴ Referido em M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp* (pp. 42-3). Plotino encontra-se entre os vários autores clássicos e neoplatónicos que influenciaram as noções de imaginação ‘primária’ e ‘secundária’ inauguradas por Coleridge.

⁵ M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp* (pp. 72-4). Só com a descoberta no século XVI do *Peri Hypsous* (*Sobre o Sublime*), atribuído a Longino, é que os críticos europeus se centram mais directamente no poder por este descrito. E, em Inglaterra, Dennis e Pope são os primeiros a divulgar as suas ideias.

⁶ George Puttenham (c. 1529-91) publicou a obra em três partes (*Of Poets and Poesie*, *Of Proportion* e *Of Ornament*), sendo importante sobretudo como um registo do conceito de gosto e da teoria poética isabelina.

⁷ A desconfiança de Teseu em relação à imaginação e aos seus truques, identificando-a com loucos, amantes e poetas – cujas histórias não são credíveis, contrasta com a defesa que Hipolyta parece fazer da ‘fantasia’: “Such tricks hath strong *imagination*”, “*fancy's* images [...] strange and admirable” (1595, 5.1). Ver ainda o Prólogo (Coro) de *The Life of Henry the Fifth* [1599]: “On your imaginary forces work [...] And make imaginary puissance”. Cf. *The Oxford Shakespeare*, pp. 333 e 569 (a ênfase é minha).

seu turno, em *The Advancement of Learning* (1605), Francis Bacon menciona o que ele designa como "imaginative or insinuating reason", concluindo no entanto que "I find not any science that doth properly or fitly pertain to the imagination".⁸ 'Imaginação' e 'memória' eram então consideradas processos mentais essencialmente equivalentes, consistindo no acto de reviver ou relembrar as imagens que são recebidas pelos sentidos. Mas a mudança mais acentuada dá-se com Thomas Hobbes no início do século XVII; no Capítulo II de *Leviathan* (1651), ele sugere que os fenómenos mentais são criados através de percepções do mundo exterior e que a imaginação não é mais do que 'decaying sense'; falava-se de 'memória' quando as imagens recorriam na mesma ordem temporal e espacial que a experiência sensorial; falava-se de 'imaginação' ou "compounded imagination" quando a ordem das imagens no tempo e no espaço era diferente da experiência percebida (Abrams, 1953: 156-7, 161).⁹ John Locke seria o primeiro a usar a expressão "association of ideas" no seu *Essay Concerning Human Understanding* (1700); mas o facto de ter reconhecido a imaginação como uma faculdade inata potente ("the mind has a power") não foi valorizado devido à crítica por ele feita à poesia.¹⁰

Ligados ao conceito de imaginação passaram a estar também, com o estudo sistemático das Artes, os de 'gosto' e 'prazer' estético. Joseph Addison foi dos primeiros a teorizar sobre 'os prazeres da imaginação' numa série de ensaios críticos publicados no *The Spectator* (década de 1740), os quais contribuíram para a revitalização do conceito e para a sua ligação à poesia e às artes de um modo geral. Addison distinguiu 'os dois prazeres da imaginação' em 'primário' e 'secundário' (Vol. 2, No. 412); o primeiro seria obtido através da formação de cópias mentais de objectos que se encontram presentes, ao passo que o segundo resultaria da produção de ideias ou imagens de coisas que estão ausentes ou afastadas do nosso olhar, incluindo as fictícias (Preminger, 1965: 372). É neste sentido que Addison afirma que a imaginação tem algo de criativo pois 'confere uma espécie de existência', colocando perante o leitor vários 'objectos' que não se encontram na realidade e, deste modo, 'adicionando à natureza' algo de novo (Vol. 3, No. 421 e 419).¹¹ Derivado de Addison, o poema popular de Mark Akenside – *The Pleasures*

⁸ Cf. Francis Bacon, *The Essays*; referido em M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp* (p. 56).

⁹ Já no seu artigo da *Encyclopédie*, "Imagination" [1765], Voltaire oscila entre uma teoria da imaginação como capacidade abstractiva e uma concepção da imaginação como reprodução passiva imediata da experiência sensível.

¹⁰ Capítulo XXXIII de *An Essay*. Referido em M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp* (p. 300).

¹¹ A produção imaginativa do artista "has something in it like creation; it bestows a kind of existence ... It makes additions to nature". (Vol. VI). Referido em M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp* (pp. 274-9).

of the Imagination (1744) – procurou combinar elementos platónicos e empíricos nas suas descrições altamente sugestivas, as quais se tornaram muito influentes.

Ainda no século XVIII, enquanto Joseph Warton proclama que a invenção e a imaginação são as principais faculdades de um poeta, Edward Young liga a originalidade e o génio à imaginação e Alexander Gerard, no seu *Essay on Genius* (1774), afirma que "it is imagination that produces genius".¹² Samuel Johnson e David Hume, embora geralmente desconfiem da imaginação, reconhecem a capacidade que ela possui de suplantar a razão; a imaginação representa a principal preocupação do pensamento moral e psicológico de Johnson; em Hume, a imaginação torna-se a faculdade central, funcionando como um elo unificador.¹³ Também em Burke (1729-97), as artes imaginativas se tornam no que ele próprio designa como "affecting arts" porque despoletam a imaginação do leitor ou da audiência através da sugestão e da obscuridade, "[to imagination] belongs whatever is called wit, fancy, invention, and the like".¹⁴ O próprio Adam Smith fundamenta a sua *Theory of Moral Sentiments* (1759) na identificação compreensiva que a imaginação nos permite estender aos outros, uma teoria cuja aplicação crítica culminaria em P.B. Shelley.¹⁵

Mas a tradição anglófona romântica seria igualmente enriquecida pela filosofia transcendental alemã. Um grande avanço no conceito de imaginação deu-se com o desenvolvimento da distinção entre poderes 'reprodutivos' (passivos) e 'produtivos' (activos) da mente, algo que seria fundamental para a compreensão da função da imaginação na criação artística. Esta nova terminologia foi adoptada por Immanuel Kant no século XVIII, o qual distinguiu entre 'imaginação reprodutiva' e 'imaginação produtiva'.¹⁶ Em Kant (1724-1804), a questão da imaginação é central; na sua *Crítica da*

¹² Cf. M. H. Abrams [1953], *Op. Cit.*, p. 161. Um documento muito importante no desenvolvimento do conceito vegetal de 'génio' são as *Conjectures on Original Composition* (1759) de Edward Young. A. Gerard (1728-95), autor de escritos teológicos e filosóficos, contribuiu ainda com outro estudo analítico sobre estética, *An Essay on Taste* (1759, 1780).

¹³ Cf. David Hume, *An Enquiry Concerning Human Understanding* (1777, Section I). Referido em Abrams, pp. 194 e 157-64.

¹⁴ Cf. Burke, *A Philosophical Enquiry*, Part II (p. 106), Part V (p. 193).

¹⁵ A. Smith (1723-90) apresentou inicialmente a sua teoria sob a forma de palestras, onde defendeu a ideia de que a base de toda a moralidade reside no prazer obtido através da compreensão mútua, moderadora do nosso egocentrismo natural: o que nos leva a vermo-nos "in the light in which others see us" é precisamente a imaginação. Referido em Abrams, pp. 92, 332, 338.

¹⁶ O conceito kantiano de 'imaginação produtiva' e 'unificadora' teria influenciado Coleridge. Mas é Schelling quem leva mais longe o conceito, sobre o qual constrói o seu *System des Transcendentalen Idealismus* (1800); a imaginação é fulcral na sua filosofia da natureza e da mente como um sistema mais alargado e assegurado pela revelação unificadora da obra de arte. A sua doutrina da interacção entre sujeito

Razão Pura (1781), a imaginação é "uma faculdade activa de síntese", "um ingrediente necessário da própria percepção", mas também existe "uma síntese transcendental da imaginação";¹⁷ na sua *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790), a imaginação é vital para a análise do belo e do sublime, não sendo simplesmente reprodutiva ou operando segundo as leis da associação, mas também produtiva e exercendo uma actividade própria; a imaginação estabelece uma analogia entre beleza e moralidade por meio do símbolo.¹⁸

Já durante o Romantismo inglês (1785-1830), e nomeadamente em William Blake (1757-1827), a ênfase recai fortemente na imaginação como um poder que chega a comunicar e a partilhar com o poder sagrado da criação: "The Imagination, that is, God Himself", "creating Space, Creating Time according to *the wonders Divine of Human Imagination*".¹⁹ O conceito de 'imaginação' é central em Blake (que foi poeta, pintor e visionário) e embora por ele apresentado em termos relativamente simples, proporciona uma infinidade de refinamentos semânticos. Críticos como C. M. Bowra acreditam que, para Blake, a imaginação não é menos que Deus, tal como este opera na alma humana; daqui decorre que qualquer acto de criação realizado pela imaginação é divino e que é na imaginação que a natureza espiritual do homem se realiza de forma plena e final (1950: 89). Por outro lado, como Engell habilmente observa, a ideia de imaginação de Blake tem raízes em tradições filosóficas e religiosas que incluem elementos esotéricos e populares e que remontam à filosofia medieval e antiga, aos hermetistas dos séculos XVI e XVII e à poesia hebraica sagrada (1981: 245).²⁰

Blake retoma o sintagma *natura naturans*, elevando-o até ao seu expoente máximo, "the forming or plastic spirit that works in God and in the human mind", tentando reintroduzir a ideia, de ressonância mais antiga e misteriosa, de uma imaginação divino-humana (Engell, 247). Na prática, ele descobre uma fusão ontológica entre 'imaginação' como poder interno e 'inspiração' como poder externo; o primeiro contribuindo para a expansão e intensificação da visão induzida por uma força

e objecto, mente e natureza, foi influente na formulação da ideia da imaginação poética como reconciliadora de qualidades contrárias, estabelecida por Coleridge.

¹⁷ Cf. Kant, *Crítica da Razão Pura*, Vol. XXVI, Segunda Secção, pp. 137-138.

¹⁸ Cf. Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*, ver pp. 57, 69, 73, 80 e 83.

¹⁹ A ênfase é minha. Os excertos principais da prosa de Blake são retirados de *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, edição de David V. Erdman e identificados com a letra E. Cf. "Letter of 23 August 1799 to Dr Trusler", (E 640).

²⁰ Além disso, Engell defende que várias ligações podem ser estabelecidas entre a imaginação de Blake e a de Mirandola, Böhme, Paracelsus, Swedenborg, e também Kant e Schelling, sendo que os precursores ingleses de Blake incluem Bunyan, Milton, Shaftesbury, Warton, Akenside, Collins e Smart (Engell, 1981: 245).

transcendental. Isso vale tanto para as visões empíricas (em que a imaginação do sujeito apropria e adapta os conteúdos visionários gerados pela inspiração) como para as visões estetizadas (em que a imaginação do sujeito altera, de diversas formas, a primeira versão disponibilizada por um agente externo).²¹ No pensamento de Blake, a imaginação perfila-se como a faculdade mental mais importante, tanto a nível imanente como transcendente (humano e divino); mas o seu sentido último reside na relação interdependente que ela mantém com a inspiração.²² Do mesmo modo, Blake reafirma a natureza da imaginação como um espelho essencialmente espiritual do homem e, ao mesmo tempo, estabelece uma distinção já familiar entre fantasia e memória: "Imagination is the Divine Vision not of The World nor of Man nor from Man as he is a Natural Man but only as he is a Spiritual Man. Imagination has nothing to do with Memory "(E 666). Assim, a memória atrapalha a visão e faz com que uma obra de arte não consiga libertar-se de defeitos como a convenção, a artificialidade e a imitação.

Na sua obra seminal sobre Blake, Northrop Frye afirma que a imaginação é ‘construtiva e comunicável’, ao passo que a memória é ‘circular e estéril’ (1947: 32). Kathleen Raine, por sua vez, refere-se ao duplo significado de ‘arte’ e ‘vida’ da imaginação em Blake, uma pertencente à ‘imaginação visionária’ e a outra ao ‘raciocínio mimético’: "the art and life of imagination, informed by intellectual vision; and the art of the ratio, of the human spectral selfhood, based upon the copying of nature" (1968: II 208). Finalmente, Damrosch sublinha que a memória equivale em Blake a fractura e dispersão, por oposição à unidade construtiva da imaginação: "Memory ... is in Blake's view the symptom of a fragmented consciousness that interprets reality as a collection of discrete phenomena instead of a single form. Imagination ... has no need of memory because it perceives everything as *simultaneous unity*" (1980: 27). Mas qual é a natureza exacta desta? Blake apresenta uma resposta possível em *A Vision of the Last Judgment* (1810):

The Nature of Visionary Fancy or Imagination is very little Known & the Eternal nature & permanence of its ever Existent Images is considered as less permanent than the things of Vegetative & Generative Nature yet the Oak dies as well as the Lettuce but *Its Eternal Image & Individuality never dies. but renews by its seed* (E 555).²³

²¹ Ver Engell (*The Creative Imagination*, p. 256), para uma explicação mais pormenorizada destes processos identificados em Blake.

²² Segundo Foster Damon, é em Paracelsus que encontramos a origem do papel central da imaginação na arte de Blake: para o médico e alquimista alemão, a imaginação desempenhava um papel capital em todas as actividades humanas, operando através do ‘corpo espiritual’ do homem, o qual domina o seu corpo físico (1988: 322).

²³ A ênfase é minha. Neste ensaio, Blake descreve e comenta o quadro que ele teria pintado sobre o Julgamento Final. O texto contém igualmente as famosas anotações soltas que o poeta teria registado acerca

Assim, a base do argumento de Blake parece remontar à tradição platónica e referir-se às lendárias *archei* ou aos princípios primários das coisas. O artista declara explicitamente que é para o ‘mundo infinito e eterno da imaginação’ que a alma humana caminha após a morte: “This world of Imagination is the World of Eternity, it is the Divine bosom into which we shall all go after the death of the Vegetated body” (E 555). Como consequência, a imaginação é simplesmente equiparada ao ‘corpo divino’ que reside dentro de todo e qualquer indivíduo.

A principal função da imaginação na vida real seria a de estabelecer uma ligação empática entre o indivíduo e o cosmos; segundo Blake, só fazendo uso do tropo imaginativo que é a prosopopeia ou personificação é que aquele conseguiria evitar as representações estereotipadas e a superficialidade emocional.²⁴ Nas suas “Annotations to Wordsworth’s *Poems*”, a imaginação é convertida no epítome do processo estético, na força de regulação capaz de formar uma obra de arte de acordo com as convicções do artista e para além dos limites impostos pelos agentes inspiradores: “One Power alone makes a Poet – Imagination The Divine Vision” (E 665).²⁵ A imaginação é responsável pela perfeição das formas, como resultado da actividade mental do poeta, não exercendo a natureza (entendida neste contexto como *natura naturata*) nenhum papel na geração das mesmas. Na sua negação de qualquer envolvimento da Natureza no campo estético e no colocar da actividade humana acima de tudo reside o princípio activo da consciência anti-naturalista de Blake, uma vez que só o intelecto do homem é capaz de projectar mundos perfeitos: “All Forms are perfect in the Poets Mind. but these are not abstracted nor compounded from Nature <but *are* from Imagination>”(E 648).²⁶

Em determinado ponto, Blake chega a afirmar que a imaginação é o receptáculo universal do *cogitatum*, o suporte ontológico dos componentes da realidade: “For All Things Exist in the Human Imagination” (E 223). Portanto, todo o universo, na sua forma refinada e inalterável, está localizado não fora, mas dentro do homem; o ‘transcendente’

do seu conceito de ‘visão imaginativa’, e as ligações desta com a alegoria, a fábula grega e os relatos bíblicos, onde se manifesta o triunfo da imaginação humana sobre o ‘olho corpóreo’.

²⁴ Blake assegura, nas suas “Annotations to Swedenborg’s *Divine Love and Divine Wisdom*”, que é a presença humana em si mesma que enobrece uma ‘paisagem’, a qual seria de outra forma estática, permitindo ao ‘espectador imaginativo’ experimentar o amor divino.

²⁵ Ver *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. 1965. Ed. David V. Erdman (Introdução e respectivas Notas).

²⁶ Tal como Blake regista nas suas Notas a *The Works of Sir Joshua Reynolds*.

e o ‘transcendental’ misturam-se e a fusão resultante é um momento extático de perfeição metafórica:

... when you enter into their Bosoms you walk
In Heavens & Earths; as in your own Bosom you bear your Heaven
And Earth, & *all you behold*, tho it appears Without it is *Within*
In your Imagination of which this World of Mortality is but a Shadow (E 225).

Todos os exemplos acima mencionados permitem-nos concluir que, em conjunto com um meio de inspiração, o sujeito criativo projecta activamente mundos poéticos e, posteriormente, explora-os através do uso constante da faculdade imaginativa, a qual actua como uma força imanente, originária na actividade mental do artista e exemplificada nos escritos visionários. Assim, em Blake, podemos identificar um extremismo estético, "a kind of tyranny of art over life" (XI), como ele declara sentenciosamente em *The Marriage of Heaven and Hell*, "[e]very thing possible to be believ'd is an image of truth " (E 37). Se os filósofos iluministas incansavelmente pregaram que o universo material é o único objecto epistemológico creditável, Blake e os Românticos ergueram-se com determinação ideológica para defender a autonomia da imaginação, colocando-a em pé de igualdade com a Razão.

Apesar de tudo, William Wordsworth (1770-1850), o poeta laureado de primeira geração, não vai tão longe como os outros Românticos no relegar da Razão para uma posição inferior à da Imaginação. Aquele que ficou conhecido como o Bardo preferiu conferir uma nova dignidade ao termo e insistir que a ‘visão inspirada’ é ela mesma racional e que a mera ‘criação’ não é suficiente (Bowra 103), exigindo do artista uma aturada reflexão. Não nos surpreende, assim, que ele escreva no seu poema mais importante que a imaginação “Is but another name for absolute power / And *clearest insight, amplitude of mind, / And Reason* in her most exalted mood.” (*The Prelude*, XIV, 190-2).²⁷ Para além de ter esta capacidade racional, a imaginação do homem deve ser subserviente em relação à contemplação do mundo exterior, o qual possui o seu próprio espírito e vontade, moldando o do homem desde a infância deste (Bowra, 104). A função do poeta seria aproximar esse espírito da Natureza ao do homem, de forma a conseguir uma harmonia ou união através da comunhão/revelação alcançada entre ambos. Os poderes de percepção do poeta teriam, assim, de ser superiores aos dos restantes homens.

²⁷ A ênfase dada é minha. Os excertos dos poemas de Wordsworth são retirados de *The Complete Works*, editados por T. Hutchinson, Oxford University Press, 1991. Ver p. 585 (a ênfase é nossa).

Apesar de tudo, a noção de imaginação em Wordsworth vai-se modificando e evoluindo ao longo dos sucessivos prefácios que o poeta adicionou às *Lyrical Ballads* (1800, 1802 e o "Essay Supplementary" de 1815), de tal modo que, no final deste processo, ele tenta explicar como a Imaginação pode ser ao mesmo tempo uma faculdade 'associativa' e 'criativa'.²⁸ A noção é também ela indissociável do conceito de 'memória/lembrança' e da definição de 'poesia' que Wordsworth introduz no seu prefácio inicial, como sendo resultante de "emotion *recollected* in tranquility", ou seja, da lembrança tranquila de momentos de grande emoção e revelação (Foakes, 1972: 43). A importância da memória na composição poética é não apenas reabilitada mas readaptada; 'to recollect' neste contexto implica uma estreita ligação com a imaginação. E Wordsworth começa, na verdade, por atribuir a esta uma função ou qualidade menor, ao afirmar que o seu objectivo principal naquele volume de poemas tinha sido "to choose incidents and situations from common life [...] and, at the same time, to throw over them *a certain colouring of imagination*, whereby ordinary things should be presented to the mind in an unusual aspect" (citado em Foakes, 26). Numa primeira fase, a imaginação parece, assim, ser por ele encarada como um mero 'embelezamento' ou 'colorido', "an auxiliary light bestowing new splendor" (27), com o qual o poeta embelezaria ou daria um aspecto 'não usual' à realidade ordinária por ele retratada.

Embora o conceito de 'percepção criativa' se tenha desenvolvido sobretudo no âmbito da tradição empírica inglesa, muitas das passagens poéticas de Wordsworth parecem sugerir que o conteúdo mesmo da percepção é o resultado conjunto de dados exteriores e da mente imaginativa do poeta. Isso mesmo sobressai do poema *Lines composed above Tintern Abbey* (1798), onde ele declara o seu imenso amor pelo mundo natural e sensorial por aquilo que ele lhe permite não só observar mas também imaginar: "still / A lover ...; of all the mighty world / *Of eye, and ear*, – both what they half *create*, / And what *perceive* [...]"²⁹ Esta versão da percepção mental do homem, como projectando 'vida e paixão' no mundo que ele vai apreendendo, é a que mais aproxima as diferentes formulações de 'mente activa' na forma mais elevada de composição poética.

²⁸ A publicação dos poemas experimentais de Wordsworth e S. T. Coleridge num volume conjunto de 'Baladas Líricas', em 1798, resultou numa verdadeira revolução quer na forma quer no conteúdo da poesia inglesa e europeia, tendo esta inovação suscitado a necessidade de o poeta aduzir uma detalhada explicação aos seus leitores. Os excertos das passagens em prosa de Wordsworth são retirados da edição de R. A. Foakes, *Romantic Criticism 1800-1850*, Edward Arnold, 1972.

²⁹ Cf. *Complete Works*, ll. 105-107, pp. 164-165 (a ênfase é minha). De igual modo, no *The Prelude*, Wordsworth sugere que a mente pode criar através das faculdades sensoriais: "creator and receiver both, / Working but in alliance with the works / Which it beholds." *Op. Cit.*, Book II, ll. 257-60, p. 505.

O verbo 'criar' constitui, deste modo, uma das metáforas favoritas de Wordsworth para a mente em percepção; ao definir 'What is a Poet?' no seu Prefácio (1800-02), ele não refere apenas que o poeta tem "a greater knowledge of human nature" e que retira prazer "to *contemplate* ... volitions and passions as manifested in goings-on of the Universe", mas que habitualmente se sente impelido "to *create* them where he does not find them" (Foakes, 34). Mas é sobretudo no seu Prefácio de 1815 a *Poems* que ele usa frequentemente o termo, aplicado em particular à produção poética.

Wordsworth começa ali por afirmar que os poderes necessários para a produção da poesia são basicamente seis: Observação, Sensibilidade, Reflexão, *Imaginação e Fantasia*, Invenção, e Discernimento; as funções atribuídas ao quarto poder, que significativamente inclui quer a imaginação quer a fantasia, são apresentadas de modo muito sucinto: "to modify, to create, and to associate".³⁰ Assim, tanto a imaginação como a fantasia (designada pela abreviação 'fancy') são apresentadas como faculdades criativas e associativas. Ele parece contentar-se com uma formulação que as distingue principalmente em termos das áreas de experiência com que lidam respectivamente, sendo que a diferença é unicamente de grau e não de tipo. Referindo-se especificamente à imaginação como faculdade criadora, Wordsworth afirma o seguinte: "[...] the Imagination also shapes and *creates*; [...] By innumerable processes; and none does it more delight than in that of consolidating numbers into unity, and dissolving and separating unity into number, [...]" (em Foakes, 69-70). No entanto, 'fancy' parece possuir características muito semelhantes, apenas diferindo da imaginação por lidar com aquilo que é definido, limitado e temporal, enquanto aquela lida com o indefinido e o eterno ou permanente.

Aparentemente, neste seu último Prefácio, Wordsworth estava a reagir não só à explicação dos termos na obra de William Taylor (*British Synonyms Discriminated*) de 1813, que as definia como meras funções da memória, mas também às definições mais precoces que tinham sido avançadas pelo seu colega S. T. Coleridge em 1812, o qual tinha

³⁰ "The powers requisite for the production of poetry are: first, those of Observation and Description, – i.e. the ability to observe with accuracy things as they are in themselves, and with fidelity to describe them [...] 2ndly, Sensibility, – which, the more exquisite it is, the wider will be the range of a poet's perceptions [...] 3rdly, Reflection, – which makes the Poet acquainted with the value of actions, images, thoughts, and feelings [...] 4thly, Imagination and Fancy, – to modify, to create and to associate. 5thly, Invention, – by which characters are composed out of materials supplied by observation; whether of the Poet's own heart and mind, or of external life and nature [...] And lastly, Judgement, – to decide how and where, and in what degree, each of these ought to be exerted; [...] also ... the laws and appropriate graces of every species of composition". Cf. "Preface to *Poems* 1815", in Foakes, *Op. Cit.*, p. 61.

descrito ‘Fancy’ como se tratando especificamente de “the aggregative and associative power”.³¹ Para além de objectar que esta definição era demasiado genérica, pois as funções acima referidas, e ainda as de ‘evocar’ e ‘combinar’ (também incluídas por Coleridge), pertenciam de igual modo à Imaginação, Wordsworth frisa que as modificações operadas pela ‘fantasia’ são mínimas, limitadas e efémeras. Pelo contrário, aquelas causadas pela ‘imaginação’ são ‘plásticas’, ‘expansivas’ e permanentes: “When the Imagination frames a comparison, if it does not strike on the first presentation a sense of the truth of the likeness from the moment that it is perceived, *grows* – and continues to grow – upon the mind” (citado em Foakes, 68-9).

Do ponto de vista poético, Wordsworth é talvez o autor Romântico que mais e melhor descreve o poder da imaginação e a sua importância rememorativa e regeneradora na vida do poeta, mas é também aquele que a representa como sendo inseparável do mundo exterior ou da Natureza, sobretudo nas dimensões mais sublimes e epifânicas em que ela se apresenta ao ‘olhar’ do homem. No seu longo poema autobiográfico, com o significativo subtítulo de *The Growth of a Poet’s Mind*, Wordsworth recorda não apenas o efeito que a subida e contemplação do monte Snowdon em Gales em 1791 lhe causou, “I found myself of a huge sea of mist, / Which, meek and silent, rested at my feet”, mas também a força da súbita manifestação corporizada daquele poder:

That dark deep thoroughfare had Nature lodg’d
The Soul, the Imagination of the whole.
 [...]

 The perfect image of a mighty Mind,
 Of one that feeds upon infinity,
 [...]

 One function of such mind had Nature there
 Exhibited by putting forth, and that
 With circumstance most awful and sublime
 [...]

 So moulds them, and endues, abstracts, combines,
 [...] *The Power [...]*
 [...] *the glorious faculty*
Which higher minds bear with them as their own.
 [...] They from their native selves can send abroad
 Like transformations, for themselves create
 A like existence, [...]

 [...] build up greatest things
 From least suggestions, [...]

 [...]

 But quicken’d, rous’d, and made thereby more fit
 To hold communion with the invisible world.

³¹ Trata-se de um ensaio com o qual Coleridge contribuiu para a publicação ou periódico de Robert Southey intitulado *Omniana* (No. 174).

(*The Prelude*, XIII, 29-119, *Works*, minha ênfase)

No entanto, Wordsworth não mostra a mesma preocupação filosófica sistemática pela ideia (ou ‘princípio seminal’) que o seu famoso colaborador Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) claramente revela na sua *Biographia Literaria* (1817).³² Segundo este poeta e crítico de primeira geração, “it was Mr Wordsworth’s purpose to consider the influences of fancy and imagination as they are manifested in poetry, [...]; while it is my object to investigate the seminal principle” (Vol. I, 63-4).

A crítica literária considera que, apesar da sua natureza fragmentária e dispersa, é possível reconstruir no essencial o sistema estético de Coleridge a partir da sua teoria da Imaginação (Hill, 1977: 14). As suas ideias têm muito provavelmente origem no conceito kantiano de ‘imaginação produtiva’, procurando alcançar ‘a unidade na síntese daquilo que é múltiplo na aparência’ (Foakes, 1972: 71). Por outro lado, as teses por ele enunciadas no Capítulo XII da sua *Biographia* são em parte emprestadas dos escritos de Friedrich Schelling, seu contemporâneo, cujos sistema de ‘idealismo transcendental’ e ênfase na intuição como cerne da autoconsciência se revelaram úteis para a fundamentação da sua própria teoria.³³ Esta mostra como a sua ideia da imaginação estava ligada à sua procura de um ‘princípio unificador’ que pudesse resolver a dualidade cartesiana entre espírito e matéria; ou seja, a resolução do problema filosófico de encontrar uma forma de mediação entre o ‘sujeito conhecedor’ e o ‘objeto conhecido’ (Foakes, 71). O auto-conhecimento (ou consciência de si mesmo) é identificado por Coleridge como resultando na ‘mais original união entre ambos’; assim, a ‘imaginação primária’, que ele define como sendo “the prime agent of all human perception”, auxilia a consciência a alcançar esta união entre sujeito e objecto, repetindo “the eternal act of creation in the infinite I AM” (I, 304).³⁴

³² O subtítulo da obra era *Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions*, a qual tinha sido pensada, em 1815, como um prefácio ao seu projectado *magnum opus* ou tratado filosófico maior, mas que nunca chegou a ser completado. Os excertos a ser referidos são retirados, em alguns casos, de Coleridge, S. T., *Biographia Literaria*, in *The Collected Works*, vol. I, eds. James Engell and W. Jackson Bate, 1983 (em particular, de "On the Imagination", Cap. XIII).

³³ Schelling, no seu *System des Transcendentalen Idealismus*, afirma que o processo criativo da imaginação constitui o cerne mesmo de toda a filosofia, embora se trate de um processo basicamente involuntário: "The artist is driven to production involuntarily, and even against an inner resistance [...] seems to be under the influence of a power that sunders him from all other men [...]". Citado e traduzido por Abrams [1953], *Op. Cit.*, p. 210.

³⁴ "Afirmo que a imaginação primária é o poder vital e o primeiro agente de toda a percepção humana e é como que a repetição no espírito finito do acto eterno da criação no infinito 'eu sou'" (tradução da minha responsabilidade).

Esta ideia filosófica da imaginação, como mediadora do acto de Conhecimento e como meio de apreensão de Deus, conferiu um colorido e uma elevação especiais à ideia de ‘imaginação poética ou secundária’, a qual parece ter servido para resolver um problema da crítica literária e não tanto um problema filosófico. É aqui também que Coleridge se distancia de Wordsworth, ao atribuir exclusivamente à ideia de imaginação o poder de ‘idealizar e unificar’ (“it struggles to idealize and to unify”); ele estabelece um contraste mais radical do que Wordsworth entre a imaginação como sendo ‘essencialmente *vital*’ e a fantasia (‘*fancy*’) como ligada à memória ‘mecânica’ (Foakes, 72 e 90). A fantasia avança passo a passo enquanto a imaginação capta o todo, ‘mistura e harmoniza’, através do poder sagrado da auto-intuição, numa unidade orgânica; o poeta assume, assim, um estatuto especial, como aquele que conduz “the whole soul of man into activity” (Foakes 72, 79, 92). Ao mesmo tempo, Coleridge encontra uma forma muito convincente de elucidar o processo de criação poética, ao conceber a imaginação como combinando magicamente “the discordant and irreconcilable”, através da captação instantânea de uma nova harmonia e procedendo organicamente para produzir uma mudança e não uma mera justaposição de imagens (Foakes, 72, 93).

É apenas na filosofia e na crítica coleridgiana que o conceito de ‘criação’ surge como uma metáfora não apenas central mas também completamente funcional. Ao definir ‘imaginação primária’ como “[...] the living Power and prime Agent of all human *Perception*” e como “a repetition in the finite mind of the eternal act of *creation* in the infinite I AM” (I, 304), Coleridge acrescenta um terceiro elemento – a mente em percepção – à antiga analogia entre o poeta e o Deus criativo. O processo criativo original é reflectido na imaginação primária, aquela que todos os indivíduos desenvolvem na sua percepção do universo; e é novamente repetido na imaginação secundária ou ‘re-criativa’ que, por seu turno, “dissolves, diffuses, dissipates, in order to *re-create*” (I, 305), possuía apenas pelo poeta de génio. Assim, os procedimentos desta natureza plástica universal são reiterados – no interior da mente do homem e na actividade do que Coleridge designa, no seu Capítulo X, como “*esemplastic imagination*” – no momento da criação do poema (168-70). Toda a novidade ou criatividade resulta basicamente de um processo generativo, um conflito-atracção de forças polares que se separam para se voltarem a reunir num estádio superior de existência.

No cerne da teoria coleridgiana, situa-se a sua diferenciação entre ‘fancy’ e ‘imagination’ (Capítulo XIII). Coleridge parece seleccionar as categorias básicas da teoria associacionista da invenção para fazer a sua descrição de ‘fancy’, a qual é “no other than a mode of Memory emancipated from the order of time and space; while it is blended with, and modified by ... *choice*. [...] must receive all its materials ready made from the law of association.” (I, 305). No entanto, no Capítulo XIV, as suas discussões em torno da imaginação são feitas explicitamente em termos de uma coisa viva e em crescimento – “essentially *vital*”, “[it] generates and produces a form of its own” (I, 305).³⁵ À imaginação é atribuída a função de sintetização de elementos opostos num terceiro produto mais elevado ou refinado, em que as partes componentes são inferiores ao seu todo – “that *synthetic* and magical power [which] reveals itself in the *balance* or reconciliation of *opposite or discordant qualities*” (II, 16). Assim, para Coleridge, a unidade imaginativa não é uma justaposição mecânica de partículas não-produtivas, mas uma unidade orgânica – nas palavras de Abrams em *The Mirror and the Lamp*, “a self-evolved system, constituted by a living interdependence of parts, whose identity cannot survive their removal from the whole” (1953: 175).

Com base nesta sua teoria, Coleridge distingue igualmente dois modos ou tipos de poesia. Um deles tem a sua origem nos detalhes sensoriais e nas imagens da memória e a sua produção envolve apenas as faculdades inferiores da fantasia, do discernimento e da escolha empírica.³⁶ A outra classe mais grandiosa de poesia é ‘orgânica’ e tem a sua origem em ideias vivas, envolvendo a sua produção as faculdades superiores da imaginação, da razão e da vontade e resultando em obras geniais.³⁷

Ah! *From the soul itself must issue forth*
A light, a glory, a fair luminous cloud
[...]
A sweet and potent voice, of its own birth,
[...]
This light, this glory, this fair luminous mist,
This beautiful and beauty-making power.
[...]
Which wedding Nature to us gives in dower
A new Earth and new Heaven

³⁵ A própria acção da faculdade racional (ou razão) é comparada detalhadamente ao desenvolvimento, assimilação e respiração de uma planta.

³⁶ Os exemplos dados por Coleridge incluem as obras de talento de autores como Beaumont, Fletcher, Ben Jonson e Pope.

³⁷ As maiores ocorrências deste tipo de poesia dão-se, segundo Coleridge, nas obras de Dante, Shakespeare, Milton e Wordsworth. Cf. *Biographia Literaria*, vol. II, Cap. XX.

(53-69, *Works*, 366, minha ênfase)

Tendo muito cedo abdicado de escrever poesia, e sofrendo de estados depressivos profundos, Coleridge dá a entender em *Dejection: An Ode* (1802) que a sua incapacidade de efectuar essa projecção assinala igualmente o falhanço do seu espírito genial ("the shaping spirit of imagination").³⁸

Este 'espírito' seria igualmente assinalado por Percy Bysshe Shelley (1792-1822), um jovem poeta radical que refere num dos seus primeiros textos polémicos que o ser humano "is not a moral, and an intellectual, – but also, and pre-eminently, an *imaginative being*" (Hill 76, minha ênfase).³⁹ Esta afirmação, apesar de conferir ao homem o traço que ele considera mais distintivo, parece negar a estreita relação que este poeta Romântico de segunda geração, e ateu professo, estabelece entre a imaginação e a moral ao longo da sua curta carreira.⁴⁰

Na realidade, Shelley acreditava que o cultivar regular dos poderes intelectuais (incluindo a imaginação) levava os homens a praticar o bem, já que "The imagination thus acquires by exercise a habit as it were of perceiving and abhorring evil" (Hill, 77).⁴¹ Aquilo que os distinguiu não era a virtude e o vício em si mesmos mas a amplitude da imaginação por eles alcançada. É, deste modo, que Shelley adapta a teoria da 'benevolência desinteressada' do filósofo político William Godwin à sua teoria estética: "disinterested benevolence is the product of a *cultivated imagination*, and it has an intimate connexion with all the arts which add ornament, or dignity, or power, or stability to the social state of man." (Hill, 77-8).⁴² Mas o desenvolvimento crítico desta ideia culminaria em *A Defence of Poetry* (1821, publicada em 1840), onde o poeta demonstra a superior 'utilidade' das artes da imaginação, incluindo a poesia, declarando que o grande 'instrumento' do bem moral é a imaginação: "A man, to be greatly good, must *imagine*

³⁸ "I see, not feel, how beautiful they are! // My *genial spirits* fail; / And what can these avail / [...] I may not hope from outward forms to win / The *passion* and the *life*, whose fountains are within." Cf. *Coleridge. Poetical Works*, ll. 38-40 e 45-46, pp. 364-365.

³⁹ Cf. Hill. Extracto retirado de *Speculations on Metaphysics*, IV (c.1812-15).

⁴⁰ Depois de uma vida agitada de especulação filosófica, envolvimento político e exílio, Shelley morreria afogado em Itália, antes de completar trinta anos de idade.

⁴¹ Cf. Hill. Extracto retirado de *Speculations on Morals*, I.

⁴² *Id. Ibidem*. Considerado um filósofo anarquista, Godwin produziu o seu tratado político mais importante, *An Enquiry Concerning the Principles of Political Justice, and Its Influence on General Virtue and Happiness* em 1793, que dá uma explicação abrangente dos princípios gerais subjacentes à sociedade e sugere um plano para o futuro com base na compreensão do passado.

intensely and comprehensively; he must put himself in the place of another and of many others. [...] *The great instrument of moral good is the imagination*".⁴³

Por outro lado, Shelley constrói a sua *Defence* com base na distinção profundamente marcada entre duas ‘classes de acção mental’ – Razão e Imaginação, utilizando uma linguagem cheia de imagens e analogias que parece reflectir o próprio assunto: “Reason is to imagination *as* the instrument to the agent, *as* the body to the spirit, *as* the shadow to the substance” (citado em Foakes, 120). Ele começa por afirmar que a imaginação é uma faculdade não menos importante que a razão, “not less imperial and essential to the happiness and dignity of the human being” (citado em Hill, 79). Shelley considera que ‘razão’ pode ser entendida “as mind contemplating the relations borne by one thought to another” e que ‘imaginação’ “as mind acting upon those thoughts so as to *colour* them with its own light, and *composing* from them, as from elements, other thoughts” (Foakes, 119); a primeira contém o ‘princípio da análise’ e é apelidada de “calculator” e a segunda o ‘princípio da síntese’, sendo designada de “maker” ou “creator” (citado em Hill, 80). Shelley considera que a Poesia é a suprema manifestação da imaginação no homem (situando-se acima das outras artes) e que a própria linguagem de que é feita, pela sua arbitrariedade, representa e espelha melhor essa faculdade: “more susceptible of delicate combinations”, “more plastic” (Foakes, 123); define, por diversas vezes, poesia como a ‘expressão da imaginação’.

Mas Shelley dá mais ênfase, na composição poética, ao poder inconsciente da imaginação do que à vontade consciente; ele insiste na sua *Defence of Poetry* que uma composição poética de valor é incontrolável, automática e jubilosa: "It is an *error* to assert that the finest passages of poetry are produced by labour and study" (Foakes, 120). A inspiração é, além do mais, descrita como um fenómeno empírico que ocorre na própria mente – "For the mind in creation is as a fading coal, which *some invisible influence*, like an inconstant wind, awakens to transitory brightness; this power arises from *within* [...]" (Foakes, 133). O poema inspirado nasce, assim, na própria mente do poeta, numa área inacessível à sua consciência ou ao seu controle. Shelley escolhe, deste modo, uma interpretação do método de criação poética muito semelhante à dos autores neoplatónicos renascentistas: a poesia é "the creation of actions in accordance with the immutable forms of human nature, such as they exist in the mind of the Creator, who is himself the image of all the other minds" (Foakes, 135); ao repetir assim o acto primordial de Criação, a

⁴³ Cf. “A Defence of Poetry”, em Foakes, *Romantic Criticism ...*, *Op. Cit.*, p. 127 (a ênfase é minha).

poesia produz literalmente um novo mundo.⁴⁴E, para Shelley, tal como para Blake, cabia à superior imaginação do homem o alcance de conceber um mundo melhor, quer este ‘novo mundo’ surgisse de uma utópica ‘Nova Jerusalém’ quer resultasse de uma ‘Primavera’ revolucionária (vislumbrada na sua *Ode to the West Wind*).

Ao contrário dos seus ilustres colegas, o médico-boticário londrino John Keats (1795-1821) não foi um revolucionário ou um teorizador. Mas, nas cartas que escreveu à sua família e amigos, registou comentários importantes quer relativos à sua arte quer, em termos gerais, à poesia e à imaginação. Aquelas revelam num curto espaço de tempo (os últimos quatro anos de vida) um desenvolvimento muito rápido e acentuado no seu pensamento crítico. Como poeta Romântico de segunda geração, as suas principais afirmações inevitavelmente reflectem elementos presentes no pensamento de Wordsworth e Coleridge. No entanto, Keats adapta-os aos seus fins específicos e vai bastante mais além em alguns aspectos fundamentais (sobretudo para as gerações vindouras), exibindo com frequência uma enorme originalidade nas suas imagens e asserções. Assim, a sua correspondência pessoal e alguns dos seus poemas maiores contêm especulações surpreendentes sobre o valor da Verdade e da Beleza, a natureza da vida imaginativa interior e o papel do poeta.

Se o entendimento que Keats tem da imaginação poética pode parecer algo derivativo do ponto de vista teórico, isso deve-se em parte à sua incapacidade de conseguir o distanciamento necessário pois vivia literalmente ‘dentro’ da sua imaginação, considerando-a não apenas a sua ‘casa’ (e, tal como esta, com diversos ‘compartimentos’) mas também um local de culto e recolhimento: “My Imagination is a Monastery and I am its Monk”.⁴⁵ Esta fé pouco convencional demonstra claramente a sua convicção na autenticidade da imaginação: “I am certain of nothing but of the holiness of the Heart’s affections and *the truth of Imagination*” (em Foakes, 95).⁴⁶ Mas a impressão deve-se também ao rápido amadurecimento e transformação deste conceito em Keats, desde as primeiras afirmações escapistas de 1817 até uma formulação mais segura, em que a imaginação criativa é “a seeing, reconciling, combining force that seizes the old, ...disengages the truth lying ... there, and ... bodies forth anew a reconstructed universe

⁴⁴ "It makes us the inhabitants of a world to which the familiar world is a chaos [...] It creates anew the universe, after it has been annihilated in our minds by the recurrence of impressions blunted by reiteration." (Cf. Shelley, "A Defence of Poetry", em Foakes, *Romantic Criticism ...*, *Op. Cit.*, p. 135).

⁴⁵ Carta a P. B. Shelley, datada de Agosto de 1820, altura em que Keats se encontrava já fatalmente doente com a doença que tinha vitimado outros membros da sua família (tuberculose).

⁴⁶ Carta ao amigo Benjamin Bailey, datada de Novembro de 1817 (minha ênfase). Os excertos da correspondência de Keats aqui transcritos são retirados de *Romantic Criticism* de Foakes.

in fair forms of artistic power and beauty” (Hill, 19). Uma análise das suas próprias asserções revela que Keats tinha chegado a duas conclusões principais no respeitante à natureza e funcionamento da imaginação. Em primeiro lugar, a imaginação como um instrumento de conhecimento intuitivo é o guia mais autêntico para se atingir a verdade última; em segundo lugar, a imaginação é na sua forma mais elevada uma força generativa, criadora em si mesma de realidade essencial (Hill, 176). A surpreendente imagem ou analogia bíblica por ele usada – “The Imagination may be compared to *Adam’s dream* – he awoke and found it truth.” (em Foakes, 95) – representa esta capacidade de auto-materialização ou realização a partir do nada.

Para o poeta, a imaginação pressupõe em primeiro lugar uma capacidade de empatia ou ‘simpatia’ com a realidade que o rodeia, uma identificação total com o objecto contemplado, de forma a projectar-se e a misturar-se literalmente com o mesmo (usando todos os seus sentidos); deste processo deriva não só a noção de “sympathetic imagination” mas eventualmente também a de “chameleon poet” (a analogia de Keats para designar uma identificação total com o meio-ambiente).⁴⁷ Por sua vez, estes conceitos desembocam num outro axioma ou conclusão maior, que questiona nomeadamente a ideia do papel do Poeta tal como foi desenvolvida pelos seus antecessores (como “wordsworthian” ou “egotistical sublime” e entidade criadora divina): “A Poet [...] *has no identity* – he is continually in for – and filling some other Body”; ele é, afinal, “the most unpoetical of all God’s Creatures”, um ser sem uma natureza identificável ou permanente (citado em Foakes, 105).⁴⁸

No entanto, esta procura exaustiva da verdade ou realidade das coisas deve excluir uma aproximação obrigatória ao factual e ao racional por parte do poeta, isto é, àquilo que Keats designa como a ‘irritante’ procura (à semelhança do que vê Coleridge fazer) de explicações científicas ou filosóficas. Desta implícita recusa deriva o conceito de “Negative Capability”, uma qualidade de viver de ‘incertezas e mistérios’ que é considerada essencial à Imaginação e à poesia, nas quais é o critério de beleza (no sentido estritamente estético) que predomina sobre tudo o resto; daí o poeta afirmar que “the sense of Beauty overcomes every other consideration, or rather *obliterates all consideration*”

⁴⁷ Na carta a Richard Woodhouse, seu amigo e conselheiro, Keats define o ‘Carácter poético’, a cujo grupo ele pertence, como não tendo carácter (“it has no self – it is everything and nothing”) e acrescentando de forma algo irónica que “What shocks the virtuous philosopher delights the ‘camelion’ Poet.” (Outubro de 1818, Foakes, 104).

⁴⁸ Carta a Richard Woodhouse, datada de Outubro de 1818 (minha ênfase).

(em Foakes, 97); isto é, oblitera toda a reflexão.⁴⁹ Parece ser, assim, com o jovem Keats que o conceito de imaginação perde quase por completo a sua ligação à filosofia e à tradição do pensamento reflexivo, para passar a constituir um critério essencialmente estético.⁵⁰

Concluindo, a noção de Imaginação como ‘unidade criadora’ por excelência, já em acentuado declínio no final do século XIX, opor-se-ia definitivamente ao espírito do modernismo e do pós-modernismo literários em virtude de uma visão muito mais realista ou formalista da produção artística por parte destes movimentos.⁵¹ Deste modo, as diversas pretensões e exaltações Românticas de que a arte e/ou o artista possam ter um estatuto especial, e ser nomeadamente objecto de aturada especulação filosófico-transcendental, reduzem-se drasticamente a partir do século XX.

Bibliografia /Referências:

Abrams, M. H. *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*. London, Oxford, New York: Oxford University Press, 1953.

Blake, William. *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. Ed. David V. Erdman. Commentary Harold Bloom. Garden City, NY: Anchor/Doubleday, 1982.

Bowra, C. M. “The Romantic Imagination.” *The Romantic Imagination*. Ed. John Spencer Hill. London and Basingstoke: Macmillan, 1977, pp. 87-109.

Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful* [1757]. Ed. David Womersley, Harmondsworth: Penguin Books, 1998.

Coleridge, S. T., *Poetical Works*. Ed. Ernest Hartley Coleridge. Oxford and New York: Oxford University Press, 1991.

Coleridge, S. T. *Biographia Literaria. The Collected Works*, Vol. I. Eds. James Engell and W. Jackson Bate. Routledge and Kegan Paul / Princeton University Press, 1983.

Damon, S. Foster. *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake*. Hanover and London: UP of New England, 1988.

⁴⁹ Keats define ‘negative capability’ do seguinte modo: “when a man is capable of being in uncertainties, Mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason” (Foakes, 96-7). Carta a George e Thomas Keats, irmãos mais novos, datada de Dezembro de 1817. Ver também *John Keats. Selected Poems and Letters* (ed. Robert Gittings), Heinemann, London, 1982.

⁵⁰ John Keats também usa *Lamia* (1818-1820) e as suas odes maiores (nomeadamente, *Ode to a Nightingale* e *On a Grecian Urn*) para debater em termos simbólicos a função e o valor da arte imaginativa.

⁵¹ O desconstrutivismo, por exemplo, rejeita que algum poder unificador possa resolver contradições, tendo explorado em parte essas mesmas divisões. Ver, por exemplo, Jacques Derrida, *L'Écriture et la Différence*, 1979.

- Damrosch, Leopold. *Symbol and Truth in Blake's Myth*. Princeton, N.J.: Princeton UP, 1980.
- Engell, James. *The Creative Imagination: Enlightenment to Romanticism*. Cambridge, MA, and London: Harvard UP, 1981.
- Foakes, R. A. (ed.). *Romantic Criticism 1800-1850*. London: Edward Arnold, 1972.
- Frye, Northrop. *Fearful Symmetry: A Study of William Blake* [1947]. 10th ed. Princeton, N.J.: Princeton UP, 1990.
- Gittings, Robert (ed.). *John Keats. Selected Poems and Letters*. London: Heinemann, 1982.
- Hill, John Spencer (ed.). *The Romantic Imagination. A Selection of Critical Essays*. Basingstoke and New York: Palgrave, 1977.
- Hirschberger, Johannes. *Historia de la Filosofía*. Ed. Luis Martínez Gómez. Barcelona: Editorial Herder, 1973.
- Kant, Immanuel. *Crítica da Razão Pura* [1781]. Vol. XXVI. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.
- Kant, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo* [1790]. Eds. António Marques e Valério Rohden. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992.
- Preminger, Alex (ed.). *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. 2nd Ed. Princeton, N.J.: Princeton UP, 1974.
- Raine, Kathleen. *Blake and Tradition* [1968]. 2 Vols. London: Routledge and Kegan Paul, 2002.
- Shakespeare, W. *The Oxford Shakespeare. The Complete Works*. Eds. S. Wells and G. Taylor. Oxford and New York: Oxford University Press, 1986.
- Shelley, P. B. "A Defence of Poetry" [1840]. Ed. R. A. Foakes, *Romantic Criticism 1800-1850*. London: Edward Arnold, 1972, pp. 118-138.
- Wordsworth, William. *The Complete Works*. Ed. T. Hutchinson. Oxford and New York: Oxford University Press, 1991.