

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

JÉSSICA CRISTINA DOS SANTOS JARDIM

**“O MEU IMAGINAR É UM NAVIO”: CONCEITO DE
IMAGINAÇÃO NA DRAMATURGIA ROMÂNTICA
BRASILEIRA**

RECIFE

2016

JÉSSICA CRISTINA DOS SANTOS JARDIM

**“O MEU IMAGINAR É UM NAVIO”: CONCEITO DE
IMAGINAÇÃO NA DRAMATURGIA ROMÂNTICA
BRASILEIRA**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Orientador: Prof. Dr. Anco Márcio Tenório
Vieira

RECIFE

2016

JÉSSICA CRISTINA DOS SANTOS JARDIM

**“O MEU IMAGINAR É UM NAVIO”: Conceito de Imaginação na
Dramaturgia Romântica Brasileira**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em TEORIA DA LITERATURA, em 24/2/2016.

DISSERTAÇÃO APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira
Orientador – LETRAS - UFPE

Prof.Dr. Darío de Jesús Gómez Sánchez
LETRAS - UFPE

Prof. Dr. Luís Augusto da Veiga Pessoa Reis
TEORIA DA ARTE - UFPE

Recife – PE
2016

AGRADECIMENTOS

À minha família, pelo amor. À minha mãe, Kátia Maria dos Santos, pela vida, pelo apoio; à minha irmã Érika Viviane dos Santos Jardim, pela presença constante, pelas reflexões em conjunto, pela palavra amiga e crítica; à minha avó, Leonilda Marques dos Santos (*in memoriam*), por sua sabedoria, por me tornar mais forte e serena.

Ao meu orientador, Prof. Anco Márcio Tenório Vieira, por sua amizade, pelas reflexões e críticas, desde o princípio de minha formação como pesquisadora, e por me conceder tempo e espaço para meus “voos de imaginação” acadêmica.

Ao Prof. Luís Augusto da Veiga Pessoa Reis, por sua amizade, seus ensinamentos e conselhos, por me guiar na escolha do meu caminho como pesquisadora.

À Prof^a Siane Gois Cavalcanti Rodrigues, presente desde o início de minha formação, pelo apoio, pela amizade.

Aos amigos Fátima Saadi e Antonio Guedes, que tão bem me receberam no Rio de Janeiro, em abril de 2014, quando me voltava às primeiras pesquisas e reflexões desta dissertação. A Fátima, pelos diálogos, conselhos, momentos compartilhados e pela amizade.

Aos professores Luís Reis e Darío Sanchez, por tão gentilmente aceitarem participar deste momento crucial, compondo a banca de minha defesa.

Aos professores da Pós-Graduação em Letras da UFPE, com auxílio dos quais construí novos conhecimentos ao longo do mestrado: Lucila Nogueira, Lourival Holanda, Alfredo Cordiviola, Ricardo Postal.

Aos colegas de turma da Pós-Graduação em Letras da UFPE.

Aos funcionários da Pós-Graduação em Letras da UFPE, Diva, Jozafas, Luiz, e aos bolsistas.

Ao CNPq, pelo financiamento que tornou possível o desenvolvimento desta pesquisa.

*Dez realidades não valem uma imaginação.
É por isso que sou romântico. (Joaquim Manuel de
Macedo)*

À vovó Nila (*in memoriam*).

RESUMO

No curso do desenvolvimento da teoria e da crítica literária, até o momento em que se torna um dos conceitos-chave do movimento romântico, a imaginação passa por diversas reformulações, que ora a situam na gênese da obra artística, ora a classificam como um de seus atributos. A expressão da faculdade imaginativa no romantismo brasileiro, e particularmente na dramaturgia romântica, não deixa de aportar em si divergências análogas, além de outras que lhe são próprias. Transitando entre a negação e a afirmação, a imaginação é muitas vezes referida como uma controversa faculdade ou potência de imitação, repetição e memória, em parte submissa a outras instâncias, como a razão, a história, a linha narrativa ou o conflito dramático, como um excesso e até mesmo como um distúrbio mental. Ela, porém, não deixa de ser percebida pelos escritores brasileiros como um importante elemento da concepção de obras artísticas, mesmo naquelas de fortes traços descritivos, dotada de certo grau de autonomia e passível de ser expandida pelo trabalho criativo. Para investigar os sentidos que a imaginação recebe no Brasil, tomamos de empréstimo a definição de Antonio Candido (1981), relativa à formação da literatura brasileira como síntese, compreendendo também como sintéticos os conceitos que dela fazem parte. Assim, lançamos-nos à busca das heranças culturais recebidas do setecentos e do oitocentos como bases que se interpenetram para formar os sentidos de imaginação no romantismo no Brasil; às transições e ressignificações pelas quais a imaginação passa quando em contato com outras culturas literárias; por fim, a uma tentativa de síntese, na qual verificamos os sentidos de imaginação presentes na linguagem literária e na crítica teatral.

Palavras-chave: imaginação; dramaturgia romântica brasileira; teoria e crítica literárias no século XIX.

RÉSUMÉ

Au cours du développement de la théorie et de la critique littéraire, jusqu'à se transformer en un concept-clé du mouvement romantique, l'imagination subit plusieurs reformulations, qui soit la situent dans la genèse de l'œuvre artistique, soit la classent comme l'un de ses attributs. L'expression de la faculté imaginative dans le romantisme brésilien, et tout particulièrement dans la dramaturgie romantique, présente toujours en son sein quelques divergences analogues, ainsi que d'autres qui lui sont propres. En voyageant entre la négation et l'affirmation, l'imagination est bien souvent décrite comme une faculté controversée ou encore comme une puissance d'imitation, de répétition et de mémoire en partie soumise à d'autres instances, tels que la raison, l'histoire, la ligne narrative ou le conflit dramatique, comme un excès voire même comme un trouble mental. Cependant, elle continue à être considérée par les écrivains brésiliens comme un élément important de la conception d'œuvres artistiques, même pour celles contenant de forts traits descriptifs, dotée d'un certain degré d'autonomie et passible d'être répandue par le travail de création. Pour rechercher les sens dont l'imagination s'imprègne au Brésil, nous avons emprunté la définition d'Antonio Candido (1981), relative à la formation de la littérature brésilienne comme synthèse, considérant aussi comme synthétiques les concepts qui en font parti. Ainsi, nous nous sommes lancés à la recherche des héritages culturels reçus du XVIII^{ème} et du XIX^{ème} siècles et qui constituent les bases qui s'interpénètrent pour former les sens d'imagination dans le romantisme au Brésil; à la recherche des transitions et des resignifications par lesquelles l'imagination passe quand elle se trouve en contact avec d'autres cultures littéraires; enfin, dans une tentative de synthèse, dans laquelle nous pouvons vérifier les sens d'imagination présents dans le langage littéraire et dans la critique théâtrale.

Mots-clés : imagination; dramaturgie romantique brésilienne ; théorie et critique littéraires au XIX^{ème} siècle.

SUMÁRIO

1. Imaginação: percepções gerais sobre literatura no Brasil	10
2. Tese: imaginação setecentista.....	18
2.1 <i>Filha da Memória</i>	19
2.2 Uma memória vivaz.....	25
3. Antítese: imaginação oitocentista.....	29
3.1 Uma faculdade desmedida e suprassensorial.....	32
3.2 Entre o espírito e a matéria	41
4. Ensaio de síntese.....	50
4.1 Transições e ressignificações	50
4.1.1 Denis e Garrett: duas influências	51
4.2 Etimologia do termo “Imaginação”	56
4.2.1 Imaginação em dicionários de língua francesa	57
4.2.2 Imaginação em dicionários de língua portuguesa	61
4.3 Linguagem literária: usos do termo “Imaginação”	69
5. Imaginação e dramaturgia no romantismo do Brasil.....	81
5.1 Legitimidade da questão	81
5.2 Dramaturgia: definição e delimitação.....	82
5.3 Imaginação e drama romântico: algumas considerações.....	84
5.4 A imaginação como proposta dramatúrgica	87
6. “Documento é monumento”	101
Referências bibliográficas	107

1. IMAGINAÇÃO: PERCEPÇÕES GERAIS SOBRE LITERATURA NO BRASIL

Imaginação. *s.f.* (sXIV) 1 faculdade que possui o espírito de representar imagens 1.1 capacidade de evocar imagens de objetos anteriormente percebidos 1.2 capacidade de formar imagens originais 2 faculdade de criar a partir da combinação de ideias; criatividade 3 *p.met.* criação artística, literária 4 *p.met.* obra criada pela fantasia; mentira; i. criadora PSIC capacidade de criar ou fabular; ETIM lat. *imaginatio,ónis* 'imagem, representação, visão; pensamento, ideia; ilusão'; SIN/VAR ver sinonímia de *conjectura* e *quimera* (*Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*, 2002)

Em fundamental ensaio de 1873, o romancista e crítico Machado de Assis, lançando um olhar sobre o quadro geral das manifestações literárias no Brasil produzidas até seu tempo, identifica não apenas nelas como também no exercício da crítica e na recepção de leitores contemporâneos certo *Instinto de Nacionalidade* — “o geral desejo de criar uma literatura mais independente”. Sob seu impulso, “poesia, romance, todas as formas literárias do pensamento buscam vestir-se com as cores do país” (ASSIS, 1955, p. 129 e 131). Caminho possível para o desenvolvimento da nossa literatura, tal instinto precipita-se sobre a vida e a natureza brasileira, “farto manancial de inspiração”, aptas a instigar nos escritores a criação de uma forma literária que contivesse as particularidades do pensamento nacional.

Mas Machado de Assis não deixa de observar as consequências, por assim dizer, danosas que o exercício superficial do “instinto de nacionalidade” poderia suscitar. Se, por um lado, louvavam-se as obras precursoras da literatura colonial, como as de Basílio da Gama e de Santa Rita Durão, por aportarem em si certos “toques nacionais” e por haverem buscado no entorno os temas de suas poesias, por outro lado, os poetas

arcades, como Tomás Antônio Gonzaga, não tendo sabido se distanciar das influências de seu tempo para buscar em nossa história ou nossa geografia impulsos para a criação poética, muito pouco teriam contribuído com o desenvolvimento da literatura nacional: “admira-se-lhes o talento, mas não se lhes perdoa o cajado e a pastora, e nisto há mais erro que acerto” (ASSIS, 1955, p. 130).¹

Voltando-se também aos motivos românticos do indianismo, Machado de Assis comenta que obras como *Os Timbiras*, *I-Juca-Pirama*, *Tabira* e *Iracema*, de Gonçalves Dias e José de Alencar, embora houvessem, por certo período, captado o olhar das musas brasileiras sobre a história e os costumes dos nativos, terminaram suscitando uma reação adversa na crítica e nos leitores: “entrou a prevalecer a opinião de que não estava toda a poesia nos costumes semibárbaros anteriores à nossa civilização, o que era verdade — e não tardou o conceito de que nada tinha a poesia com a existência da raça extinta, tão diferente da raça triunfante” (ASSIS, 1955, p. 131). Para Machado de Assis, uma perspectiva equivocada, porque, se “é certo que a civilização brasileira não está ligada ao elemento indiano, nem dele recebeu influxo algum [...], não é menos certo que tudo é matéria de poesia, uma vez que traga as condições do belo ou os elementos de que ele se compõe” (p. 132).

A principal questão que Machado de Assis levanta é que tais opiniões levavam a reconhecer como legítimas representantes do espírito nacional e da literatura brasileira apenas as obras que tratassem de “assunto local”, o que conduzia invariavelmente a, pelo menos, duas consequências: a primeira seria a de ter de eliminar da história literária o repertório que não tivesse por cenário a pátria; a segunda, de maior efeito, a permanência das tendências puramente descritivas ao longo do desenvolvimento da literatura no Brasil. Questionando, no campo literário, as definições de nacional e universal, Machado de Assis reconhece a importância, em uma nação recentemente independente, de buscar em sua história e sua geografia os assuntos de sua literatura, mas se contrapõe às doutrinas que lhe impusessem limites, tornando-a, apenas, expressão de disciplinas que lhe são extrínsecas. Diferentemente, afirma, “o que se deve

¹ Machado de Assis defende que a busca pela emancipação literária trata-se de um longo processo que coincide com o da emancipação política, mas com o qual não pode ser confundido: “esta outra independência não tem sete de Setembro nem campo de Ipiranga; não se fará num dia, mas pausadamente, para sair mais duradoura; não será obra de uma geração nem duas; muitas trabalharão para ela até perfazê-la de todo” (ASSIS, 1955, p. 129-130). Assim, feitas as devidas ressalvas à qualidade literária dos poetas arcades, Machado avalia não ser justa a censura de “não haverem trabalhado para a independência literária, quando a independência política jazia ainda no ventre do futuro, e mais que tudo, quando entre a metrópole e a colônia criara a história a homogeneidade das tradições dos costumes e da educação” (p.131).

exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (ASSIS, 1955, p. 135), e, assim, opõe-se às tendências descritivas e puramente representativas que marcam principalmente o período que corresponde ao da formação da literatura brasileira como consciência política e artística de si mesma.

O olhar agudo de Machado de Assis é o de um escritor que, em 1873, havia podido perceber, com a devida distância crítica, as mudanças que fizeram parte do florescimento e da decadência do romantismo e o advento do realismo. Mas é principalmente o de um crítico que pôde observar de perto as reincidências temáticas e formais desse processo, centradas principalmente no espelhamento da realidade nacional. Daí que a legítima expressão do “sentimento íntimo” se apresente antes como uma projeção futura que o crítico encabeça solitariamente nesse momento. De fato, as primeiras reflexões críticas no Brasil, nos séculos XVIII e XIX, principalmente nos anos que circundam a Independência, centram-se na procura pela identidade nacional, pelo traço distintivo entre a recente nação e a Europa (o Outro, neste caso, é, sobretudo, o português) e, por essa razão, segundo Barbosa (1990, p. 41), “a interpretação da literatura era subsidiária da preocupação maior em identificar os traços culturais que serviam de base para uma definição abrangente do país”.

A dependência imediata entre história e literatura, ou melhor, a prevalência da primeira sobre a segunda, é reflexo dessa busca, nas obras, de distinguir os temas que abarcassem a identidade nacional e que fossem indicativos do efetivo engajamento do intelectual com o desenvolvimento da nação. Em meados de 1870, “aquilo que era historicismo romântico na primeira metade do século XIX, cujas origens remontam ao idealismo do século XVIII, é continuado pelo novo paradigma resultante do desenvolvimento do positivismo e do evolucionismo”, e vem aprofundar a já necessária relação entre história e literatura: “a literatura como representação da história e esta como justificativa daquela” (BARBOSA, 1990, p. 42).

É nesse período que nosso sistema teatral começa a se consolidar, principalmente no que toca à afirmação de uma dramaturgia nacional. Produzem-se gêneros como a tragédia, o drama histórico, o melodrama; nossa crítica, em germe, avalia-os; projetos de urbanização contribuem para a construção ou ampliação de casas de espetáculo, assumidas por importantes companhias teatrais, como a do ator João Caetano; forma-se, enfim, um público minimamente estável nesses teatros (FARIA, 2012, p. 75-76). As modalidades fantásticas e maravilhosas (das quais só podemos

indicar um exemplar significativo, com o *Macário* de Álvares de Azevedo) são sobrepujadas por peças históricas, como as tragédias (*Antonio José*, de Gonçalves de Magalhães, e mesmo as que não têm como pano de fundo o Brasil, como *Olgiato*, do mesmo autor), as comédias que aderem à cor local (*O fantasma branco*, de Joaquim Manuel de Macedo, e *O Juiz de paz da roça*, de Martins Pena), os melodramas (*Leonor Teles*, de Martins Pena, e *Camões*, de Luis Antonio Burgain) e os dramas históricos (*Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias, *Bartholomeu de Gusmão* e *Calabar*, de Agrário de Menezes, *Sangue limpo*, de Paulo Eiró, *O Jesuíta*, de José de Alencar), alguns dos quais se unem aos recursos melodramáticos na criação de peças fundadas sobre acontecimentos de nossa história, mas guiadas por um entrecho amoroso ficcional. Casamento perfeito, segundo Faria (2012, p. 75-76), melodramas e comédias respondiam aos anseios de fruição mais populares, ao passo que tragédias e dramas eram recebidos por um público erudito otimista à realidade de um país em processo de formação de sua nacionalidade. Essas obras são concebidas em grande conformidade com os preceitos defendidos em seus próprios prefácios e na crítica teatral da época.

É sobre esse pano de fundo de verossimilhança externa e de teleologia (a “missão”) que se elabora nossa primeira literatura (e particularmente nossa literatura dramática) autoconsciente: seu objetivo primeiro é reverberar nossa história e nossa natureza como fundamentos de um caráter nacional. Trata-se, nos termos de Antonio Candido, de uma “literatura empenhada” no exercício de sua função histórica, uma literatura que deveria ser “interessada”, no sentido que lhe deram Ferdinand Denis ou Almeida Garrett, cujos trabalhos impulsionaram a legitimação da “brasilidade” como princípio e critério de valor para a escrita no Brasil. Em termos formais, uma das principais consequências desse “nacionalismo infuso”, como o pesquisador o chama, foi “certa renúncia à imaginação ou certa incapacidade de aplicá-la devidamente à representação do real, resolvendo-se por vezes na coexistência de realismo e fantasia, documento e devaneio, na obra de um mesmo autor [...]” (CANDIDO, 1981, p. 27 e 28).

Voltemos ao questionamento essencial de *Instinto de Nacionalidade*. “Machado de Assis”, pondera João Alexandre Barbosa (1990, p. 43), “na verdade, apontava para o que é básico: como passar, pela literatura, da história ao texto e como, pela crítica, refazer o caminho do texto à história, sem perder a tensão que os articula?” No

romantismo, a faculdade responsável por essa transição é a imaginação². Desde a filosofia setecentista, com as formulações da *Enciclopédia*, até a passagem para a estética oitocentista, a imaginação é compreendida como a faculdade responsável pela concepção artística, além de ser um dos fundamentos do conhecimento humano, ao lado da razão e da memória. A imaginação passa por diversas reformulações, que ora a situam na gênese da obra de arte, ora a classificam como um de seus atributos. Contudo, mesmo no interior dos vários romantismos que se vão fortalecendo ao longo do século XIX, a imaginação encontra diferentes sentidos, que dizem respeito aos níveis de superação da realidade empírica aceitos e às possibilidades de exercício da subjetividade poética e do íntimo.

A expressão da faculdade imaginativa na literatura brasileira não deixaria de aportar em si essas mesmas divergências, além de outras que lhe são próprias. Na verdade, antes mesmo de tratarmos das condições de seu exercício, precisamos discutir sua possibilidade de existência. De fato, quando se inicia uma pesquisa, muitas vezes é necessário perguntar-se, na linha de partida, quais argumentos sustentam a empreitada. Pois, em que momento ganharia justificação buscar na dramaturgia romântica brasileira certas confluências imaginativas, ligadas obviamente ao livre exercício da imaginação e às vertentes estéticas que lhe são resultantes, em uma literatura formulada em princípios basicamente descritivos e realistas — que, como vimos, é o modo com que a literatura e, por conseguinte, a dramaturgia oitocentista no Brasil têm se apresentado de forma geral? Parece que nos lançamos à busca de algo *que não está lá*.

Mas é precisamente essa suposta ausência, que mais se assemelha a uma denegação, o que torna a procura mais instigante. Isso porque, embora, em uma análise posterior do movimento romântico no Brasil, possamos dizer que a imaginação foi negligenciada em prol de sentimentos nacionalistas e da descrição da realidade imediata, não podemos afirmar com a mesma força que nossos escritores acreditassem estar abandonando-a deliberadamente em prol de algo maior. De fato, embora a imaginação seja muitas vezes referida como uma controversa faculdade ou potência de imitação, repetição e memória, em parte submissa a outras instâncias, como a razão, a história, a linha narrativa ou o conflito dramático, e perigosamente situando-se como um excesso e até mesmo como um distúrbio mental, ela não deixa de ser percebida pelos nossos escritores como um importante elemento da concepção de obras artísticas,

² Diferenciamos, com Costa Lima (2009, p. 110), a imaginação do imaginário, compreendendo-a como a sua “fonte”.

mesmo naquelas de fortes traços descritivos, dotada de certo grau de autonomia e passível de ser expandida pelo trabalho criativo. Eles a mencionam em seus prefácios, em suas críticas — enfim, a imaginação não deixa de estar presente no romantismo no Brasil, e é afirmada mesmo quando aparentemente não está lá, mesmo quando é disposta de modo esparso e heterogêneo. São definições por vezes contraditórias, mas que convivem necessariamente, como parte de um romantismo que não se estabeleceu como ruptura com os moldes neoclássicos fortemente arraigados no Brasil. De fato, as indefinições do conceito de imaginação no Brasil também derivam da inexistência de uma oposição totalizante e ferrenha entre o classicismo e o romantismo, já que essa antinomia se dá antes na apreensão particularizada de alguns preceitos.

No tocante ao significado que a imaginação recebe no Brasil, este seria, além disso, influenciado por apenas algumas vertentes do romantismo, sobretudo as francesas, e por todo um contexto de recepção — o de um país recentemente emancipado, ainda acolhendo amplamente influências do antigo colonizador, Portugal, e em vistas de construir um sentido para si mesmo e para sua nacionalidade. De fato, Antonio Candido, observando a formação do sistema literário no Brasil, classifica-o como “síntese de tendências universalistas e particularistas” (CANDIDO, 1981, p. 23), devido aos contributos que ambas as estéticas setecentista e oitocentista forneceram para a gênese de nosso sistema literário. Segundo o estudioso, vem, sobretudo, da primeira o impulso de uma sistematização do campo literário, a partir de uma consciência estética fundada no rigor da forma e na contenção emocional, que constroem uma literatura de dimensões universalistas. Certa dimensão da “vocação aplicada” de nossos escritores e seu papel de “verdadeiros delegados da realidade junto à literatura”, centrados em seu caráter documental e descritivo, parte do filosofismo³ do século XVIII, que termina sendo, nas palavras de Candido (1981, p. 27), “uma bateria de fogo rasante, cortando baixo as flores mais espigadas da imaginação”.

Por outro lado, o nacionalismo herdado dos românticos, embora traga resultados positivos para uma literatura que precisa assentar suas bases ideológicas, faz nossos escritores se voltarem ao caráter representativo da obra de arte, central na apreensão dos

³ Diderot é indubitavelmente a grande personalidade do filosofismo do século XVIII. Sobre ele e sua atuação na *Encyclopédia*, Enid Abreu Dobránszky (1992, p. 20) escreve: “O *philosophe* que toma para si o encargo quase total da empresa sobre-humana de exorcizar as trevas, a ignorância e a superstição pela difusão do conhecimento e pela promoção da técnica é, sem dúvida, a própria personificação do ideal iluminista dos opúsculos que circulam clandestinamente. Diligente, ele estuda, recolhe dados, desdobra-se por todos os campos do conhecimento e permanece como figura de referência após tantos desacordos, deserções, troca de colaboradores, problemas de licença de publicação. Ser *philosophe* é pertencer a um partido. E Diderot é o *Philosophe*”.

temas de conteúdo “brasileiro” (diga-se de passagem, a cor local). O que tem consequência necessária sobre os fundamentos do processo criativo da imaginação:

como não há literatura sem fuga ao real, e tentativas de transcendê-lo pela imaginação, os escritores sentiram-se frequentemente tolhidos no voo, prejudicados no exercício da fantasia pelo peso do sentimento de missão, que acarretava a obrigação tácita de descrever a realidade imediata, ou exprimir determinados sentimentos de alcance geral (CANDIDO, 1981, p. 27).

Alfredo Bosi reflete sobre algumas das tensões que se apresentam a nosso romantismo (tensões que também pertencem ao romantismo europeu em sua gênese), e que vão coexistir com o caráter sintético de nossa literatura. O primeiro deles é o próprio paradoxo firmado entre a historiografia nacional romântica (universal) e os discursos centrados na expressão do indivíduo (particular), o qual termina subjugando os temas voltados ao sentimentalismo à história. Além disso, os autores europeus puderam substituir com mais naturalidade “o critério formal de beleza do ideal clássico pelo critério histórico do valor representativo dos autores e obras”, o texto sendo avaliado principalmente por sua efetividade em representá-lo (BOSI, 2002, p. 10). Mas no Brasil o critério formal neoclássico, passando a coexistir com a revolução formal do romantismo, não pôde ser recusado. Ele é antes classificado por um de nossos principais românticos como um “rigor” necessário à arte, em oposição a certo “desalinho” proveniente da nova escola.

A imaginação, como conceito de importância central para o romantismo, não escapa dessas mesmas contradições. Ela pertence a esse entre lugar. Dentro desse quadro, são as adaptações e os enriquecimentos que nos interessam. Nosso objetivo de compreender os sentidos existentes de imaginação na dramaturgia romântica brasileira e suas respectivas implicações para a forma do drama envolve a tentativa mesma de atualizar esse conceito, homogeneizando o que aparece de maneira difusa na crítica e nas poéticas dos românticos brasileiros no século XIX. Tomamos de empréstimo a definição de Antonio Candido (1981), relativa à formação da literatura brasileira como síntese, compreendendo também como sintéticos os conceitos que dela fazem parte, como a imaginação (e seus processos criativos). Sendo assim, devemos nos lançar à busca de sua tese e de sua antítese. Voltamos-nos, portanto, primeiramente, à busca da etimologia da palavra, aos sentidos usuais e literários da imaginação em dicionários de língua portuguesa; em seguida, às heranças culturais recebidas do setecentos e do

oitocentos como bases que se interpenetram para formar os sentidos de imaginação no romantismo no Brasil; por fim, àquilo que os autores brasileiros compreendiam estar fazendo quando o faziam, isto é, qual valor agregavam às suas práticas artísticas e aos usos da imaginação para a crítica e para a dramaturgia romântica.

2. TESE: IMAGINAÇÃO SETECENTISTA

“O *Romantismo*”, diz Stendhal, “é a arte de apresentar aos povos as obras literárias que no estado atual de seus hábitos e crenças são suscetíveis de lhes dar o máximo prazer possível. O *classicismo*, ao contrário, lhes apresenta a literatura que daria o maior prazer possível a seus ancestrais” (STENDHAL, 1987 [1825], p. 144). O romantismo, de fato, foi uma revolta contra as normas éticas e estéticas estabelecidas na Europa desde o Renascimento, que tomou as dimensões de todas as convenções sociais, desde o trajar e as maneiras, até as formas de expressão da linguagem e da arte. Trata-se de um momento histórico no qual se prezava, sobretudo, pela liberdade individual, pelo exercício das paixões e por desígnios superiores para o ser humano, religado a Deus por ser possuidor de uma alma imortal (RUSSELL, 1982, p. 213-215). Historicamente, é um momento no qual, de algum modo, superam-se as questões que tomaram a ordem do dia no período que vai de 1660 até meados de 1750, marcado por guerras religiosas e civis em países como França, Alemanha e Inglaterra, as quais geraram a consciência da necessidade da razão no combate aos males formados pela irracionalidade do fundamentalismo religioso e do domínio das paixões sobre o homem (RUSSELL, 1982, p. 216). De qualquer maneira, as dicotomias às quais se recorreu para tentar distinguir classicismo e romantismo, “lei e gênio, intelecto e emoção, forma fechada e aberta, completeza e infinitude, arte objetiva e subjetiva”, e que geraram uma “polaridade hostil” entre as estéticas — tais dicotomias precisam ser relativizadas para dar lugar a uma perspectiva mais ampla da formação dos gêneros românticos (BERTHOLD, 2011, p. 429). Isso porque, se nos voltarmos ao conhecimento sobre a imaginação que se vai desenvolvendo desde fins do século XVII e meados do século XVIII, e que a localiza no centro da estrutura do conhecimento humano, veremos que a oposição entre os dois movimentos era menos real do que necessária à afirmação do romantismo como estética distinta daquelas que a precediam e às quais se contrapunha.

Referimo-nos, sobretudo, a certa concepção da organização do conhecimento, que toma grande parte dos séculos XVII e XVIII, e cuja essência filosófica, segundo Enid Abreu Dobránszky (1992, p. 19), girava em torno da seguinte pergunta: “em que consiste o conhecimento, qual o seu âmbito, qual o direito que lhe assiste perante uma realidade constituída de aparências eternamente em mutação”? A legitimidade do pensamento entrava em conflito constante com o conhecimento da realidade. Nas palavras da pesquisadora, “de Descartes a Locke processa-se toda uma revolução filosófica que levará à aceitação da sensação como fundamento do conhecimento e à colocação, no campo da arte, dessa sensação no centro da experiência estética” (DOBRÁNSZKY, 1992, p. 19). Razão e sensação, esta possuindo nas filosofias e estéticas setecentistas papel por vezes secundário (no empirismo clássico), por vezes central (na doutrina sensualista), acarretam, como veremos, no entender de alguns de nossos escritores, como Santiago Nunes Ribeiro e Gonçalves de Magalhães, muitas implicações para o conceito de imaginação na literatura brasileira, sobretudo por entrarem em conflito com a visão mítico-religiosa da origem do conhecimento sobre a realidade.

2.1. FILHA DA MEMÓRIA

Na obra máxima da filosofia do século XVIII, a *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, dirigida por Denis Diderot e Jean le Rond D’Alembert entre 1751 e 1772, as principais grandes áreas do conhecimento, atribuições e capacidades naturais ou adquiridas estão organizadas em torno de um esquema arbóreo cujas bases correspondem às três principais faculdades humanas: a razão, a memória e a imaginação. A primeira delas concerne à filosofia; a segunda, à história; e, por fim, a última, está intrinsecamente ligada à poesia. Dentro dessa visão global, universalizante, do pensamento, o ser humano é ele mesmo compreendido como um ser físico, cujas ações e impressões são mediadas por seus cinco sentidos — audição, olfato, paladar, visão, tato. Estes proporcionam, em primeiro lugar, “impressões” sobre a realidade, as quais suscitam “percepções” — ou o início de uma consciência — e, por fim, um “entendimento”. É sobre esse alicerce que se apoia o “Sistema dos Conhecimentos Humanos”:

O Entendimento ocupa-se das percepções de três maneiras, segundo suas três principais faculdades, a Memória, a Razão, a Imaginação. Ou o Entendimento enumera de maneira pura e simples suas percepções pela Memória; ou ele as examina, as compara e as processa pela Razão; ou se compraz em imitá-las e copiá-las pela imaginação. De onde resulta uma distribuição geral do conhecimento humano que parece muito bem sondada: na História, que se relaciona com a Memória; na Filosofia, que emana da Razão; e na Poesia, que nasce da Imaginação.⁴ (DIDEROT; D’ALEMBERT, 1751a, p. 7)

A apreensão progressiva da realidade — sentido, impressão, percepção — corresponde a uma sucessiva formação do conhecimento: a memória é responsável por “enumerar” o que é captado pelos sentidos, listando, guardando como em um arquivo as impressões recebidas; à razão cabe discernir esses objetos, organizá-los em categorias, estabelecer comparações, assimilá-los; como terceiro passo, a imaginação. A essa “compraz” — e daí um possível sentido de partida de deleite estético mínimo — imitar os objetos. No entanto, no termo “contrefaire” — imitar, falsificar, arremedar — inscreve-se uma possível depreciação para a imaginação, que encontrará ecos posteriormente na dimensão patológica dessa faculdade. Por fim, a imaginação é o berço da poesia, mas a poesia é apenas uma das possibilidades da Imaginação.

A imaginação, e o verbo que dela deriva, imaginar, pertencem ao domínio da lógica, da metafísica, da literatura e das belas-artes. No verbete que recebe na *Encyclopédia*, a imaginação é compreendida como o “poder que cada ser sensível experimenta em si mesmo de representar em seu espírito as coisas sensíveis”: ela é “talvez [...] o único instrumento com o qual nós compomos ideias, e mesmo as mais metafísicas”⁵. Apesar de a definição sugerir que a imaginação transcenda a experiência sensível, sua percepção continua, no entanto, assentada sobre bases sensoriais: “vemos homens, animais, jardins; essas percepções entram pelos sentidos, a memória os retém, a *imaginação* os compõe”⁶ (DIDEROT; D’ALEMBERT, 1751b, p. 560), tendo uma indiscutível relação com a memória: “os antigos gregos chamavam as musas *filhas da*

⁴ “L’Entendement ne s’occupe des perceptions que de trois façons, selon ses trois facultés principales, la Mémoire, la Raison, l’Imagination. Ou l’Entendement fait un dénombrement pur et simple de ses perceptions par la Mémoire; ou il les examine, les compare et les digère par la Raison ; ou il se plaît à les imiter et à les contrefaire par l’Imagination. D’où résulte une distribution générale de la connaissance humaine qui paraît assez bien sondée ; en Histoire, qui se rapporte à la Mémoire; en Philosophie, qui émane de la Raison ; et en Poésie, qui naît de l’Imagination”.

⁵ “Peut-être [...] est-il le seul instrument avec lequel nous composons des idées, et même les plus métaphysiques”.

⁶ “On voit des hommes, des animaux, des jardins ; ces perceptions entrent par les sens, la mémoire les retient, *l’imagination* les compose”.

Memória”⁷. Sem dúvida, trata-se de uma definição sensorial, mas não imagética, como se poderia sugerir pela etimologia da palavra. Pertinentemente, os enciclopedistas lembram que a visão não pode ser o único sentido capaz de fornecer dados para a composição da imaginação, já que aqueles incapazes de se dispor dela não deixam de ser dotados por essa faculdade⁸:

Pronunciais a palavra triângulo, no entanto, não a pronunciais senão como um som se não podeis representar a imagem de um triângulo qualquer; certamente, tendes a ideia de um triângulo por terdes visto um, se vós tendes olhos, ou tocado, se vós sois cego. Não podeis pensar no triângulo em geral se vossa imaginação não pode figurar, ao menos confusamente, algum triângulo em particular.⁹ (DIDEROT; D’ALEMBERT, 1751b, p. 560)

A imaginação refere-se, assim, tanto aos objetos concretos quanto aos abstratos, e estes, em particular, são antes captados pelos sentidos do olfato, da audição, do tato. Como a imaginação funciona por indução, do particular ao geral, os sentidos trabalham em conjunto na construção da representação final. A existência empírica do objeto a ser representado permanece como pressuposto, mesmo no tocante aos graus de autonomia daquele que imagina. Com efeito, a imaginação se divide em duas categorias principais: “passiva” e “ativa”. A primeira se limita a reter uma impressão dos objetos, ligando-se mais precisamente à memória dos fatos, quer nos sonhos — que são independentes da vontade —, quer na vigília, e é própria tanto aos seres humanos quanto aos animais. A imaginação passiva depende unicamente da captação pelos órgãos dos sentidos, e não se submete à vontade ou à razão: ela é “a força de nossas paixões e de nossos erros”, e dependendo da forma com que represente os objetos, pode nos aproximar ou afastar deles (DIDEROT; D’ALEMBERT, 1751b, p. 561). Nesse aspecto, a imaginação passiva acarreta amplas implicações políticas, pois, a abdicação da vontade de ação e de pensamento conduziria ao alheamento social: “essa espécie de imaginação servil, quinhão ordinário das pessoas ignorantes, foi o instrumento pelo qual a imaginação

⁷ “[...] les anciens Grecs appelerent les Muses *filles de Mémoire*”.

⁸ Mencionando a obra de Joseph Addison, os *Essays on Taste, and The Pleasures of the imagination from The Spectator*, de 1711, o verbetista comenta que, para o filósofo inglês, nos onze ensaios que formam o volume, a imaginação se compõe unicamente por aspectos visuais, a partir do sentido da visão, pois ao se pronunciar uma ideia, ao se evocar um objeto pela fala, é preciso reconstituir a imagem do objeto que em algum momento da existência foi captada pelo sentido da visão (DIDEROT; D’ALEMBERT, 1751b, p. 561).

⁹ “Vous prononcez le mot de *triangle*, mais vous ne prononcez qu’un son si vous ne vous représentez pas l’image d’un triangle quelconque; vous n’avez certainement eu l’idée d’un triangle que parce que vous en avez vu si vous avez des yeux, ou touché si vous êtes aveugle. Vous ne pouvez penser au triangle en général si votre *imagination* ne se figure, au moins confusément, quelque triangle particulier”.

forte de alguns homens se serviu para dominar”¹⁰ (p. 561). Compreende-se, desse ponto de vista, a forte rejeição que o devaneio, o sonho, tão caros aos românticos, recebem quando da transição entre estéticas e ideias no oitocentos, já que, sendo resultado da faculdade de imaginação passiva, contribuiriam com a alienação sociopolítica — ideia que, no Brasil, entra diretamente em conflito com a estreita união entre emancipação política e emancipação artística.

A imaginação ativa, por sua vez, marcada por um maior grau de intervenção do ser humano no material que pode captar pelos sentidos, está mais diretamente ligada ao trabalho artístico. Ela é a categoria que “adiciona a reflexão, a combinação à memória; ela aproxima vários objetos distantes, ela separa aqueles que se misturam, os compõe e os modifica” (DIDEROT; D’ALEMBERT, 1751b, p. 561)¹¹. No entanto, em sua definição está implícita a impossibilidade de se ficcionalizar em níveis extremos: “[a imaginação ativa] parece criar quando não faz senão arranjar, pois não é dado ao homem fazer ideias, ele só pode modificá-las”. Assim, restam ao ser humano duas possibilidades, no exercício da imaginação: ou ele se abandona a ideias involuntárias, guiado pela imaginação passiva; ou, utilizando-se de sua imaginação ativa, reordena as impressões que adquire pelo contato com a realidade por meio dos sentidos, dando-lhes continuidade, embora não uma gênese. O resultado não se trata, porém, de uma simples representação de ideias ou objetos. No “Discurso Preliminar” da *Enciclopédia*, D’Alembert acrescenta um atributo à imaginação ativa. Ela é definida como “a faculdade de se pintar os objetos ausentes como se eles estivessem presentes. É a faculdade de tomar emprestadas aos objetos sensíveis imagens que servem de comparação. É a faculdade de ligar um corpo a uma ideia abstrata” (D’ALEMBERT apud DOBRÁNSZKY, 1992, p. 69). Assim, destaca-se, principalmente, a ideia de tornar presente um objeto, concreto ou abstrato, que já não se encontra ao alcance, por meio de uma imagem ou palavra representativa.

Essa concepção da imaginação como faculdade que presentifica determinados objetos e ideias encontra uma forma de expressão bem plausível na poesia dramática, que, pela definição de Diderot e D’Alembert (1751a, p. 10) na *Enciclopédia*, é aquela na qual o poeta torna presente as coisas passadas, pondo-as em ação. Mas é no *Discurso*

¹⁰ “Cette espèce d’*imagination* servile, partage ordinaire du peuple ignorant, a été instrument dont l’*imagination* forte de certains hommes s’est servie pour dominer”.

¹¹ “L’*imagination* active est celle qui joint la réflexion, la combinaison à la mémoire ; elle rapproche plusieurs objets distants, elle sépare ceux qui se mêlent, les compose et les change [...] elle semble créer quand elle ne fait qu’arranger, car il n’est pas donné à l’homme de se faire des idées, il ne peut que les modifier”.

sobre a poesia dramática que Diderot (2005) aprofunda essa dimensão ativa da imaginação, relacionando-a aos gêneros teatrais que, por se fundamentarem na natureza e na narrativa de acontecimentos passados ou plausíveis de se realizar, teriam uma base histórica. Na verdade, se pensarmos nos dramas históricos, os quais têm destaque na dramaturgia brasileira do período, veremos que demandam, além da imaginação, o exercício da faculdade da memória, ligada logicamente à história, por esta disciplina lhes fornecer as narrativas que lhes servem de ponto de partida.¹² Mas, além disso, tanto uma como outra estão intrinsecamente ligadas. De fato, o sistema dos conhecimentos humanos está organizado em progressão, de modo que impressões e percepções têm de passar necessariamente por certas fases, as quais agregam valores às posteriores — a memória, e, por conseguinte, a história, “pintura dos tempos passados”, é a primeira delas. Assim, se a história considera “indivíduos circunscritos pelo tempo e pelos lugares”, a poesia necessariamente precisaria partir dessa indicação espaço-temporal, sendo, portanto, sujeita à “imitação dos seres históricos” (DIDEROT; D’ALEMBERT, 1751a, p. 10). A poesia¹³, compreendida primordialmente como ficção¹⁴, se baseia, porém, na narrativa dessa pintura (e em seu inerente valor imagético) dos fatos de tempos passados, e não no fato histórico em si.

Essa comparação, contudo, se dá por uma diferença essencial: a presença do “maravilhoso”, que amplia as possibilidades do verossímil na história, mesmo que seu estatuto de verdade ainda permaneça. Mas esse “maravilhoso” em nada se aproxima da definição que Tzvetan Todorov (2010) lhe dá, dois séculos depois, em seu clássico

¹² Há a tragédia, na qual o poeta pode acrescentar acontecimentos, com o intuito de aumentar o interesse da história, e a comédia, na qual cabe ao poeta tudo inventar. Ora, se a invenção do poeta cômico é total, então ele se torna o “poeta por excelência”, “aquilo que o Ser todo-poderoso é na natureza” (DIDEROT, 2005, p. 61). Assim, se todos os gêneros dramáticos têm por fundamento a história (em sentido *lato*), o poeta trágico teria mais justificações a lhe prestar do que o cômico.

¹³ Sobre o tema, os enciclopedistas afirmam: “Mais les différens genres de Poésie, et la différence de ses sujets, nous en offrent deux distributions très-naturelles. Ou le sujet d’un Poème est sacré, ou il est profane ; ou le Poète raconte des choses passées, ou il les rend présentes, en les mettant en action ; ou il donne du corps à des Êtres abstraits et intellectuels. La première de ces Poésies sera Narrative ; la seconde, Dramatique ; la troisième, Parabolique. Le Poème Epique, le Madrigal, l’Epigramme, etc. sont ordinairement de Poésie narrative, la Tragédie, la Comédie, l’Opera, l’Éclogue, etc. de Poésie dramatique; les Allégories, etc. de Poésie parabolique”. (DIDEROT & D’ALEMBERT, 1751a, p.10). Tradução livre: “Mas os diferentes gêneros de Poesia, e a diferença entre seus temas, nos oferecem duas distribuições muito naturais. Ou o tema de um Poema é sacro, ou é profano; ou o Poeta conta coisas passadas, ou ele as torna resentes, pondo-as em ação; ou ele corporifica Seres abstratos e intelectuais; A primeira dessas Poesias será Narrativa; a segunda, Dramática; a terceira, Parabólica. O Poema Épico, o Madrigal, o Epigrama, etc. são ordinariamente Poesias narrativas, a Tragédia, a Comédia, a Ópera, a Écloga, etc., são Poesias dramáticas; as Alegorias, etc, são Poesias parabólicas”.

¹⁴ “[...] nous n’entendons ici par Poésie que ce qui est Fiction”. Tradução livre: “por poesia, aqui compreendemos apenas a Ficção”.

estudo sobre a literatura fantástica e os gêneros do maravilhoso e do estranho, ligados à recorrência do sobrenatural. O maravilhoso em Diderot é assim definido:

Às vezes ocorre que a ordem natural das coisas encadeie incidentes extraordinários. Esta mesma ordem distingue o maravilhoso e o miraculoso. Os casos raros são maravilhosos, os casos naturalmente impossíveis são miraculosos: a arte dramática rejeita os milagres. Se a natureza jamais combinasse os acontecimentos de modo extraordinário, seria incrível tudo o que o poeta imaginasse para além da simples e fria uniformidade das coisas comuns. Mas não é o que ocorre. O que, portanto, faz o poeta? Ele se apossa dessas combinações extraordinárias ou imagina combinações semelhantes. (DIDEROT, 2005, p. 61-62)

À medida que os casos se tornam mais singulares ou extraordinários, mais o poeta precisaria atenuá-los, dotando-se ainda de seu engenho para fundamentar a ilusão na poesia dramática.¹⁵ Do mesmo modo, se a história não lhe fornecer um acontecimento de traços “maravilhosos” o suficiente, o poeta precisa dotá-lo desse caráter pouco usual, ainda que plausível. O limite fornecido para o poeta está em seu próprio bom senso, já que não havia sido escrito ainda um “tratado da certeza histórica” (DIDEROT, 2005, p. 68-69). A possibilidade de existência e de associação de acontecimentos extraordinários, e desde que esses fatos não extrapolem a ordem natural, está justificada na poesia pela própria natureza. Assim, se, por um lado, o excesso de imaginação deve ser regulado pelo verossímil¹⁶, pela dimensão e pelos limites fornecidos pela natureza e pela razão, por outro lado, a ausência dela também acarreta riscos igualmente perniciosos para as faculdades intelectuais, reduzidas à reprodução maquinal de sons e imagens captados pelos órgãos dos sentidos. No *Discurso...*, Diderot (2005, p. 67) é ainda mais categórico em sua definição dessa “faculdade de recordar imagens”: “a imaginação é a qualidade sem a qual não se pode ser nem poeta, nem filósofo, nem homem de espírito, nem ser racional, nem homem”, assinalando poderem existir homens de imaginação que não são poetas. Tanto o filósofo quanto o poeta são amplamente dotados pela imaginação, mas o segundo, principalmente épico ou dramático, é aquele que “ganhou da natureza, num grau superior, a qualidade que

¹⁵ “Recordar uma sequência necessária de imagens como elas se sucedem na natureza é raciocinar segundo os fatos. Recordar uma sequência de imagens como se sucederiam necessariamente na natureza, este ou aquele fenômeno sendo dado, é raciocinar segundo uma hipótese, ou inventar: é ser filósofo ou poeta, segundo a finalidade proposta” (DIDEROT, 2005, p. 68).

¹⁶ “Mas o poeta não pode se entregar ao arrebatamento de sua imaginação: certos limites lhe estão prescritos. Ele tem seu modelo de conduta nos casos raros da ordem geral das coisas. Eis a regra” (DIDEROT, 2005, p. 68).

distingue o homem de gênio do homem comum, e este do estúpido: a imaginação, sem a qual o discurso se reduz ao hábito mecânico de aplicar sons combinados” (DIDEROT, 2005, p. 68).

2.2 UMA MEMÓRIA VIVAZ

No materialismo diderotiano, a imaginação aparece como “possibilidade das coisas”, o homem de espírito sendo aquele que “vê longe na imensidade dos possíveis” (BOURDIN, 2012, p. 88) e, nesse aspecto, os sentidos, responsáveis por parte da formação do conhecimento (e em detrimento de um idealismo pouco relativista¹⁷), estariam no cerne da determinação de uma materialidade viva que subsiste em todo ser, além de sua dimensão espiritual ou mística. Diderot e os enciclopedistas encontram-se na esteira de uma filosofia que relativiza o lugar dos sentidos na formação do conhecimento, e, por conseguinte, da imaginação, submetendo-os ao exercício da razão. De fato, segundo Christophe Helferich (2006, p. 212), no século XVIII, erguem-se duas doutrinas filosóficas concorrentes, fundadas pela influência de René Descartes e John Locke. Enquanto o segundo, no chamado empirismo clássico, baseia seu sistema filosófico nas sensações e na reflexão, o primeiro admite como base para o conhecimento humano apenas a influência das sensações, ou seja, das impressões captadas da realidade material por via dos cinco sentidos. Tal doutrina, chamada de sensualismo, é uma das correntes filosóficas que se fortalecem no século XVIII, e cujos fundamentos se encontram, sobretudo, na obra do francês Étienne Condillac, autor do *Traité des sensations*, de 1754, cujos ecos se encontram no Brasil até meados do século XIX.

No *Tratado das sensações*, Condillac (1984 [1754], p. 237) busca se desvincular da filosofia de John Locke e do inatismo que cerca a gênese das faculdades humanas e do conhecimento. Para o filósofo, o conhecimento humano se forma unicamente pelas

¹⁷ Diderot (*apud* BOURDIN, 2012, p.79) afirma na *Carta sobre os Cegos*: “O que eu diria àquele que sustentasse que, embora ele veja, embora ele toque, ele ouça, ele perceba, trata-se tão somente da sua própria sensação que ele percebe; que ele poderia ter sido organizado de tal maneira que tudo se passasse nele, como se passa, sem que nada houvesse fora dele, e que talvez ele fosse o único a existir? Eu sentiria de imediato o absurdo e a profundidade desse paradoxo; e eu evitaria perder o meu tempo, destruindo num homem uma opinião que ele não tem e a quem eu não teria nada de mais claro a opor ao que ele nega. Seria preciso para confundi-lo que eu pudesse sair da natureza, dela me retirar, e raciocinar de algum ponto fora dele e de mim, o que é impossível”.

sensações de prazer e de dor, percebidas por nossas faculdades sensíveis e acionadas pelos órgãos dos sentidos.¹⁸ Sensações não são ainda “ideias”, mas, progressivamente, formam todo o sistema integrado do conhecimento humano. De acordo com Condillac, as sensações podem ser agradáveis ou desagradáveis, o que conduz aquele que sente a buscar as primeiras e evitar as segundas. A privação de um objeto que causa felicidade provoca a inquietude nomeada “necessidade” e, a partir dela, o “desejo” (p. 238, 239 e 253). Da reincidência dessas necessidades nascem os conhecimentos e as faculdades, a memória, a imaginação, a reflexão, a paixão, a esperança, as quais agem diferentemente em cada indivíduo (p. 222-223):

Faltava, portanto, demonstrar que essa inquietude é o primeiro princípio, o qual nos fornece os hábitos de tocar, de ver, de ouvir, de sentir, de sentir os gostos, de comparar, de julgar, de refletir, de desejar, de amar, de odiar, de temer, de esperar, de querer; é por meio dela, em uma palavra, que nascem todos os outros hábitos da alma e do corpo. (CONDILLAC, 1984 [1754], p. 238)¹⁹

É nesse ponto que surge a diferença entre a “sensação” e a “memória”, consideradas como dois tipos de “atenção” sobre a realidade e como as bases para a gênese do conhecimento humano: a primeira cria uma impressão sobre a realidade, percebida de modo presente, a partir dos sentidos; na segunda, tal impressão dá-se como passado, como algo anteriormente sentido, e, portanto, a memória trata-se de uma sensação “transformada” (p. 242). Por fim, a coexistência de sensações ou de memórias conduz à comparação entre elas; ao julgamento de valor (felicidade e infelicidade; necessidade e não necessidade etc) e, ao final, à reflexão. Desse modo, explica-se como “passando de necessidade em necessidade, de desejo em desejo, a imaginação se forma, as paixões nascem, a alma adquire de um momento para outro mais atividade, e se eleva de conhecimento em conhecimento”²⁰ (p. 244).

¹⁸ Condillac mune-se do exemplo de uma estátua que, a princípio insensível, vai sendo progressivamente dotada de visão, olfato, audição etc, e, assim, demonstra separadamente a formação do conhecimento humano. Segundo o filósofo, o intuito de sua obra é de fazer ver como “toutes nos connaissances et toutes nos facultés viennent des sens, ou, pour parler plus exactement, des sensations”. Tradução livre: “todos os nossos conhecimentos e todas as nossas faculdades veem dos sentidos, ou, para falar mais exatamente, das sensações” (CONDILLAC, 1984 [1754], p. 235).

¹⁹ “Il restait donc à démontrer que cette inquiétude est le premier principe qui nous donne les habitudes de toucher, de voir, d’entendre, de sentir, de goûter, de comparer, de juger, de réfléchir, de désirer, d’aimer, de haïr, de craindre, d’espérer, de vouloir ; que c’est par elle, en un mot, que naissent toutes les habitudes de l’âme et du corps”.

²⁰ “en passant de besoin en besoin, de désir en désir, l’imagination se forme, les passions naissent, l’âme acquiert d’un moment à l’autre plus d’activité, et s’élève de connaissances en connaissances”.

A imaginação, portanto, é uma faculdade mnemônica, formada pelos sentidos, mas que difere da memória em sentido estrito pela forma com que retoma as sensações que em um momento passado causaram impressões no ser humano. Enquanto a memória é uma faculdade do passado, e que não vê os acontecimentos senão por essa perspectiva, a imaginação, por sua vez, os retrata tão fortemente a ponto de torná-los presentes. Assim, conclui Condillac: “A memória é o começo de uma imaginação que tem ainda pouca força; a imaginação é a memória ela mesma, tendo alcançado toda a vivacidade da qual ela é suscetível”²¹ (CONDILLAC, 1984 [1754], p. 28), e, por isso, a imaginação é uma “memória viva, que faz parecer presente o que está ausente”²² (p. 123). O argumento incontestável de sua efetividade em presentificar sensações passadas é, para Condillac, o sonho, no qual “nós vemos, ouvimos, tocamos corpos que não agem sobre nossos sentidos”²³ (p. 29).

Embora as filosofias de Condillac e Diderot e D’Alembert se aproximem epistemologicamente e trabalhem com conceitos semelhantes, há uma linha tênue que as separa. Ela se situa justamente na relação que cada um estabelece entre sensação, memória e imaginação. Em primeiro lugar, enquanto os enciclopedistas, apesar de seu materialismo, mencionam de passagem o papel das sensações para a formação do conhecimento humano, Condillac vai mais adiante e afirma uma primazia dos sentidos, tanto na construção do conhecimento, como na formação mesma das estruturas mais primárias da consciência humana, que termina excluindo necessariamente qualquer outra origem para o pensamento que não seja empírica. Além disso, apesar de os enciclopedistas destacarem que a memória se encontra na gênese da imaginação, eles não as confundem como categorias práticas na construção do conhecimento; o autor do *Tratado das sensações*, porém, chega mesmo a afirmar a identidade entre as duas faculdades, a imaginação tratando-se apenas de uma memória expandida, um mero atributo da memória.

De qualquer forma, importante é dizer que a imaginação é tema recorrente nos tratados filosófico-estéticos setecentistas mencionados, sobretudo, por sua reconhecida capacidade de elevar as impressões captadas pelos sentidos ao *status* de reflexão e criação artística, e, nesse aspecto, não há exatamente uma ruptura entre essa concepção e os posteriores desenvolvimentos da imaginação no romantismo. Afinal, o século XIX

²¹ “La mémoire est le commencement d’une imagination qui n’a encore que peu de force ; l’imagination est la mémoire même, parvenue à toute la vivacité dont elle est susceptible”.

²² “mémoire vive, qui fait paraître présent ce qui est absent”.

²³ “nous voyons, nous entendons, nous touchons des corps qui n’agissent point sur nos sens”.

não nega a construção racional e tampouco as sensações como fundamentais para a formação do conhecimento humano e da imaginação. Na verdade, sua concepção se expande quando excede o terreno da realidade (base da percepção sensível) e escapa para o do possível, sobretudo, pela crítica à autossuficiência dos órgãos dos sentidos na construção do conhecimento, que ignora aquilo que pode escapar dessa percepção imediata. No entanto, essa perspectiva não elimina os possíveis riscos da “preponderância perigosa da imaginação”²⁴, que, segundo Dobránszky (1992, p. 63), tomam o significado de um “fator de isolamento do indivíduo num mundo próprio, de modo a afrouxar os laços que o prendem ao convívio social.” É também no século XVIII que a insanidade mental passa a ser estudada cientificamente como uma “doença da imaginação”, quando o ser humano se entrega a percepções cuja origem se encontra apenas em sua mente e não na realidade externa.

De fato, “o empirismo alterou a face da natureza”, como explica Abrams (2010, p. 352-353), “principalmente porque aniquilou as fantasias da superstição e da ilusão clássica e pós-cristã”. Ao longo dos séculos XVII e XVIII, travou-se uma longa batalha entre o “mundo verdadeiro” e os “falsos mundos” das fábulas medievais e das narrativas poéticas do passado nórdico. Como vimos, trata-se de um período em que as doutrinas materialistas e sensualistas põem em questão a origem dos modos de representação na filosofia e nos gêneros ficcionais. O modelo a ser seguido, salvo raras exceções, baseia-se na realidade empírica, e seu modo de apreensão para a arte está fundamentado, especialmente, no exercício dos sentidos, que possibilitam a própria existência da imaginação, compreendida essencialmente como a faculdade dos seres sensíveis responsável por imitar, representar, compor e presentificar ideias e objetos. De modo geral, a influência que chega ao Brasil das filosofias desse século é principalmente a da imaginação como uma modalidade da memória — uma memória intensificada, sem dúvida, mas incapaz de altos graus de ficcionalização, limitando-se, desse modo, às impressões geradas pelos sentidos, restringindo-se à sua reprodução e ao seu reordenamento, e guardando alguns riscos patológicos ocasionados pelo seu excesso.

²⁴ Cita-se um filósofo como Samuel Johnson, em *The history of Rasselas, Prince of Abissinia*, de 1759.

3. ANTÍTESE: IMAGINAÇÃO OITOCENTISTA

Na fronteira entre os séculos XVIII e XIX ocorre uma nova alteração da “face do mundo”, que em muito contribui com a dilatação da categoria “imaginação”, assentada principalmente na emergência do desenvolvimento científico em fins do século XVIII e na retomada dos temas místicos e cristãos da Idade Média. Aparentemente contraditórias e excludentes, essas duas tendências têm em comum as novas possibilidades que abrem aos poetas românticos em sua busca por horizontes ainda desconhecidos. Como explica Saliba (2003, p. 34), se, por um lado,

a observação dos fenômenos externos com o auxílio da percepção sensorial humana, que havia sido a pedra de toque de uma concepção racionalista e empirista no conhecimento da realidade, passou a ser questionada por descobertas como a dos raios ultravioletas (Herschel) ou dos ultravioletas (Ritter) e por uma série de desenvolvimentos na área da eletricidade e do magnetismo,

por outro lado, a ótica mística e religiosa²⁵, que ganha lugar central no romantismo, passa a entrar em oposição com as tendências racionalistas, empiristas, materialistas e sensualistas do século XVIII, as quais implicavam certa secularização da imaginação, como bem observa Dobránszky (1992).

Abrams (2010), em seu estudo *O espelho e a lâmpada*, explica que é um erro julgar que os autores e críticos românticos pensem nas mesmas coisas quando se referem aos mesmos termos — por exemplo, sobre a natureza da poesia —, ou que tivessem em comum qualquer conjunto de teorias. A heterogeneidade do romantismo — ou dos “romantismos”, pois é certo que o termo no plural se preste mais bem a explicá-lo —, no que diz respeito aos pressupostos estéticos e filosóficos,

²⁵ Não por outra razão a Enciclopédia seria tão mal recebida pela religião católica, quando de sua publicação: “A Enciclopédia é expressão da doença geral da época, escreve o bispo de Auxerre, pois a obra trabalha para que o veredicto da fé seja substituído pelo da razão (‘de vouloir appeler du tribunal de la foi à celui de la raison’)” (HELPERICH, 2006, p. 211).

aos temas e ao vocabulário crítico, não deixou de ser percebida pelos seus contemporâneos, como traço distintivo do movimento. Madame de Staël, em sua obra *Da literatura*, de 1800, distingue, entre as literaturas europeias, duas tendências: na “literatura do sul”, reconhece a influência primeira de Homero, e elenca nessa categoria as produções de gregos, latinos, italianos, espanhóis e franceses; na segunda, a “literatura do norte”, herdeira da poesia de Ossian e dos bardos escoceses, islandeses e escandinavos, a crítica localiza a obra de ingleses, alemães, dinamarqueses e suecos. (STAËL, 1987 [1800], p. 100-101). São literaturas filhas, respectivamente, da “imaginação meridional” e da “imaginação setentrional”, estando as diferenças de clima na origem desses “dois hemisférios de literatura”. Assim, coube à literatura do sul mesclar, aos sentimentos da vida, as imagens de prazer e “frescor, bosques cerrados, riachos límpidos” (p. 101-102), que suscitariam uma poesia mais alegórica e imagética. Aos poetas do norte, por sua vez, filhos de uma natureza arredia e sombria, caberiam as imagens de monotonia e melancolia, próprias de uma poesia filosófica: “a imaginação dos homens do norte se lança além da terra, cujos confins habitavam; atravessa as nuvens que orlam seu horizonte, e parece representar a obscura passagem da vida à eternidade” (p. 101). Essa influência primordial do clima e das heranças da poesia de Homero e Ossian nas imaginações do sul e do norte não teria sido abandonada, mesmo após séculos, e serviria ainda de farol aos posteriores desenvolvimentos da literatura e das imaginações desses povos, e em particular no romantismo. Também Stendhal concordaria com tal avaliação, lembrando o afastamento ou aproximação que tais tendências estabeleciam com as sensações e impressões da realidade empírica: “o norte julga a partir de sentimentos anteriores, o Sul a partir daquilo que realmente provoca prazer em seus sentidos.” (STENDHAL, 1987a [1805-1829], p. 149)

Embora os motivos que literalmente conduzem às diferenças entre as duas categorias literárias sejam atualmente bastante questionáveis, assim como a precisão desse julgamento, a observação de Staël sobre as dissonâncias estéticas existentes revela a apreciação de uma sensibilidade contemporânea às primeiras literaturas ditas “românticas” e às suas dissonâncias estéticas. Interessa-nos, sobretudo, sua percepção da existência de “literaturas”, mas, principalmente, de “imaginações”, tanto em nível de obras individuais, quanto numa dimensão que abarca as dissonâncias entre nações e grupos sociais, no seio do romantismo — o processo de formação das literaturas de recém-edificadas nações, como o Brasil, insere-se justamente nessa perspectiva. De acordo com Saliba (2003, p. 15), quando se estabelece, uma das poucas características

que mantém o movimento unificado é sua tendência à “utopia”, ao “nenhum lugar”, pelo fato de seus adeptos nutrirem-se “fervorosamente, ao mesmo tempo, da *realidade* e da *possibilidade* de uma mudança radical na história”. Resultantes dos dois grandes *bouleversements* históricos que as precedem, a Revolução Francesa e a Revolução Industrial, tais utopias suscitam, por um lado, o projeto central de construir uma comunidade livre, baseada nas forças da história e em um ideal de sociedade repúblico-democrática (LOBO, 1987, p. 10), que, embora não tenha tido por cenário o Brasil, foram de fundamental importância no estabelecimento futuro dos ideais libertários e dos acontecimentos que cercam o romantismo, como a Independência, em 1822, a escrita da primeira Constituição²⁶ brasileira, em 1824, e a abolição da escravatura, em 1888. Como explica Falbel (2011, p. 24), as revoluções guiam a “formação da sociedade moderna, moldando em grande parte os seus ideais (sociais). [...] O nacionalismo nesse tempo irrompe impetuosamente em cena, arrastando consigo boa parte dos povos europeus em direção às suas aspirações políticas e sociais”.

Por outro lado, além dessas tendências, por assim dizer, mais firmadas sobre um novo posicionamento e uma nova reflexão sobre a história e que tinham por base o real (mesmo quando se tratava de um real posto em perspectiva para a construção de um futuro idealizado), coexistem as possibilidades mais interiorizantes e subjetivistas, ligadas ao imaginário, ao sobrenatural, ao místico e ao intimista. Nas palavras de Saliba, muitas vezes essas utopias desencadeariam em um

desenraizamento [do real] que poderia chegar perto do *outro lado*: ao sonho, ao devaneio ou à loucura... Mas a energia utópica parece que sempre se arriscou em relação ao *outro lado*, sempre se arriscou a perder-se no cadinho da imaginação desenfreada, paradisíaca; parece que, quando se aciona a usina de energia utópica, é inevitável que os homens se percam nos meandros da imaginação. (SALIBA, 2003, p. 29)

²⁶ “Seus princípios fundamentais estão, hoje, inscritos nas Constituições de todos os países democráticos, inclusive na Constituição Federal (CF) brasileira de 1988 [...]. Esses ideais foram absorvidos pelos constituintes brasileiros, que inseriram, na atual Constituição Federal, um extenso rol de direitos e garantias individuais e coletivas, limitando a interferência do poder estatal na vida e dignidade do cidadão, como por exemplo, as disposições sobre a cobrança de tributos (arts. 145 a 162). O fato de a Revolução Francesa ter rompido radicalmente com um sistema estabelecido há pelo menos cinco séculos levou muitos pensadores a dizer que a ela não foi só um movimento nacional, mas que se trata de uma evolução de caráter supranacional. Essa afirmação é tão verdadeira que, até hoje, os ideais da Revolução Francesa ecoam nas Constituições de todos os países democráticos do mundo, entre elas a brasileira.” Informações disponíveis no site do Superior Tribunal Federal: <http://www.stf.jus.br/portal/cms/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=110843>. Acesso em: 14.12.2015.

Já dissemos que em vão se poderia buscar por uma definição exata e geral da “imaginação” em um movimento tão amplo e que prezava, ao contrário, pela não fixidez, pela renovação constante de seus próprios conceitos e poéticas, que defendia a busca por novas formas de expressão. Entretanto, é possível delinear — sobretudo, com o apoio das duas tendências descritas anteriormente, a partir de seu maior grau de base sobre a *realidade* ou a *possibilidade* — um conceito de imaginação que pertence não apenas ao movimento romântico, mas que comunga com seu século e com as ideias que se faziam presentes nele, e que também se estabelece entre a continuidade e a ruptura com os sentidos que havia recebido no precedente século XVIII. Essa visão geral também proporciona a introdução de que precisamos para compreender os sentidos atribuídos à imaginação em uma literatura como a brasileira, que compartilha dessas indefinições e, não se situando no centro daqueles acontecimentos, acolhe, portanto, de uma perspectiva periférica essas variadas tendências do romantismo.

3.1 UMA FACULDADE DESMEDIDA E SUPRASENSORIAL

É, com efeito, na transição entre os séculos XVIII e XIX, particularmente no ensaio *Sobre o patético*, que Schiller passa a considerar o suprassensorial como “o mais elevado objetivo da arte” (SCHILLER, 1987 [1793], p. 35). Obviamente, a afirmação de algo que está “acima” dos sentidos expande os domínios da natureza empírica, assim como os meios possíveis de percepção dessa mesma realidade. É como Charles Lamb (1987 [1822], p. 246) diria, anos depois: ao experimentar os ares de uma liberdade imaginária, o ser humano poderia retornar levemente à cela de sua prisão, e suportar com alegria as mais pesadas algemas.

Por meio da ideia de *pathos*, Schiller reintegra um sofrimento por vezes não sensorial à base do conhecimento, o qual, a seu ver, durante a literatura setecentista, esteve relegado a exercer um papel secundário: “os reis, as princesas e os heróis de Corneille ou Voltaire nunca esquecem sua posição, mesmo no mais violento excesso de paixão; e abandonam sua humanidade muito antes de sua dignidade” (SCHILLER, 1987 [1793], p. 36). Para os românticos em geral, aliás, a literatura dos séculos XVII e XVIII, embora em muito justificando as bases de sua estética na poesia da Grécia clássica, distingue-se positivamente dela, pois, nesta poesia, os sentimentos não se afirmariam

como faculdades opostas aos sentidos e à razão, nem comporiam uma categoria desprovida de um senso de necessidade (verossimilhança interna) e de bases sobre o real (natureza) (p. 48). Essa natureza, necessária à constituição da poesia, no entanto, só poderia ser reencontrada na modernidade pelo esforço do poeta em buscá-la como ideia, no “reino do inerte”. Diferentemente do que ocorria na literatura da Grécia clássica, na qual a natureza, sujeito e experiência viva do poeta, superava a arte, na era moderna, no entanto, na qual a natureza desaparece para dar espaço à civilização, ao progresso e à afirmação da cultura, afastando o ser humano de seu estado primevo, a natureza só poderia ser encontrada idealmente, como objeto da imaginação poética: “o poeta ou é da natureza ou a buscará; no primeiro caso resulta o poeta ingênuo, no segundo o sentimental” (p. 47).

Na poesia sentimental — romântica —, a apreciação do poeta sobre a realidade ocupa lugar central, pois a emoção em sua obra é suscitada pela meditação, pelo pensamento, que lhe possibilitariam um posicionamento diante daquilo que viesse a ser representado nela, mediando os modos com que a realidade se refletiria em sua poesia, como objeto de aversão ou de simpatia, respectivamente, resultando em um estilo satírico ou elegíaco: “Assim, o poeta sentimental sempre tem que ver o mundo com duas representações e sentimentos contraditórios, tendo a realidade como limite e a sua ideia como infinito; e a emoção misturada que provoca sempre testemunhará esta nobre fonte” (SCHILLER, 1987 [1793], p. 49).

A aspiração pela verdade, na poesia “universal e progressiva” — como define Schlegel o romantismo no fragmento 116 da *Athenaeum* —, não se confunde com a verdade, e, dessa feita, se a poesia converter-se ela mesma em uma imagem da época, como um “espelho do mundo circundante”, será um reflexo sujeito a deformações, a mudanças, a criações, em seu inesgotável devir, sem regras, nem leis. (SCHLEGEL, 1987 [1798], p. 54) Ao poeta romântico cabe “transportar-se arbitrariamente ora para uma, ora para outra esfera” — objetiva ou subjetiva — “como se para um ou outro mundo, não apenas com a própria razão e imaginação, mas com toda a sua alma” (p. 57). Desse ponto de vista, no entanto, a “pura imaginação” escapa dos limites da mente, para, de algum modo, tornar-se mais objetiva, ou melhor, para reinventar o conceito de objetivo, de realidade concreta. As ideias que fazem parte tão somente da imaginação são também coisas, objetos, personagens, que passam a ter uma existência abstrata, sem dúvida, mas uma existência igualmente válida. No cristianismo, encontra-se a prova suprema dessa afirmação: “Deus não é simplesmente uma ideia, é simultaneamente uma

coisa, como são todas as ideias que são pura imaginação” (SCHLEGEL, 1987 [1798], p. 61).

À imaginação poética cabe não apenas elaborar uma limitada representação do mundo, mas acrescentar a esta algo de grotesco e de fantástico, não se restringindo apenas ao sentido, ou seja, ao aspecto da obra de arte que poderia ser submetido unilateralmente à razão. Um “poeta romântico de primeira ordem” seria muito bem constituído pela união do “talento grotesco de Jean-Paul” e do “fantástico modo de pensar de Peter Leberecht [Ludwig Tieck]” (SCHLEGEL, 1987 [1798], p. 54). Em termos de afastamento da realidade empírica, o fantástico e o grotesco representam uma ruptura com as regras da natureza e da arte setecentista em geral, por, respectivamente, indicarem aquilo que não necessita ter existência comprovada, “o contraste pronunciado entre forma e matéria (assunto), a mistura centrífuga do heterogêneo, a força explosiva do paradoxal, que são ridículos e apavorantes ao mesmo tempo” (KAYSER, 2009, p. 56), numa definição precisa do grotesco, e, desse modo, interessariam não apenas à imaginação, como também ao espírito, à razão e aos sentimentos dos leitores.

No que concerne à emancipação da imaginação como modalidade da memória, Novalis (1987 [1798], p. 78-79), nos seus *Fragments logológicos*, inverte, sobretudo, a primeira qualificação mnemônica, argumentando que a imaginação não é tão somente uma “faculdade de representar coisas”, que traz à tona resquícios de uma realidade já vivida, mas se trata de um dos pilares essenciais da poesia que se estende para além da mera ficcionalização de dados que partem do real. Essa autonomização em relação à memória representa a não obrigatoriedade de a imaginação seguir os preceitos de reprodução e reordenamento das impressões da realidade empírica recolhidas pelos sentidos. Assim, sua emancipação se dá por sua plena liberdade em representar mesmo as ideias que não se justificassem por uma razão exterior a elas mesmas. Para Novalis, a imaginação só teria contas a prestar à sua própria verossimilhança interna, já que as verdadeiras criações poéticas (*dichtungen*), ideias únicas do pensamento, são imitações genéticas (e não sintomáticas) da realidade, e, por isso, exprimem de algum modo as engrenagens do real, e não sua superfície. A poesia pode, assim, converter “a existência na sua própria existência estranha” (p. 83), tingindo o real de cores não usuais, sem com isso prejudicar a verdadeira natureza humana que lhe subjaz.

A emancipação da faculdade imaginativa não se limita à sua relação com as outras faculdades que formariam os pilares do conhecimento humano, como a memória e a razão, porém se estende para a sua vinculação com aquele que imagina,

particularmente com o poeta, pois sua ação pode ser voluntária ou involuntária, e, assim, independer da atuação consciente de um sujeito. Ora, sendo a imaginação uma faculdade, um dos atributos que tornam os seres aptos a exercerem determinadas atividades (ROQUETE, 1848, p. 280), ela dependeria, por definição, da ação deliberada de um sujeito, de acordo com sua própria vontade e em conformidade com as possibilidades que o entorno lhe oferece, e, desse modo, em sentido estrito, as faculdades não poderiam ter uma vontade própria, pois não têm existência fora dos seres que as exercem. Nos *Fragments logológicos*, no entanto, a imaginação se personifica, quase atingindo a condição de uma entidade autônoma, embora Novalis não se atenha em seguida ao aprofundamento desse ponto de vista.

Faculdade suprassensorial e autônoma, espelho deformador da realidade — os limites da imaginação são finalmente postos à prova em termos de concepção teórica e criação poética, por William Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge, malgrado as diferenças existentes entre as concepções de arte e natureza dos dois críticos²⁷. Com esse propósito, é concebida a coletânea de poemas *Baladas líricas*, de autoria dos dois poetas, na qual se avalia em que medida os níveis de afastamento da realidade empírica seriam aceitáveis à ficção, sobretudo em sua relação com o público (WORDSWORTH, 1987 [1800], p.170-171). A poesia, no prefácio com que Wordsworth introduz a obra, é vista como a reconstituição das leis primárias da natureza, a associação de ideias em estado de exaltação, e, desse modo, pode ser compreendida como “a expressão ou o transbordamento de sentimento” ou a imersão de um “processo de imaginação em que os sentimentos desempenham a parte crucial”, sendo, nesse aspecto, oposta não a outros gêneros literários (e a seus modos de ocorrência, como a prosa), e sim à ciência, às asserções não emocionais (ABRAMS, 2010, p. 145-146). O plano inicial das *Baladas líricas* é assim descrito por Coleridge, alguns anos mais tarde:

A um de nós (a qual, não me recordo) ocorreu o pensamento de que se poderia compor uma série de poemas de duas maneiras. Numa, os

²⁷ Segundo M. H. Abrams (2010, p.162), “Coleridge deixa claro, na *Biographia*, que ele se opõe não à validade do ‘experimento’ de Wordsworth com um novo estilo poético, mas àquelas passagens que parecem “pleitear a extensão desse estilo para poesia de todos os tipos”, e que ele se opõe a tais passagens por achá-las ‘equivocadas em princípio’. A oposição básica que Wordsworth faz entre ‘natureza’, em vários sentidos, e ‘arte’ deve ter sido suficientemente perceptível a qualquer um de seus contemporâneos familiarizados com os padrões da crítica no final do século XVIII. A dialética elaborada de Coleridge pretende em larga medida mostrar que essa oposição não pode ser sustentada e que grandes poemas são “naturais” apenas em um sentido, que envolve aquelas exatas qualidades de propósito, de harmonia entre as partes e o todo, e entre os meios e os fins, além da escolha de convenções especificamente poéticas, que são os traços definidores de uma arte”.

incidentes e agentes deveriam ser, ao menos em parte, sobrenaturais — e a excelência visada deveria consistir no interesse dos sentimentos pela verdade dramática de tais emoções, que acompanhariam naturalmente tais situações, supondo-as reais. E elas foram reais *neste* sentido, para todo ser humano que, a partir de qualquer fonte de ilusão, em qualquer tempo, se acreditou sob a ação do sobrenatural. Para o segundo tipo, os assuntos deveriam ser escolhidos a partir da vida comum; os personagens e incidentes deveriam se encontrar em qualquer lugarejo ou redondezas onde existisse uma mente meditativa e sensível para procurá-los ou constató-los quando se apresentassem. (COLERIDGE, 1987 [1817], p. 202)

As poesias de Coleridge se voltariam aos temas sobrenaturais — ou “românticos” —, de modo que, no caminho inverso do espelhamento da realidade empírica, a essas “sombras da imaginação” se agregassem um valor intrinsecamente humano. Ao leitor, diante da disparidade dos elementos poéticos, os quais não perderiam de vista uma semelhança com a verdade, seria essencialmente solicitada uma momentânea “suspensão da descrença”, o abandono voluntário das regras da realidade empírica, para um maior entendimento e apreciação da ficção, e para uma mais estabelecida integração com a verossimilhança interna. Wordsworth, por sua vez, deveria em seus poemas munir a descrição da realidade cotidiana com o sentimento que o leitor experimenta quando diante de acontecimentos sobrenaturais, muito provavelmente, certo “constrangimento e estranheza”. O poeta deveria transformar o familiar em inabitual, dotando o cotidiano das “cores transfiguradoras da imaginação”, particularmente, representando “coisas comuns em um aspecto pouco usual” (WORDSWORTH, 1987 [1800], p. 170; COLERIDGE, 1987 [1817], p. 201-202).

Mas a concepção de imaginação que subjaz às *Baladas líricas* e às poéticas de Coleridge e Wordsworth só pode ser compreendida em profundidade quando problematizada com o conceito de natureza e com a possibilidade de intervenção que o ser humano possa ter sobre ela, a partir da presença ou da ausência daquilo que será qualificado como “vontade” — os modos ativos ou passivos, voluntários ou espontâneos, de domínio ou de submissão da ação e de pensamento sobre um mundo que é exterior à imaginação (COLERIDGE, 1987 [1817], p. 188-189). Para mais bem explicar essa ideia, Coleridge constrói a imagem de um pequeno inseto de água, que lança “uma sombra multifacetada bordada de cores prismáticas no fundo ensolarado do rio”, e que, boiando sobre a superfície de um riacho, anseia deslocar-se. Para tal, no entanto, terá que dispor de movimentos ativos, quer dizer, de ação corporal voluntária

sobre a água, e passivos, ou seja, de submissão à força da correnteza. Esse quadro traduziria, para Coleridge, a experiência mental do ato de pensar:

Há, evidentemente, dois poderes em ação, ativo e passivo um com relação do outro; e isto não é possível sem uma faculdade intermediária, que é a um tempo ativa e passiva. (Em linguagem filosófica, devemos denominar esta faculdade intermediária, em todos os seus graus e determinações, IMAGINAÇÃO. Mas, em linguagem comum, e especialmente com relação à poesia, nós atribuímos esta denominação a um grau superior desta faculdade, ligado a um controle voluntário superior sobre ela.). (p.193)

Assim, embora tal imagem traduza uma definição geral para a imaginação como modalidade de pensamento e memória, ela ainda não seria suficiente para exprimir, além do caráter involuntário da imaginação — Coleridge, no prefácio de *Kubla Khan*, explicaria que concebeu o poema durante os devaneios do sonho²⁸ —, o extremo domínio exigido ao poeta de sua faculdade imaginativa no momento da criação, que não se limitaria apenas a uma capacidade de resistência ao movimento da realidade empírica. Como o termo “imaginação”, em seu sentido habitual, amalgamado com a herança da filosofia empirista, era caracterizado fundamentalmente pela percepção passiva e pela receptividade dos objetos exteriores à mente, Coleridge (1987 [1817], p. 199) propõe um novo termo, para um novo sentido: o “poder esemplástico”. Tendo-se em consideração a existência de dois níveis progressivos e inter-relacionados, a imaginação primária e a secundária, o poder esemplástico se referia à segunda, como aprofundamento da primeira:

Portanto, considero a Imaginação ou primária, ou secundária. Afirmo que a Imaginação primária é o Poder vivo e o primeiro Agente de toda Percepção humana, e como que uma repetição da mente finita do eterno ato da criação no infinito Eu Sou. Considero a imaginação secundária como um eco da primeira, coexistindo com a vontade consciente, e, contudo, idêntica à primeira na *espécie* de sua ação, e diferindo no *grau* e no modo de *atuação*. Ela dissolve, dilui, dissipa, a fim de recriar; ou então, quando este processo se torna impossível, luta ainda, em todas as circunstâncias, para idealizar e unificar. É essencialmente *vital*, mesmo quando os objetos (*enquanto* objetos) são essencialmente fixos e inertes. (COLERIDGE, 1987 [1817], p. 201)

²⁸ “Coleridge conta, no prefácio [de *Kubla Khan*], como concebeu o poema: quando lia um livro de viagens do século XVII, adormeceu na passagem em que o autor descrevia Xanadu, com seus palácios e jardins imperiais” (SALIBA, 2003, p. 53).

Ainda em seu ímpeto de renovar a nomenclatura relativa à criação poética, Coleridge propõe que, ao sentido setecentista de imaginação, de função mnemônica de reprodução e de reordenamento de imagens, utilize-se o de fantasia: esta, “pelo contrário, não se defronta senão com a fixidez e a definição. Na verdade, ela não passa de um modo da Memória, [...], assim como a memória comum, a fantasia precisa receber, da lei de associação, todos os seus materiais já prontos” (COLERIDGE, 1987 [1817], p. 201). Mais do que o transbordamento emocional, para Coleridge, é o estabelecimento intencional de harmonia entre os elementos do poema que caracteriza a unidade poética, visando ao deleite estético. O papel da imaginação como um princípio gerativo inerente à natureza (ABRAMS, 2010, p. 165) e dotado de um poder mágico e sintético possibilitaria a coexistência, na poesia, de ideias díspares, desde que harmonizadas. A imaginação, “alma” da criação poética, desse modo, é um poder que se revela

no equilíbrio ou na reconciliação de qualidades opostas ou discordantes: da igualdade, com a diferença; do geral, com o concreto; a ideia, com a imagem; o individual com o representativo; o sentido de novidade e vigor com os objetos antigos e familiares; um estado de emoção mais que habitual, tendo mais que a ordem habitual; julgamento sempre alerta e autocontrole firme, com entusiasmo e sentimento profundos ou veementes; e enquanto mistura e harmoniza o natural com o artificial, ainda subordina a arte à natureza; a forma à matéria; e nossa admiração pelo poeta à nossa afinidade pela poesia. (COLERIDGE, 1987 [1817], p. 206)

A intensidade como medida de valor para a imaginação poética participaria dos posteriores desenvolvimentos da crítica e da teoria românticas na mesma medida que as interrogações lançadas sobre os critérios de verdade, universalidade, aproximação com a natureza e sobre a necessidade de harmonia e inter-relação entre os elementos de uma obra. Para William Hazlitt (1987 [1818], p. 210), tal critério seria fundamental aos processos criativos de gêneros de poesia e de prosa²⁹, em uma perspectiva larga na qual o poeta é aquele que, por meio da imaginação e das paixões, “elabora a concepção mais

²⁹ Hazlitt não deixaria de ressaltar os diferentes níveis de imaginação existentes em gêneros literários, sendo alguns deles mais propícios ao seu exercício: “Os arrancos, as interrupções, desigualdades e asperezas da prosa são fatais ao fluxo da imaginação poética, como uma estrada irregular ou um cavalo trôpego perturba o devaneio de um homem distraído” (HAZLITT, 1987 [1818], p. 212). E ainda: “A prosa comum difere da poesia por tratar, em sua maioria, quer de assuntos banais, usuais e enfadonhos, incapazes de transmitir qualquer impulso extraordinário à imaginação, quer de processos tão difíceis e laboriosos da inteligência que não admitem movimentos caprichosos ou violentos da imaginação ou das paixões” (HAZLITT, 1987 [1818], p. 213).

intensa das coisas e depois as corporifica por meio de um simples traço de sua pena” (ABRAMS, 2010, p. 184-185).

A poesia, nesse sentido, estaria ligada ao “excesso da imaginação além das impressões reais ou comuns de qualquer objeto ou sentimento”, ou, em suma, à “linguagem da imaginação e das paixões”, como Hazlitt (1987 [1818], p. 210) a define em *Sobre a poesia em geral*. A poesia não é uma descrição banal de objetos ou de sentimentos, pois é como uma luz que se projeta sobre a realidade, difundindo seus reflexos pelo mundo exterior. A imaginação, por sua vez, é definida pelo crítico como uma faculdade de representação, porém intensificada, pois retrataria “os objetos não como são em si, mas na forma em que são moldados por outros pensamentos e sentimentos, numa infinita variedade de formas e combinações de forças” que reduziria a níveis extremos a necessidade de existência factual desses mesmos objetos. Avivando a realidade, “o reino da imaginação” se voltaria ao “visionário”, ao “desconhecido” e ao “irrestrito”: “é o indefinido e o incomum que dão origem e forma à imaginação; só podemos imaginar o que não conhecemos” (p. 211-212).

Tal desbordamento imaginativo não deixaria de provocar reações adversas por parte de alguns críticos contemporâneos aos primeiros românticos. Alfred de Musset (1987 [1836], p. 150-152) sintetizaria tais oposições nas *Cartas de Depois a Cotonet*, nas quais os dois personagens homônimos buscam compreender os significados possíveis da palavra “romantismo”, coletando as ponderações hostis e as generalizações que coexistiam com a emergência do movimento: seria o romantismo um estilo aplicável apenas ao teatro, na dispensa das três unidades³⁰? A “união do sério e do jocoso, do grotesco e do terrível, do cômico e do horrível, mas dito de outra forma”? Sinônimo de romanesco, no sentido de pitoresco, fabuloso? Seria ainda uma estética limitada à literatura alemã e inglesa? O gênero histórico, ou a “mania que há bem pouco se apoderou de nossos autores de chamar os personagens de romances e melodramas de Carlos Magno, Francisco I ou Henrique IV em vez de Amadis, Oronte ou Saint-Albin”? Um sistema de filosofia e economia política? Ou o costume de “não fazer a barba e vestir coletes de lapelas largas, muito engomados”?

Uma das reações mais significativas é a do crítico Thomas Peacock, que escreve em 1820 o ensaio *As quatro idades da poesia*, no qual parodia (com um amplo toque de

³⁰ “A regra das três unidades constituiu-se como doutrina estética nos séculos XVI e XVII [...], apoiando-se na *Poética* de Aristóteles considerada — sem razão — a fonte e a legisladora das três unidades. À unidade de ação, efetivamente recomendada por Aristóteles (*Poética*, cap. 5), são acrescentadas a unidade de lugar e a unidade de tempo [...]” (PAVIS, 2011, p. 423).

chiste) conceitos como harmonia, paixão, *pathos*, sublime e a aproximação com a natureza — os traços típicos de uma poesia sentimental (SALIBA, 2003, p. 52-53; ABRAMS, 2010, p.173-174). Para Peacock, o poeta romântico, no fim das contas, seria um indivíduo

fascinado pela harmonia, comovido pelo sentimento, estimulado pela paixão, afetado pelo *pathos* e exaltado pelo sublime: a harmonia, que é a linguagem na cama de Procusto; o sentimento, que é o egoísmo hipócrita sob a máscara do sentimento refinado; a paixão, que é a comoção de uma mente fraca e presunçosa; o *pathos*, que é a lamúria de um espírito nada viril; e o sublime, que é o inflar de uma cabeça vazia [...]. (PEACOCK, 2014 [1820], p. 91)

Em reação ao ensaio de Peacock, Shelley escreve em 1821 uma *Defesa da poesia*. O “exagero imaginativo” menosprezado pelo crítico inglês é, para Shelley, o traço distintivo entre o homem comum e o poeta, já que o alargamento da imaginação traria implicações morais positivas para a vida em sociedade (SHELLEY, 1987 [1821], p. 220, 222-223). A concepção de imaginação, para Shelley tem por gênese sua relação com a razão, como categorias coexistentes da ação mental.³¹ À razão, princípio de síntese, caberia enumerar, diferenciar e relacionar pensamentos e formas colhidos da natureza e da existência, da aparência sensível da realidade empírica. À imaginação, princípio de análise, competiria agir sobre tais pensamentos, dotando-os de novas cores, e observando suas relações enquanto relações, “representações algébricas que levam a certos resultados gerais”. A faculdade imaginativa seria, assim, uma percepção profunda dos princípios que regem o real, das engrenagens que subjazem à natureza humana. A razão estaria “para a imaginação como o instrumento para o agente, o corpo para o espírito e a sombra para a substância”, e, desse modo, a razão é finalmente subjugada à imaginação. A poesia é, para Shelley, produto e modo de expressão por excelência da imaginação, porque dotada do poder de transmutar qualquer objeto, palavra ou pensamento “em uma encarnação do espírito que dela emana; sua secreta alquimia [...] arrebatava o véu da familiaridade do mundo e revela a beleza nua e adormecida, que é o espírito de suas formas” (p. 223). A poesia é dotada da faculdade de despertar e expandir a mente humana, “tornando-a receptáculo de milhares de combinações de pensamentos antes inapreendidos” (p. 226), e, assim, em contrapartida, seria ela mesma

³¹ Pois, em relação aos termos que compunham a tríade enciclopedista razão-imaginação-memória, o último deles já havia decaído como faculdade elementar e pré-criativa, restando para a problematização apenas os dois primeiros: razão e imaginação.

um estímulo progressivo para a imaginação, dilatando sua já expansível capacidade de criação (p.227-229).

3.2 ENTRE O ESPÍRITO E A MATÉRIA

O romantismo apresenta sem dúvida múltiplas visões, por vezes em continuidade, por vezes em desacordo umas com as outras. É o que se torna claro quando confrontamos as ideias dos românticos alemães e ingleses com as de um país de fortes raízes neoclássicas como a França. Estaria talvez correta a emblemática asserção de Mme de Staël (apud SALIBA, 2003 p. 23) — “os ingleses têm o império dos mares, os franceses o da terra, mas os alemães apenas o do ar” —, que se refere tanto ao poderio político e econômico dessa nação a partir da era napoleônica quanto aos elementos realistas de sua literatura? Afirmando-se como herdeira e guardiã de tradições literárias de mais de dois milênios, vindos da Grécia Antiga, os preceitos neoclássicos de controle, moderação e equilíbrio se afirmariam, à revelia dos românticos, com mais força nesse país, segurando pelos pés a imaginação e tentando trazê-la de volta à terra, tanto antes, quanto no curso e após a nova onda estética.

Coube ao filósofo e romancista Jean-Jacques Rousseau introduzir na França, em 1777, o vocábulo “romântico”, o qual continha em seu germe o ficcional, o desconhecido, “e aproximava-se de tudo aquilo que poderia ser visto como pitoresco, romanesco, fabuloso. Mas *romântico* era visto também como desordenado, confuso, oposto ao disciplinado, ao regrado, ao classificado, enfim, oposto ao rigor do “clássico” (SALIBA, 2003, p. 13). Nos *Devaneios de um caminhante solitário*, a dicotomia entre o clássico e o romântico é submetida a uma nova perspectiva na qual a imaginação perde sua função de mediação entre o interno e o externo, entre o subjetivo e o objetivo.

“Viveis entre nós, mas nos odiais” — assim se dirigiria Diderot (apud DOBRÁNSZKY, 1992, p. 20) a Rousseau, filósofo com o qual os primeiros românticos teriam apreendido o desprezo das normas e convenções sociais, “primeiro no trajar e nas maneiras, no minueto e na poesia heroica, depois na arte e no amor, e por último, em toda a esfera da moral tradicional” (RUSSELL, 1982, p. 215). Mas Rousseau, ele mesmo, talvez não estivesse disposto a lhes ensinar: se Montagne havia escrito seus *Ensaio*s para os outros, o autor dos *Devaneios de um caminhante solitário*, ao contrário,

os havia escrito para si (ROUSSEAU, 1987 [1782], p. 98). Diferentemente dos *philosophes* de seu tempo, seu trabalho não se afirmava como compromisso com a ampliação e sistematização do conhecimento. Como precursor do romantismo³², Rousseau desvincula a imaginação poética de toda percepção advinda da vida social, por meio da narrativa das aventuras — sem fatos — de uma personagem autobiográfica vivendo em estado de solidão que é em muito justificado pela crueldade e insensibilidade alheias. O teor por vezes misantropo da filosofia rousseuniana guarda um sentido de imaginação desligada do alimento de toda influência externa. É essa, na verdade, sua condição primeira: a solidão de um homem que já não tem irmão, “nem parente, amigo ou sociedade” a não ser a si mesmo (ROUSSEAU, 1987 [1782], p. 94). Não há estranhamento, a não ser ao que é exterior à sua subjetividade: “estou na terra como num planeta estrangeiro no qual eu caísse deste onde habito” (p. 96). Nesse aspecto, à imaginação caberia regular a intensidade da influência dos fenômenos e sugestões externas sobre o sujeito, modificando fundamentalmente a face do real que se justapõe a ele, com efeitos não apenas no campo da arte, mas no da vida comum:

A inquietação e o medo são os males dos quais não nos podemos libertar: é sempre um alívio saber que os males reais têm pouca influência sobre mim; tomo minhas decisões facilmente com relação ao que experimento, mas não ao que temo. Minha imaginação tresloucada os combina, os revolve, os dilata e os aumenta. Minha espera me atormenta cem vezes mais que sua presença, e a ameaça não é mais terrível que o golpe. Depois que aconteceu, tirando-lhes o que têm de imaginário, o acontecimento os reduz a sua justa dimensão. Então eu os considero bem menores do que os tinha imaginado, e, em meio ao meu sofrimento, não deixo de me sentir reconfortado. (ROUSSEAU, 1987 [1782], p. 95)

Nesse desarraigamento do real, seu interlocutor constante é sua própria alma, que, ativa, produz sentimentos e pensamentos ainda mais livremente do que antes, quando submetida ao convívio em sociedade. O corpo torna-se, portanto, unidade inativa da reflexão, não fornecendo mais algumas das bases sensíveis para a formação do conhecimento da realidade empírica e da imaginação. A alma toma a primazia nessa relação, e o corpo serve-lhe somente de casca: “na ociosidade de meu corpo, minha alma está ativa, ainda produz sentimentos, pensamentos, e sua vida interna e moral ainda parece ter aumentado com a morte de todo interesse temporal e terrestre” (ROUSSEAU, 1987 [1782], p. 97).

³² Por essa razão, inserimos suas ideias neste capítulo, e não naquele voltado ao século XVIII.

A alma aparece como importante sustentáculo para a imaginação, a qual vai encontrar, na obra de Chateaubriand (1987 [1802], p. 113), uma associação inevitável com Deus por vias da religião cristã. N’*O gênio do cristianismo*, o poeta defende que, “[...] de todas as religiões existentes, a cristã é a mais poética, a mais humana, a mais favorável à liberdade, às artes e às letras, que o mundo moderno lhe deve tudo, desde a agricultura até as ciências abstratas”. A moral do cristianismo favoreceria o desenvolvimento do gênio, revigorando os preceitos artísticos, o pensamento, os modelos e as formas. Partindo da fonte inesgotável da natureza, Deus, o cristianismo iria na direção contrária a das imagens poéticas “estagnadas” advindas da antiguidade clássica, retomadas pela poesia neoclássica. As imagens do que poderia ser chamado, nos termos de Coleridge, de “fantasia”, sílfides e náiades, sátiros e ninfas, poderiam, por suas vivas cores e formas fantásticas, atrair a atenção imediata e superficial do ser humano, porém, por seu excesso, tornariam os homens insensíveis à verdade e à beleza profundas encontradas apenas na natureza. Segundo Chateaubriand (1987 [1802], p. 120), a mitologia, “povoando o universo de elegantes fantasmas, retirava da sua criação toda a gravidade, grandeza e solidão. Foi preciso que o cristianismo viesse perseguir esta multidão de faunos, sátiros e ninfas para devolver às grotas seu silêncio e aos bosques o seu sonho”.

O cristianismo seria, portanto, o centro de uma concepção poética moral, uma “imaginação do coração”, na qual se embateriam o vício e a virtude, na contemplação meditativa da natureza e na busca de Deus:

Inutilmente, em nossos campos cultivados, a imaginação procura se estender, mas por todo lado encontra habitações humanas. Mas nessas regiões selvagens, a alma se delicia em mergulhar num oceano de florestas, em planar sobre o abismo das cataratas, em meditar na margem de rios e lagos, e, por assim dizer, em se encontrar sozinha diante de Deus. (CHATEAUBRIAND, 1987 [1802], p. 115)

Nesse aspecto, o cristianismo fornece certo grau de maravilhoso, de não usualidade, de não familiaridade para adornar essa “poesia da alma”. No entanto, frisa Chateaubriand, a religião cristã viria não como tema, mas como alimento para a imaginação e para a reflexão. Diferentemente das paixões, temas e faculdades frutos das religiões pagãs e de uma fantasia meramente livresca, o cristianismo expandiria a imaginação dos poetas e dos homens comuns, fornecendo uma visão profunda da

natureza que proporcionaria a experiência e a ação efetivas do ser humano diante da vida, sem as quais a imaginação de nada serviria.

A defesa do engajamento efetivo do poeta com a sociedade da qual participa, que já se encontra em germe em Chateaubriand e na moral cristã que lhe serve de base, vai se aprofundar na crítica e na obra do romancista, poeta e dramaturgo Victor Hugo (1987 [1840], p. 130), acrescida à ideia de que tal militantismo favoreceria, por conseguinte, a liberdade no campo da arte e no exercício da imaginação. A poesia é palanque para os “conselhos à época atual” e para os “esboços sonhadores do futuro”. A função do poeta é civilizatória, pois a ele cabe dignificar os acontecimentos políticos, pondo-os em perspectiva no quadro bem mais amplo e inter-relacionado da História (p. 133). A liberdade é a palavra de ordem da literatura romântica — ou o liberalismo, largueza de espírito e intelecto em relação ao século antecedente. À literatura da corte sucede uma literatura do povo, sendo, portanto, a liberdade literária signo da liberdade política em ascensão: “A liberdade na arte, a liberdade na sociedade, eis o duplo objetivo que devem ter em mente, numa única marcha, os espíritos consequentes e lógicos” (p. 135).

As poéticas normativas como a de Boileau seriam o berço da mediocridade, ofensivas para o talento, castradoras da imaginação. Porém, dentre os “poetas da imitação”, inspirados na forma antiga, alguns também puderam ser criadores, como Corneille e Molière, pois foram aqueles que seguiram a natureza e seu próprio gênio, sem confundir memória e imaginação (HUGO, 1987 [1827], p. 258-259). Para Hugo, não assistiria mais à crítica literária o direito de fazer objeções sobre os temas, as formas e os pensamentos, em suma, sobre a “fantasia” poética (fantasia aqui como sinônimo das imagens poéticas elaboradas pela imaginação). Seu domínio é o da boa ou má execução da obra, pois o poeta não tem justificativas a dar sobre suas escolhas, não havendo, portanto, limites para as fontes do imaginário poético:

O tempo e o espaço estão à disposição do poeta. Que o poeta então vá onde quiser, e faça o que lhe agrada; é a lei. Que acredite em Deus ou nos deuses, em Plutão ou em Satã, em Canídia ou na fada Morgana, ou em nada, que se ocupe da travessia do Estige, ou participe do sábat; que escreva em prosa ou em versos, que molde em mármore ou em bronze; que crie raízes neste século ou naquele clima; que seja do sul, do norte, do ocidente, do oriente; que seja antigo ou moderno; que sua musa seja musa ou fada, e que esteja vestida com uma colocásia ou uma armadura. Tudo está às mil maravilhas. O poeta é livre. Coloquemo-nos do seu ponto de vista, e vejamos. (HUGO, 1987 [1829], p. 132)

O manifesto máximo do movimento romântico na França é o prefácio de um drama histórico — *Cromwell* — no qual Victor Hugo explana mais objetivamente como se inter-relacionam o liberalismo em literatura e o livre exercício da imaginação e, principalmente, como tais preceitos se concretizam como forma na obra de arte. O grotesco aparece no prefácio de *Cromwell* como elemento essencial à poesia e ao pensamento moderno, sendo responsável pela criação do disforme e do horrível, pela elaboração do cômico e do bufo, por vincular à poesia “mil imaginações pitorescas” (HUGO, 1897 [1827], p. 199). O grotesco é como um sopro que revigora as imagens poéticas, já que legitima outras influências literárias, além daquelas originárias da antiguidade clássica, como as heranças medievais, e as faz coexistir com as imagens do sublime, fornecendo-lhes uma nova pureza e uma nova força, pelo fato de lhes apresentar uma nova perspectiva (p. 204-206).

Assim, embora não se volte no prefácio de *Cromwell* ao aprofundamento da imaginação enquanto conceito, Victor Hugo atém-se às inovações poéticas, à criação e à legitimação de imagens contrastantes, à coexistência do grotesco e do sublime na poesia moderna, os quais representariam, em uma perspectiva ampla, a superação da realidade empírica na arte pelo exercício livre da imaginação. À “varinha mágica da arte” caberia revigorar tanto a experiência vivida pelos seres humanos, quanto aquela reexperimentada pelas narrativas históricas: à imaginação caberia preencher as ausências, os vazios deixados pelo afastamento espaço-temporal de tais acontecimentos:

A arte folheia os séculos, folheia a natureza, interroga as crônicas, aplica-se a reproduzir a realidade dos fatos, sobretudo a dos costumes e a dos caracteres, bem menos legada à dúvida e à contradição do que os fatos, restaura o que os analistas truncaram, harmoniza o que eles desemparelharam, adivinha suas omissões e as repara, preenche suas lacunas por imaginações que tenham a cor do tempo, reagrupa o que eles deixaram esparso, reestabelece o jogo dos fios da providência sob as marionetes humanas, reveste o todo imediatamente de uma forma poética e natural, e lhe dá essa vida de verdade e de aparência que dá à luz a ilusão, esse prestígio de realidade que apaixona o espectador, e o poeta em primeiro lugar, porque o poeta é de boa fé. Assim, o objetivo da arte é quase divino: ressuscitar, se faz história; criar, se faz poesia. (HUGO, 1897 [1827], p. 263-265)

Uma síntese das ideias concernentes à imaginação que circulam na França em pleno oitocentos encontra-se na obra do filósofo ecletista francês Victor Cousin, autor de uma *Histoire de la philosophie du XVIII^e siècle* (1829), cujo segundo tomo é

inteiramente dedicado à escola sensualista, e seus *Souvenirs de l'Allemagne* e, sobretudo, o tratado de estética *Du vrai, du beau et du bien* (1836), resultado de suas aulas de filosofia, e cuja obra se torna referência no Brasil, sendo um dos crivos pelos quais muitas das ideias românticas ingressam em nosso país. A filosofia ecletista punha em combate o empirismo, o idealismo, o sensualismo e o racionalismo, cujos fundamentos, para Cousin, se excluem mutuamente, por apresentarem, de modo individual, meios insuficientes de se captar a verdade: “ao empirismo, opusemos a insuficiência da sensação, a indispensável necessidade que tem do idealismo”³³ (COUSIN, 1854, p. 133). O materialismo, por sua vez, era uma “triste filosofia” que havia perdido de vista os conceitos de liberdade e de pátria (p. V-VI). Por fim, o racionalismo era insuficiente, pois não atingia senão a superfície do conhecimento: “as verdades que a razão nos revelara, revelaram-nos elas mesmas seu eterno princípio, Deus”³⁴ (p. 134). Cousin (1857, p. 172-173) acusa os filósofos iluministas Diderot e d’Holbach de serem “fanáticos aturdidos”, cujas obras objetivavam banir a religião cristã do seio da terra e converter outros à sua doutrina de impiedade. Para Cousin, religião e filosofia não podiam uma invadir o terreno da outra, pois pertenciam a ordens e a conceitos de verdade distintos e, por isso, convoca os filósofos oitocentistas a não dar continuidade ao projeto de outro século:

Atacar o cristianismo foi a obra do último século: não recomeçemos essa obra, pois ela é perniciosa. Longe disso, desejemos que a religião cristã, nas diversas comunhões que a dividem, libertando-se cada vez mais das pequenezas e das superstições tão frequentemente ligadas a toda religião, fortaleça-se e espalhe-se a cada dia mais; pois ela mantém e difunde crenças santas, favoráveis à verdadeira filosofia, à virtude, ao patriotismo, a tudo que faz a grandeza do homem sobre a terra.³⁵ (COUSIN, 1857, p. 173-174)

O Tratado das sensações de Condillac, por sua vez, é “uma análise de inteligência agradável e simples, mas sem profundidade”³⁶, cujo principal defeito está no fato de confundir o deleite estético da beleza com a sensação do agradável e,

³³ “A l’empirisme nous avons opposé l’insuffisance de la sensation, et son indispensable nécessité à l’idéalisme”.

³⁴ “les vérités que la raison nous avait révélées nous ont elles-mêmes révélé leur éternel principe, Dieu”.

³⁵ “Attaquer le christianisme a été l’oeuvre du dernier siècle : ne recommençons pas cette oeuvre, car elle est mauvaise. Loin de là, souhaitons que la religion chrétienne, dans les diverses communions qui la partagent, se dégageant de plus en plus des petitesse et des superstitions trop souvent attachées à toute religion, s’affermissent et se répandent de jour en jour davantage; car elle maintient et répand avec elle de saintes croyances, favorables à la vraie philosophie, à la vertu, au patriotisme, à tout ce qui fait la grandeur de l’homme sur la terre”.

³⁶ “une analyse de l’intelligence agréable et simple, mais sans profondeur”.

portanto, por julgar a ideia de beleza como uma “necessidade” respondida pelo ser humano na forma da sensação de desejo, o qual “tende a profanar seu objeto”³⁷ (COUSIN, 1854, p. 135, 137, 144, 148). Produzida no seio dessa filosofia, a literatura do século XVIII e seus ainda vigentes epígonos oitocentistas só poderiam ser avaliados em maus termos por Cousin, que convoca os novos autores a superá-los: “repeli essa literatura enervante, alternadamente grosseira e refinada, que se compraz na pintura das misérias da natureza humana, que acaricia todas nossas fraquezas, que faz a corte aos sentidos e à imaginação, no lugar de falar à alma e elevar o pensamento”³⁸ (p.VI-VII). Embora o filósofo identifique nessa literatura a ser superada uma exaltação demasiada da imaginação, assim como das sensações, por serem parciais e insuficientes e não poderem fornecer senão a ideia de agradável, é preciso compreender que ele não se coloca contra a faculdade imaginativa, porém, antes, defende seu reposicionamento no sistema do conhecimento humano e na estética oitocentista, aprofundando-a, relacionando-a a outras faculdades, sem as quais ela se reduziria a mera capacidade reprodutiva ou minimamente criativa. Se no empirismo a razão andava de par a par com as sensações, no ecletismo, no discernimento da beleza absoluta, o primado é da razão e do sentimento (que toma o lugar dos sentidos³⁹), por estes não serem permeáveis a percepções externas. Todavia, a razão e o sentimento não são as únicas faculdades envolvidas na percepção da beleza — há ainda uma faculdade “não menos necessária, que os anima e vivifica”⁴⁰: a imaginação (p. 148).

O poder primário da imaginação de decompor e formar imagens novas poder-se-ia se confundir com a memória, não fosse por uma espécie de “poder” que possui, o sentimento do belo, a partir do qual se desenvolve a grande imaginação. A faculdade imaginativa em Cousin, portanto, não se limita aos objetos físicos, nem às imagens que se pode produzir deles, mas se expande até os mais altos sentimentos de justiça, liberdade, verdade e à criação do “fantástico”, aquilo que não tem existência real, que só existe na imaginação (COUSIN, 1854, p. 149-150).

Se a beleza ausente ou sonhada não atua sobre vós tanto quanto e mais do que a beleza presente, vós podeis ter mil outros dons, o da

³⁷ “tend à profaner son objet”.

³⁸ “Repoussez cette littérature énervante, tour à tour grossière et raffinée, qui se complaît dans la peinture des misères de la nature humaine, qui caresse toutes nos faiblesses, qui fait la cour aux sens et à l’imagination, au lieu de parler à l’âme et d’élever la pensée. Défendez-vous de la maladie de votre siècle, ce goût fatal de la vie commode incompatible avec toute ambition généreuse”.

³⁹ No empirismo clássico, como vimos, dá-se a associação entre a razão e as sensações.

⁴⁰ “non moins nécessaire, qui les anime et les vivifie”.

imaginação vos foi recusado. Aos olhos da imaginação, o mundo real define ao lado de suas ficções. [...] Os fantasmas da imaginação tem uma imprecisão, uma indecisão de formas que comove mil vezes mais do que a clareza e a distinção das percepções atuais.⁴¹ (COUSIN, 1854, p. 151)

O quadro geral apresentado é uma tentativa de esboço das possibilidades de sentido que a imaginação foi adquirindo ao longo dos séculos XVIII e XIX, sua incorporação ao campo da arte como categoria criativa e suas tentativas de superação por parte dos românticos. O romantismo europeu, no entanto, enquanto movimento literário, estético, ético e político, não foi unívoco nem uniforme — e nem poderiam o ser os conceitos que veicula, como o de imaginação. Já assinalamos o vigoroso sentimento de ruptura que tais concepções de imaginação traziam em seu cerne — ruptura com a estrutura de organização do conhecimento, com a tradição literária e expressiva de uma época, com certa visão de mundo que, talvez por receio dos perigos da altura ou da profundidade, se mantinha com os dois pés bem firmes em uma concepção rasteira de realidade. Ao mesmo tempo, a continuidade que estabelecem com o ponto de vista ao qual se opõem é inegável, sobretudo, no que diz respeito à construção do conceito. Podemos dizer, sem aspirar a generalizações, que no romantismo ao sentido de imaginação são acrescentados novos atributos e alicerces, contudo, antes os primeiros que os segundos.

Ao se ligarem a diferentes graus de autonomização e intensidade como meios de se atingir uma percepção profunda do real, a imaginação e a literatura românticas alterariam todos os seus critérios de factualidade, no abandono voluntário da natureza empírica e na adoção de novas regras para a leitura de obras ficcionais, o que, no fim das contas, mudaria intrinsecamente a forma final das obras: não mais um critério de verdade, mas de *suspensão da descrença* diante de um mundo transfigurado, estranho e inabitual. Por outro lado, a afirmação do suprassensorial não se faria sem a consciência e a definição do sensorial, enquanto limite a partir do qual se poderia definir algo além dos sentidos, empreitada bem realizada pelas filosofias empirista e sensualista; a compreensão de imaginação como espelho⁴² de reflexos fantásticos comunga

⁴¹ “Si la beauté absente ou rêvée n'agit pas sur vous autant et plus que la beauté présente, vous pouvez avoir mille autres dons celui de l'imagination vous a été refusé. Aux yeux de l'imagination, le monde réel languit auprès de ses fictions. [...] Les fantômes de l'imagination ont un vague, une indécision de formes, qui émeut mille fois davantage que la netteté et la distinction des perceptions actuelles”.

⁴² “A teoria da imitação [setecentista] pressupõe, em primeiro lugar, o postulado do espírito como espelho do real, de um modelo preexistente: o objeto já está lá pra ser reproduzido. Em segundo lugar, ela pressupõe uma relação entre o objeto imitado e a obra que o imita, em termos de uma operação sobre o

igualmente com um ideal neoclássico por excelência de arte como reprodução de imagens do mundo circundante, embora no romantismo tal mundo seja significativamente ampliado. Visão generalizante, pois não há uniformidade na crítica romântica sobre o conceito de imaginação ou sobre o grau de ruptura estabelecido com o século XVIII. De qualquer forma, no desenvolvimento da literatura brasileira como processo sintético, cabe-nos menos constatar a presença ou ausência da faculdade imaginativa nas obras, do que questionar, a partir dessas pistas, para qual das categorias gerais, se universalistas ou particularistas, os usos da imaginação por parte de autores e críticos apontavam.

objeto bruto, a fim de torná-lo representável, isto é, o processo de idealização pela qual a *natura imitada* torna-se *natura imitanda*. Tornar o objeto representável significa dele apreender a forma latente que o transformará ao mesmo tempo em fiel à realidade e passível de compor o sistema de representações do universo cultural e social” (DOBRÁNSKY, 1992, p. 26).

4. ENSAIO DE SÍNTESE

4.1 TRANSIÇÕES E RESSIGNIFICAÇÕES

Se pensarmos no romantismo brasileiro e em seus diálogos com a expressão europeia como heranças civilizatórias, veremos que o seu trajeto apresenta-se também como descaminho. Luiza Lobo (1987, p. 16-17), realizando um levantamento das obras adquiridas pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e em coleções particulares, até o ano de 1850, observa que as limitações culturais no Brasil, o escasso acesso à educação, o elitismo e o patriarcalismo já imperantes — que não permitiam acesso de escravos ou mulheres às bibliotecas, e nem a entrada de homens brancos que não estivessem vestidos a caráter —, a forte influência de Portugal e da França na formação da cultura do Império e a ignorância de algumas línguas como o inglês e o alemão, tiveram como efeito geral o incentivo à leitura de autores como Almeida Garrett, Chateaubriand, Mme de Staël, Victor Hugo, Lamartine e George Sand, um conhecimento parcial das ideias de Schiller e dos irmãos Schlegel e uma desinformação frequente a respeito das obras de autores como Wordsworth, Novalis, Coleridge, Lamb, Hazlitt e Shelley. Assim, embora todas essas influências precisem ser observadas, aquelas oriundas de França e Portugal obtiveram um espaço particular na construção do nosso romantismo, tanto no que diz respeito à língua quanto no que toca às reverberações de sua crítica literária, principalmente na figura de dois de seus críticos, Ferdinand Denis e Almeida Garrett.

4.1.1 DENIS E GARRETT: DUAS INFLUÊNCIAS

*Elle est joyeuse et céleste !
Elle vient de ce Brésil
Si doré qu'il fait du reste
De l'univers un exil.*⁴³

(Victor Hugo, “Gare!”, in *Les chansons des rues et des bois*)

O auge da influência da cultura francesa no Brasil é atingido na segunda metade do século XIX, marcando nossa primeira literatura por duas vertentes que, embora teoricamente excludentes, passam a coexistir: por um lado, um cabedal erudito de fortes cores neoclássicas; por outro lado, um romantismo (francês) em germe que se opunha à primeira tendência, e que ainda lançava seus primeiros alicerces na Europa. De fato, incorporada à formação cultural do Império, a presença concreta da cultura francesa se faz sentir nos trópicos, sobretudo, em meados de 1816, quando, com o objetivo de estimular o desenvolvimento das ciências e as artes, aporta a Missão Artística Francesa no Brasil, e se funda a primeira Academia de Arte do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, com a vinda de artistas como Lebreton, Debret e Taunay⁴⁴. Sua atuação impulsiona o acesso e o ensino de língua francesa no Brasil.

O movimento inverso, porém, também se percebeu. Nessa época, alguns franceses, entre poetas e historiadores, voltavam seu olhar para a recentemente formada nação, por vezes vista como pitoresca em excesso, e ainda selvática, malgrado seus centros urbanos em formação; outras vezes, vista como nova fonte imaginativa, que arrastaria a estagnação temática e formal das letras europeias. Os versos, mencionados acima, de autoria do poeta francês Victor Hugo (1867, p. 164), referem-se ao Brasil de forma bastante favorável, desde que o país é visto como um espaço tão afortunado e luminoso ao ponto de eclipsar todo o restante do universo. Nos versos de Hugo, o Brasil torna-se uma feliz imagem para seu amor — no entanto, escritos em homenagem a uma dama brasileira, provavelmente um *affaire* do autor, eles representam a quase totalidade de referências do grande patrono das letras francesas sobre o Brasil.⁴⁵

⁴³ Tradução livre: “Ela é feliz e celeste! / Ela vem desse Brasil / Tão dourado que ele faz do resto / Do universo um exílio”.

⁴⁴ Informações disponíveis em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo340/missao-artistica-francesa>. Acesso em 30.05.2015.

⁴⁵ Há ainda referências no romance *Les travailleurs de la mer*.

Mas uma síntese desses fluxos e influxos, da influência mútua da cultura dos dois países, e particularmente da formação do conceito de imaginação, pode ser mais bem compreendida pela publicação, em 1824, das *Scènes de la nature sous les Tropiques et de leur influence sur la poésie, suivies de Camoens et Jozé Índio* e do *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal, suivi du Résumé de l'histoire littéraire du Brésil*, em 1826, pelo ensaísta, crítico, tradutor e romancista francês Jean-Ferdinand Denis. Entre 1816 e 1820, Denis chegou ao Rio de Janeiro, capital do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, onde pôde conhecer uma natureza e uma cultura bem diferentes da europeia e formular, a partir dessa experiência, sua doutrina de inspiração romântica. As ideias presentes nas *Scènes* foram introduzidas pelo autor em outra pitoresca obra, coescrita com Hyppolite Taunay, *Le Brésil ou Histoire, moeurs, usages et coutumes des habitants de ce royaume*, de 1822, voltadas ao deleite do público europeu. Em 1826, no *Résumé de l'histoire littéraire de Portugal, suivi du Résumé de l'histoire littéraire du Brésil*, o autor tenta estabelecer um quadro teórico bem mais concreto para a literatura do Brasil, dirigindo-se agora para o público dos trópicos.

Nas *Scènes*, Denis se voltava aos “hommes de lettres”, aos literatos europeus, sobretudo aos cidadãos franceses⁴⁶, pois, segundo entendia, era preciso insuflar novos ares sobre essa literatura, pois as musas neoclássicas não correspondiam mais aos anseios dos homens modernos. Inspirado pelas ideias de Humboldt, Staël, Rousseau e Montesquieu, e particularmente pelo primitivismo romântico — a ideia segundo a qual era necessário se voltar ao homem em *estado natural* — para lançar os fundamentos de uma nova estética, Denis argumenta que a natureza dos trópicos, não idealizada, mas real, responderia perfeitamente à necessidade de reencontro com a natureza na modernidade (ânsia e projeto de um poeta como Chateaubriand), para desenvolvimento da imaginação poética: “o clima e o aspecto da natureza têm uma influência direta sobre as inspirações poéticas”⁴⁷ (DENIS, 1824, p. 2). Desse modo, a obra de Denis tinha dois objetivos: “o de lembrar a influência da natureza sobre a imaginação dos homens que vivem nos países quentes e o de mostrar aos europeus o partido que se pode tirar dos

⁴⁶ No entanto, suas obras mantiveram-se sob a indiferença quase geral da crítica literária francesa. Com efeito, os raros ensaios, críticas e notas de rodapé sobre a obra traduzem seja uma incompreensão de seu projeto estético de renovar as letras europeias à partir de uma nova fonte de inspiração — a pouquíssimo conhecida natureza dos Trópicos —, seja uma contraposição direta a suas ideias, como a feroz crítica que Sainte-Beuve lança à obra de Denis. Um texto anônimo publicado no *Journal de Paris*, em 1825, observava ironicamente que as *Scènes* seriam certamente apreciadas pelo público, e “particularmente pelas mulheres”. A afirmação do jornalista, à época, indicava que o livro se tratava de uma obra pouco interessante do ponto de vista intelectual. (Cf. VIEIRA, 2002).

⁴⁷ “le climat et l'aspect de la nature ont une influence directe sur les inspirations poétiques”.

grandes quadros dos quais eles não têm senão uma ideia imperfeita”⁴⁸ (p. III). Ao longo desse livro singular, ele apresenta os fundamentos de uma nova estética, baseados sobre a influência indireta (desde que ela se dá pela leitura de uma descrição e não pela observação direta) de uma natureza tão afastada do contato europeu.

Também no *Résumé de l’histoire littéraire de Portugal, suivi du Résumé de l’histoire littéraire du Brésil*, Denis defende que o Brasil beba inspirações poéticas de “uma fonte que verdadeiramente lhe pertença” (DENIS, 1978, p. 36), em sua própria natureza, inconstante e mutável, fonte inesgotável do maravilhoso (do não usual). O brasileiro teria naturalmente uma alma excitável pelas inspirações poéticas, não necessitando de uma educação formal para lhe aguçar a sensibilidade, herdeira ademais do caráter sonhador e cavalheiresco do nativo (indígena):

Que se pretende venha o americano a fazer de nossas comparações, sugeridas por uma natureza já esgotada pelo trabalho de séculos? Na floresta virgem, experimenta o homem as mesmas impressões que nos bosques continuamente devastados pelo lenhador? Não têm mais força e liberdade os animais que vivem na campanha? Não arroja o oceano suas vagas contra um litoral mais impressionante? (DENIS, 1978, p. 37)

Para pôr em prática sua própria teoria, as *Scènes* são organizadas como uma obra literária, e não uma obra histórica, pois o objetivo de seu autor é o de fornecer ao leitor uma experiência sensível e estética no curso de sua leitura, mesmo em detrimento da precisão descritiva. A justificativa de Denis para tal procedimento é simples: o gênero de viagens, pela perfeição no estilo e nos sentimentos expressos, vinha sendo continuamente tomado como obra literária. Conseqüentemente, a pura descrição dos caracteres da natureza sob os trópicos seria suficiente para a elaboração de uma obra literária. Aos autores brasileiros, a implicação necessária e o conselho dado por Denis é de que, para impulsionar a construção de seu sistema literário, bastaria a descrição de seu próprio entorno.

De Portugal, cuja influência política e cultural não se extingue com a Proclamação da Independência, em 1822, vem um romantismo, assim como o brasileiro, com traços proeminentemente neoclássicos (MOISÉS, 2006, p. 251). No prefácio da obra que inaugura esse movimento em Portugal, em 1825, o poema *Camões*,

⁴⁸ “celui de rappeler l’influence de la nature sur l’imagination des hommes qui vivent dans les pays chauds, et celui de faire connaître aux Européens le parti qu’on peut tirer des grandes scènes dont ils n’ont souvent qu’une idée imparfaite”.

de Almeida Garrett, não se afirmam nem negam as duas escolas disputantes, embora o autor critique os poetas que “macaqueiam” Byron na imitação da natureza:

Não sou clássico nem romântico; de mim digo que não tenho seita nem partido em poesia (assim como em coisa nenhuma); e por isso me deixo ir por onde me levam minhas ideias boas ou más, e nem procuro converter as dos outros, nem inverter as minhas nas deles; isso é para literatos de outra polpa, amigos de disputas e questões que eu aborreço. (GARRETT, 2006, p. 257)

No que diz respeito ao romantismo brasileiro, a maior influência para a transição entre ideias universalistas e particularistas vem desse poeta e crítico, um dos mais importantes do romantismo português. A avaliação de Garrett é incisiva: “as majestosas novas cenas da natureza naquela vasta região [Brasil] deviam ter dado a seus poetas mais originalidade, mais diferentes imagens, expressões e estilo, do que neles aparece”, se, no entanto, “a educação europeia” não lhes houvesse apagado “o espírito nacional”: “parece que se receiam de se mostrar americanos; e daí lhes vem uma afetação e impropriedade que dá quebra em suas melhores qualidades” (GARRETT, 1978, p. 90).

Embora conectado às ideias de Ferdinand Denis, por prezar pelo nativismo e pelo sentimento nacional como traços literários de originalidade e distinção, Almeida Garrett diferencia-se de Denis principalmente por apresentar uma proposta para a literatura brasileira baseada antes em critérios estéticos do que históricos. No ensaio *A restauração das letras, em Portugal e no Brasil, em meados do século XVIII*, Garrett questiona a ausência da cor local na obra máxima de Tomás Antonio Gonzaga, *Marília de Dirceu*, sobretudo por esse autor ignorar a “graça natural” que derivaria do contato direto com a natureza na construção de uma poesia quase “ingênua”:

[...] se essa ingênua Marília fosse, como a Virgínia de Saint-Pierre, sentar-se à sombra das palmeiras, e enquanto lhe revoavam em torno o cardeal soberbo com a púrpura dos reis, o sabiá terno e melodioso, que saltasse pelos montes espessos a cotia fugaz como a lebre da Europa, ou grave passasse pela orla da ribeira o tatu escamoso, ela se entretivesse em tecer para o seu amigo e seu cantor uma grinalda não de rosas, não de jasmims, porém de roxos martírios, das alvas flores dos vermelhos bagos do lustroso cafezeiro; que pintura, se a desenhara com sua natural graça o ingênuo pincel de Gonzaga! (GARRETT, 1978, p. 91)

Em contrapartida, Garrett elogia *O Uruguai*, por Basílio da Gama ter sabido recolher na natureza de seu país temas e formas que pudessem compor sua literatura. A

insistência de Garrett sobre a cor local e o nativismo como forma e conteúdo se une à sua sugestão de o modo descritivo vir a ocupar importância central na produção literária brasileira. No entanto, Garrett prima pela qualidade estética e, por essa razão, embora afirme que *O Uruguai* é uma poesia “verdadeiramente nacional, e legítima americana”, sua crítica se volta mais à execução literária, pois, embora Basílio da Gama houvesse construído “cenais naturais mui bem pintadas, de grande e bela execução descritiva; frase pura e sem afetação, versos naturais sem ser prosaicos, e quando cumpre sublimes sem ser guindados”, o autor teria pecado nas “incorrecções de estilo, algumas repetições e um certo desalinho geral [...]” (GARRETT, 1978, p. 91).

Garrett havia podido presenciar, durante o exílio político na Inglaterra e na França, a gênese do romantismo na Europa e, embora não houvesse, como Denis, pisado em solo brasileiro, pode estabelecer contato e amizade com alguns de nossos românticos, como Gonçalves de Magalhães (cujas ideias repercutem as do português) e Araújo Porto-Alegre, além de ter influenciado Machado de Assis, como este mesmo admite. Podemos encontrar em Garrett muitas das ideias que reincidem anos depois em *Instinto de Nacionalidade*, principalmente por emprestarem a Machado de Assis alguns de seus critérios para a crítica das obras que, assim como as do período colonial, se concentram principalmente na descrição (histórica e geográfica) do país, mas não em sua construção estética: “há boas páginas, como digo, e creio que até um grande amor a este recurso da descrição, excelente, sem dúvida, mas (como dizem os mestres) de mediano efeito, se não avultam no escritor outras qualidades essenciais” (ASSIS, 1955, p. 138).

As ideias de Ferdinand Denis e de Almeida Garrett derivam da mesma fonte e guardam semelhantes intenções de “tutoria” de um país em processo de formar-se. No entanto, elas se afastam no aspecto essencial da forma e em suas consequências para a imaginação. Em Denis, o modo criativo legítimo é a descrição, conseqüentemente, a imaginação defendida para os trópicos se aproximaria em muito de uma capacidade mnemônica, o caminho inverso do sentido que o conceito vai adquirindo no romantismo. Em Garrett, diferentemente, embora a descrição seja elemento que se remete à indispensável cor local, ela precisa estar subordinada à qualidade formal da literatura, o que reduz a dependência da imaginação em relação ao conteúdo que exprime. De qualquer forma, não há no romantismo no Brasil uma escolha absoluta por um dos dois pontos de vista. Funcionando como subsídios externos ao sistema literário brasileiro em um momento de formação da literatura brasileira, como formas de

legitimação de um discurso em muito baseado na autoridade cultural dos dois países sobre o Brasil, as duas perspectivas terminam coexistindo, sem que uma delas tome a primazia sobre a outra. É importante assinalar, contudo, que a esse modo criativo baseado na descrição se unirão diferentes compreensões do conceito de imaginação, cujas implicações formais, veremos, não se diferenciam essencialmente das propostas dos dois críticos para nossa literatura. O período de formação da literatura brasileira também é marcado por nossa “obsessão pelo nacional”, nos termos de Renato Ortiz (2013), um eterno retorno dos mesmos temas diretamente ligados à pátria, como uma das bases recorrentes da problemática de nossa identidade.

4.2 ETIMOLOGIA DO TERMO “IMAGINAÇÃO”

Na investigação sobre os sentidos que a imaginação recebe no Brasil, nosso percurso deve passar por sua etimologia.

Frequentemente ocorre que alguns termos, mais apropriadamente pertencentes a certo campo discursivo, e cujos sentidos se constroem com outros com os quais se inter-relacionam, escapam desse circuito e são apreendidos por outro campo ou outro contexto — de fato, é comum que alguns termos teóricos ou científicos sejam apreendidos pela linguagem cotidiana, e contrariamente. Ao realizarem esse percurso, e no seio dessa linguagem usual que os alija de seu característico rigor, esses termos são dotados por um traço de superficialidade que os torna mais propensos a serem utilizados de maneira genérica, em enunciados diversos, o que inevitavelmente amplia seus possíveis significados. Ao retornarem a seu campo de origem, esses termos revigoram-no, reatualizam-no, enriquecem-no com os sentidos que foram adquiridos fora dele.

É esse processo que observam os verbetistas do *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, coordenado por Jean-Pierre Sarrazac (2012), com relação a alguns termos que, originariamente pertencentes às poéticas clássicas, ao serem perpassados por sua acepção cotidiana, lançam os fundamentos da teoria do drama na modernidade. É o que ocorre com a “catástrofe”. Se inicialmente ela representava uma das possíveis estratégias de conclusão do texto dramático e um “desenlace que é o local de uma reviravolta e de um efeito violento (*pathos*)” (SARRAZAC, 2012, p. 45), quando se mune de seu sentido corriqueiro, passa a indicar genericamente “acontecimentos

desastrosos de grande proporção” (HOUAISS, 2002), encontrando sinônimos como “calamidade”, “desastre”, “cataclisma”, “estrage”, “flagelo” e até mesmo “tragédia”. A catástrofe deixa, assim, de ser tão somente uma possibilidade de desenlace e conclusão, para tornar-se, na modernidade, um preâmbulo (o *Fim de partida*, de Beckett), um acontecimento funesto inaugural que se prolonga por todo o drama, e que viria, por fim, rememorar aos espectadores a compreensão moderna (e talvez de traços marxianos) de que a história é ela mesma uma “sucessão de catástrofes” — respondendo, portanto, aos anseios de um teatro epicizado. (SARRAZAC, 2012, p. 47).

É inegável a contribuição desse modo de proceder do *Léxico* neste trabalho, pois, com justeza, lembram os verbetistas que, muitas vezes, considerar o sentido corriqueiro de um termo científico pode insuflar novos ares sobre um campo teórico e enriquecê-lo de novos significados. Somos levados a crer que tal ponto de vista possa nos conduzir com maior precisão na busca de respostas à questão que nos inquieta. Por essa razão, voltamos-nos a alguns importantes dicionários em língua francesa e portuguesa dos séculos XVIII e XIX, na tentativa de compreender os sentidos usuais que coexistiam com as definições de imaginação pensadas por escritores e por críticos românticos, e que representam um crivo para o esclarecimento do que se compreendia por esse termo em suas obras. No que toca à imaginação, o caminho que nos leva aos dicionários sempre é de grande interesse, por revelar a compreensão de fundo que recebia novos termos, conceitos e compreensões de estéticas insurgentes, assim como os diálogos possíveis entre outros verbetes relacionados, como o de “fantasia”.

4.2.1 IMAGINAÇÃO EM DICIONÁRIOS DE LÍNGUA FRANCESA

No *Dictionnaire de l'Académie Française, revu, corrigé et augmenté par l'Académie elle-même*, de 1835, temos a seguinte acepção para “imagination”: ela é a “faculdade de imaginar, de inventar”⁴⁹, estando, portanto, ligada à representação mental de objetos ou seres. Em seguida, a imaginação se vincula às ideias únicas, inusitadas, passando a ser indicativa de um “raciocínio singular”⁵⁰ e da “faculdade de se representar

⁴⁹ “faculté d’imaginer, d’inventer”.

⁵⁰ “pensée singulière”.

objetos e produzi-los vivamente”⁵¹. Por fim, adquire conotação negativa, ao significar “a crença, a opinião que se tem de alguma coisa sem muito fundamento”⁵², uma “fantasia bizarra”, e, ainda, uma “ideia louca e extravagante”⁵³. Por sua vez, o verbo *imaginer* também se constrói em conotações positivas e negativas. Ele indica primeiro a ação de “representar alguma coisa no espírito”⁵⁴, “inventar”⁵⁵. Quando pronominal — *se imaginer* —, o verbo adquire sentido pejorativo, ao se referir às coisas pensadas “sem fundamento”⁵⁶. No verbete “imagination”, não há uma referência explícita ao domínio da arte, embora este pareça subentendido na faculdade humana de produzir objetos vivamente e, no verbo “imaginer”, em seu sinônimo “inventer”.

A relação da imaginação com a arte se torna mais categórica em outra entrada do mesmo dicionário: “fantaisie”. Embora a fantasia não seja citada no verbete imaginação, seu primeiro sentido está diretamente ligado a esta: a fantasia pode ser sinônimo da “imaginação, a faculdade imaginativa do homem”⁵⁷. Ela é, sobretudo, “o receptáculo das imagens”⁵⁸, sugerindo-se que seja o lugar onde se recebe algo, possivelmente responsável por armazenar as imagens geradas pela imaginação. Fantasia significa ainda “espírito, raciocínio, ideia”, “humor, aspiração, desejo, vontade”, “opinião, sentimento, gosto”⁵⁹, até chegar ao extremo do que é uma extravagância da mente, “bizarrice”: ela é “uma coisa inventada pelo prazer e na qual se seguiu antes o capricho do que as regras da arte”⁶⁰. A fantasia, no campo das artes visuais, indica ainda a inexistência de modelos de inspiração para a produção de uma obra: “diz-se de um pintor, que ele pinta pela fantasia, para dizer que ele pinta sem ter um modelo a que se proponha imitar” — esse modelo, quando existe, é geralmente o natural, ou seja, algo que faça parte da realidade empírica.

No *Dictionnaire classique de la langue française* (1844), de Napoléon Landais, o qual em alguns aspectos retoma as definições do *Dictionnaire de l’Académie Française*, a imaginação é compreendida como a “faculdade da alma pela qual ela imagina; ideia; raciocínio; visão; quimera”⁶¹. O verbo “imaginar”, por sua vez, indica a

⁵¹ “la faculte de se représenter et de rendre vivement les objets”.

⁵² “de la croyance, de l’opinion qu’on a de quelque chose sans beaucoup de fondement”.

⁵³ “fantaisie bizarre”, “idée folle et extravagante”.

⁵⁴ “se représenter quelque chose dans l’esprit”.

⁵⁵ “inventer”.

⁵⁶ “sans fondement”.

⁵⁷ “l’imagination, la faculté imaginative de l’homme”.

⁵⁸ “le receptacle des images”.

⁵⁹ “esprit, pensée, idée”, “humeur, envie, désir, volonté”, “opinion, sentiment, gout”.

⁶⁰ “une chose inventée à plaisir et dans laquelle on a plutôt suivi la caprice que les règles de l’Art”.

⁶¹ “faculté de l’âme par laquelle elle imagine; idée; pensée; vision; chimere”.

ação de “formar alguma coisa em seu espírito; inventar”⁶², e assim, Landais acrescenta uma conotação em relação ao da Académie Française, ao não ligar a imaginação necessariamente à representação da realidade empírica, mencionando a construção de uma ideia inteiramente no espírito, o que aponta para a ficção. A “fantasia”, por sua vez, além de significar “espírito, raciocínio; humor; desejo; opinião; capricho, frase espirituosa”⁶³, é a “obra de arte na qual se seguem os caprichos de sua imaginação”⁶⁴. Assim, os dois termos se relacionam à elaboração de imagens, de pensamentos, pela invenção e, mesmo não havendo uma indicação precisa sobre a existência empírica ou não empírica dos objetos imitados, a fantasia traz em seu significado a variabilidade, a imprevisibilidade dos “caprichos” da imaginação.

No *Dictionnaire de la Langue Française* do grande lexicólogo francês Émile Littré, de 1874, a imaginação é compreendida em sua primeira acepção como a “faculdade que temos de nos lembrar vivamente dos objetos que não estão mais sob nossos olhos e, de alguma forma, vê-los”⁶⁵ — diga-se de passagem, ideia bastante próxima do sensualismo de Condillac. No Littré, a imaginação (1874b) aparece finalmente ligada às artes, diferentemente do que ocorre nos dicionários da Académie Française e no Landais: “em literatura e nas belas-artes, faculdade de inventar, de conceber, unida ao talento de apresentar vivamente os objetos”⁶⁶. Ela ainda mantém seus sentidos anteriores, sendo o “resultado da faculdade de imaginar” e a própria “coisa imaginada”⁶⁷, além da “crença, opinião que se tem por imaginação”⁶⁸ e “raciocínio imaginário, coisa imaginada”⁶⁹, aquilo que não comunga da realidade empírica.

Contudo, é mais uma vez no verbete fantasia que devemos nos lançar para compreender com mais clareza o significado de imaginação nesse dicionário que, em alguma medida, reflete os novos ares românticos. Diferentemente da correspondência entre os dois termos, que encontramos no *Dictionnaire de l'Académie Française*, em 1835, no Littré, a fantasia (1874a) é agora entendida como “o antigo sinônimo da imaginação”. Prossegue-se explicando que, “outrora, fantasia significava a imaginação,

⁶² “former quelque chose dans son esprit; inventer”.

⁶³ “esprit, pensée; humeur; désir; opinion; caprice, boutade”.

⁶⁴ “oeuvre d'art où l'on suit les caprices de son imagination”.

⁶⁵ “Faculté que nous avons de nous rappeler vivement et de voir en quelque sorte les objets qui ne sont plus sous nos yeux”.

⁶⁶ “Particulièrement, en littérature et dans les beaux-arts, faculté d'inventer, de concevoir, jointe au talent de rendre vivement les conceptions”.

⁶⁷ “Résultat de la faculté d'imaginer, chose imaginée”.

⁶⁸ “Croyance, opinion qu'on a par imagination”.

⁶⁹ “Pensée imaginaire, chose imaginaire”.

e essa palavra era utilizada apenas para exprimir essa faculdade da alma que recebe os objetos sensíveis”⁷⁰. A fantasia é também desvinculada da realidade empírica, no campo das artes, indicando “a obra de imaginação, sem realidade”⁷¹, como um gênero musical e como um termo de pintura usado para referir-se à “obra em que se seguiu seu capricho e sua imaginação, liberando-se das regras”⁷². Entre outros, a fantasia ainda mantém seus sentidos de “espírito, raciocínio, ideia”, “vontade passageira”, “gosto particular”, “capricho”, ou um “amor passageiro”.⁷³

Nos três dicionários de língua francesa oitocentistas observados, podemos dizer que a imaginação não se afasta muito dos sentidos que lhe empresta o setecentos, pois em geral prossegue como a capacidade de formar representações mentais de objetos pertencentes à realidade empírica. No Littré, dicionário francês posterior ao romantismo, já é possível ver, em alguns aspectos, ecos dessa estética na construção do verbete, pois se, em 1835, a imaginação e a fantasia podiam ser consideradas sinônimos, em 1874, isso já não é mais possível. A imaginação ainda precede a fantasia, em termos de processo de elaboração de representações, e, além disso, as conotações negativas (equívocos e distúrbios mentais) são mais vigentes na fantasia. A fantasia, contudo, é a única que guarda o sentido de obra artística “sem realidade”, que escapa da representação do mundo empírico. Por fim, cumpre assinalar que ecos da objetividade e da concretude do termo, de seu sentido de representação imagética pura, ainda podem ser encontrados mesmo hoje em língua francesa.⁷⁴ Tais sentidos não deixam de trazer fortes implicações para o lugar que a imaginação ocupa no século XIX no Brasil, sobretudo, como herança cultural que perpassa os séculos tanto esse século quanto o que o precede, e que diz respeito aos modos de captação dos dados da realidade empírica pela arte.

⁷⁰ “l’Ancien synonyme d’imagination. Fantaisie signifiait autrefois l’imagination, et on ne se servait guère de ce mot que pour exprimer cette faculté de l’âme qui reçoit les objets sensibles.”

⁷¹ “De fantaisie par l’oeuvre d’imagination, sans réalité”.

⁷² “terme de peinture. Ouvrage où l’on a suivi son caprice et son imagination en s’affranchissant des règles. Terme de musique”.

⁷³ “3. esprit, pensée, idée; 4. volonté passagère (Fantaisie veut dire aujourd’hui un désir singulier, un goût passager; 5. goût particulier; 6. il se dit d’un amour passager; 7. caprice, boutade”.

⁷⁴ Exemplo claro se encontra nos usos dos modos indicativo e subjuntivo. De acordo com a contemporânea *Grammaire Progressive du Français* (2003), de modo simples e bastante didático, os verbos “subjuntivos”, os verbos “du coeur”, são seguidos pelo subjuntivo, a exemplo dos verbos désirer, aimer, souhaiter, craindre, redouter, vouloir, ordonner, exiger, supplier etc. Por sua vez, os verbos objetivos, chamados verbos “de la tête” são seguidos do indicativo. São eles, entre outros, constater, observer, remarquer, penser, croire, supposer, affirmer, déclarer, dire e imaginer.

4.2.2 IMAGINAÇÃO EM DICIONÁRIOS DE LÍNGUA PORTUGUESA

Voltamo-nos agora a alguns dicionários de língua portuguesa. Sua escolha não se deu quantitativamente. As definições de imaginação presentes neles nos fornecem uma visão geral dos sentidos usuais a ela relacionados no percurso que vai do século XVIII ao XIX, a partir de três pontos de referência que vão desde um período de força da filosofia e da estética neoclássicas, em Morais Silva (1789), passando pelo estabelecimento do movimento romantismo, com Silva Pinto (1832), até o momento em que as tendências românticas são assimiladas e finalmente se decantam, em Vieira (1873).

O *Dicionário da língua portuguesa*, composto pelo Padre D. Rafael Bluteau, reformado e acrescentado por Antonio de Morais Silva, de 1789, teve grande repercussão em sua época, o que o levou a ter sua segunda edição em 1813, tornando-se uma importante referência para os leitores do século XIX no Brasil (MURAKAWA, 2006). Esse dicionário, anterior ao romantismo, em muito dialoga com a influência inevitável da *Encyclopédie* de Diderot e D'Alembert (1751a, p. 7) — segundo a qual, à imaginação comprazeriam os processos de *imitatio* e *mimesis* —, e antecipa, por suas concepções classicizantes, o *Dictionnaire de l'Académie Française*, de 1835. Seus verbetes reafirmam o pano de fundo que dá lugar à posterior querela entre românticos e classicistas, e que tem como um dos fundamentos a imaginação e sua relação com a fantasia, com a razão e com a representação da realidade empírica.

Pois bem. No *Dicionário da língua portuguesa*, de Morais Silva, a imaginação é compreendida como uma “potência, com que a alma representa na fantasia algum objeto: imaginação viva, essa potência de conceber, ou perceber, e representar os objetos bem, e vivamente” (SILVA, 1789, p. 694). Por sua vez, o verbo “imaginar” está ligado à ideia de se “representar na fantasia algum objeto, que existe, ou que vamos afigurando e desenhando; fingir; idear; traçar; cuidar” (p. 694), segundo o ideal enciclopédico da imaginação como espelho do mundo circundante. Da definição dos dois termos derivados, o substantivo e o verbo, podemos apreender inicialmente que a imaginação e a fantasia não se confundem — não são, pois, termos sinônimos — já que a segunda parece ser a instância em que se projeta a primeira. Essa ideia é confirmada pelo verbete “fantasia”, no mesmo dicionário: “faculdade que tem a nossa alma de conservar as ideias dos objetos materiais, e de compor, e decompor as suas imagens” (p.

598), o qual assinala a capacidade da fantasia em armazenar e administrar imagens constituídas em um momento anterior. A imaginação não se trata de uma representação sem qualquer atributo: é preciso que o resultado da ação de imaginar seja dotado de “vivacidade”. Tal vivacidade se refere à necessidade que essa potência tem, por exemplo, na doutrina sensualista, de presentificar os objetos aos quais dá forma. Nesse aspecto, o verbete dialoga com a doutrina sensualista, a qual afirma que todo conhecimento humano advém das sensações. Com efeito, a epígrafe⁷⁵ da segunda edição desse influente dicionário é de autoria de Étienne Condillac, considerado o pai do sensualismo, o que assinala a filiação do dicionarista português com a obra do filósofo, do mesmo modo que possivelmente certa tendência em seus verbetes (MURAKAWA, 2006, p. 59).

Em Morais Silva, a imaginação é referida como uma “potência” — porém, em outros dicionários, como veremos mais adiante, ela passa a ser considerada uma “faculdade” — ao passo que a fantasia nesse dicionário é tratada como uma faculdade. Antes de prosseguirmos com os verbetes, um comentário urge ser feito, um esclarecimento acerca das próprias definições de potência e de faculdade, e das diferenças que guardam entre si para os dicionaristas da época. Em seu *Dicionário de sinônimos*, J. I. Roquete (1848) explica que, de fato, esses termos frequentemente se prestam a confusão. Chamam-se de “faculdades” as “disposições que a natureza dá às diversas espécies” (ROQUETE, 1848, p. 280), as quais tornam cada indivíduo apto a realizar certas ações com as quais as faculdades estejam relacionadas. Porém, ainda que um indivíduo seja dotado de uma faculdade, se ele não tiver o “poder”, “a liberdade, o não obstáculo de fazer uma ação, sem que nada se oponha a sua execução”, ele não poderá exercê-la. Por fim, a “potência” é a “força necessária para executar uma ação”. Assim, para realizar qualquer ato, o ser humano precisa munir-se dessas três variáveis. Disso vem que uma faculdade pode tornar-se inativa, se o poder e a potência lhe forem removidos:

tem o homem a faculdade de ver, de ouvir, de andar; mas se lhe vendam os olhos, lhe tapam os ouvidos, lhe põem ferros aos pés, falta-

⁷⁵ Segundo Murakawa (2006, p. 59): “Não é por acaso que Morais coloca como epígrafe ao Epítome o seguinte trecho de Condillac (1715-1780): Nous avons compliqué notre grammaire, parce que nous l’avons voulu faire d’après les grammaires latines. Nous ne la simplifions, qu’autant que nous rappellerons les expressions aux éléments du discours. Condillac, Gramm. P.2. chap. 21 note (1) p.205. Edit. De 1780, à Genève. (SILVA, 1813, vol.1, p.i)”. Tradução livre: “Complicamos nossa Gramática porque nós a quisemos fazer a partir das gramáticas latinas. Vamos simplificá-la, à medida que pudermos relacionar as expressões aos elementos do discurso”.

lhe o *poder*, e portanto não vê, nem ouve, nem anda. Do mesmo modo não verá, nem ouvirá, nem andará, ainda que tenha os olhos, os ouvidos e os membros desembaraçados, se um sono profundo, um letargo, uma doença qualquer, sopitar a *potência* que dava àqueles órgãos a força necessária para exercerem suas funções (ROQUETE, 1848, p. 280).

Isso dito, voltemos a Morais Silva. Sendo a imaginação ela mesma referida como uma “potência” — ou seja, subordinada a uma faculdade —, ela passa a ser a força requerida para se executar uma atividade, nesse caso, a ação de “representar na fantasia algum objeto” (SILVA, 1789, p. 694). Como visto, esta é a definição *tout curt* do verbo “imaginar”, no mesmo dicionário. Significa que “imaginar” é uma faculdade concedida ao ser humano pela natureza, enquanto a “imaginação” é a potência ou o impulso que possibilita seu exercício (ou seja, a ação de imaginar). A imaginação, portanto, não teria uma existência autônoma, anseio de um romântico como Novalis, pois se trata de um estímulo, de uma força para a ação representativa e imagética. Em suma, ela existe em potencial no ser humano. Esse, contudo, também é o caso do verbo imaginar, que precisa de um sujeito para ser concretizado.

Diferentemente da fantasia, a qual no mesmo dicionário é filiada parcialmente à arte, exemplo da “fantasia poética” (gênero de composição musical), não há uma indicação de necessidade entre a imaginação e esse campo, tal como ocorre nas considerações dos enciclopedistas, que a mencionam como uma das bases do conhecimento humano, não vinculada exclusivamente à poesia. Lembremos que, em sua primeira acepção, a fantasia é referida como uma “faculdade” responsável por conservar e decompor imagens. A imaginação, por sua vez, está etimologicamente ligada a elas — embora os enciclopedistas já houvessem alertado sobre os limites dessa perspectiva imagética, principalmente nos casos em que os meios de apreensão das impressões sensíveis viessem de outros órgãos dos sentidos. Estritamente falando, a fantasia não as cria, mas apreende essas imagens geradas pela imaginação e, guardando-as, as rearranja. Assim, a imaginação e a fantasia estão intrinsecamente ligadas e são etapas de um mesmo processo criativo, sendo a primeira o impulso necessário para se representar ideias e objetos, e a segunda, a capacidade natural de conservar e reelaborar essas representações. Nesse aspecto, se pudéssemos fazer uma analogia entre os processos de formação do conhecimento no século XVIII, baseados progressivamente na tríade memória-imaginação-razão, a imaginação e a fantasia comporiam juntas a atividade mnemônica na criação artística. Contudo, é importante observar que as classificações de

“potência” e “faculdade” que respectivamente recebem as inscrevem em locais separados nessa classificação — a imaginação é um conceito subordinado, diferentemente da fantasia. A extensão de ambos verbetes no dicionário argumenta a favor dessa visão, a fantasia ganhando maior importância.

Além desse sentido que evoca a capacidade de representação mental de objetos materiais, imaginação e fantasia são também vistas de modo pejorativo, pois “cair alguma coisa em fantasia” é expressão usada para lembrar o interdito, algo que se imagina apenas por “ousadia” ou “presunção”. “Levar fé na fantasia” é “seguir os impulsos da imaginação, sem consultar a razão e a prudência”, ou seja, sem dar ouvidos ao bom senso, e sem refletir racionalmente, e, ainda, “dar crédito a coisas imaginárias, sem fundamento”, de onde, o adjetivo “imaginário” coincide com o que não tem bases palpáveis⁷⁶. Assim, em geral, a imaginação tem sentido proeminentemente realista, objetivo ou descritivo, apenas o verbo imaginar abrindo alguma possibilidade nesse aspecto, quando se refere aos objetos “que vamos afigurando”, ou seja, que não existem necessariamente (SILVA, 1789). Porém, o substantivo derivado “imaginativo” atesta a verdadeira natureza de seu sentido, quando resume: “o [ser humano] que anda imaginando, e cuidando coisas que não existem; e de ordinário o molestam”, e se refere assim mais geralmente aos transtornos mentais do que à capacidade criativa, perspectiva na qual se observa a “preponderância perigosa da imaginação” (DOBRÁNSZKY, 1992, p. 63).

O dicionário de Moraes Silva, publicado em Portugal, representa sozinho quase a totalidade dos estudos lexicográficos disponíveis em solo brasileiro no século XIX, o que serviu de justificativa para Luiz Maria da Silva Pinto publicar, em 1832, seu *Dicionário da Língua Brasileira*. O dicionário foi concebido na década em que se estabelecia o romantismo não apenas no Brasil, como também na Europa, e, assim, ele se encontra embebido de um recentemente desperto sentimento de nacionalidade. Seu título provocou alguns desentendimentos para o autor, já que, à época, com as disputas existentes entre Brasil e Portugal durante o Período de Regência, era necessário desvincular-se da antiga colônia; porém, a palavra “brasileiro” ainda se prestava a divergências, já que podia confundir-se com o termo usado para indicar a língua dos indígenas (LIMA, 2006). O dicionário foi concebido na década em que se estabelecia o

⁷⁶ Observamos que em Moraes Silva (1789, p. 694) o termo imaginário não se confunde com os sentidos antropológico e psicanalíticos contemporâneos, porém recebe apenas duas conotações o de ser o profissional que “faz imagens de vulto; estatuário” ou, como adjetivo, “que não tem outro ser, senão o que lhe dá a imaginação, ou fantasia; espaços imaginários, os que cuidamos existirem fora do Universo”.

romantismo não apenas no Brasil, como também na Europa, e, assim, ele se encontra embebido de um recentemente desperto sentimento de nacionalidade. Nesse dicionário, Silva Pinto (1832) reafirma a relação entre a imaginação e a fantasia, porém, a imaginação é elevada de potência a faculdade, e coincide com a representação que em Morais Silva (1789) era seu resultante: sua definição no verbete é como sendo uma “faculdade da alma, com que [a alma] representa na fantasia alguma coisa”, e ainda, “a coisa imaginada”, ideia que, como vimos, encontra ecos em Rousseau e principalmente em Chateaubriand, para o qual a alma (vinculada a Deus, fonte inesgotável da natureza) é o sustentáculo da imaginação.

A imaginação, passando a ser considerada uma faculdade, torna-se, assim, uma das disposições naturais do ser humano, e não mais tão somente um impulso para determinada ação, o termo ganhando em autonomia, segundo preconizava Novalis, nos *Fragmentos logológicos*. A fantasia, por sua vez, é a “faculdade da alma, pela qual [a alma] conserva as imagens dos corpos, e compõe e decompõe as imagens, imaginação”. Embora se abra a possibilidade de a imaginação e a fantasia serem consideradas sinônimos, elas permanecem como duas faculdades autônomas e ainda relacionadas, pois à imaginação caberia criar as imagens e as representações, e à fantasia, conservá-las e reelaborá-las, a primeira se exercendo na segunda. Também o verbo “imaginar” reforça esse sentido, indicando a ação de “representar na fantasia. Fingir. Idear. Traçar. Cuidar”. Em resumo, em Silva Pinto (1832, s.p.), imaginação e fantasia fariam parte de um mesmo processo progressivo de elaboração e reajustamento de imagens e, desse modo, tendo a “imagem” o sentido de “representação” ou figura que possua semelhança com o objeto representado, a “imaginação” seria a capacidade de elaborar essas representações imagéticas e a “fantasia” seria a capacidade de manter essas imagens elaboradas no interior da “alma” e de reorganizá-las (possivelmente com um objetivo artístico).

Essas imagens, porém, não chegam a ultrapassar a representação da realidade empírica para pertencer exclusivamente à criação poética. A imaginação produz “coisas” — segundo o mesmo dicionário, “nome geral de tudo o que há, ou pode haver e nós concebemos” — e a “fantasia” está relacionada a “corpos” — ou seja, uma “substância material extensa divisível” (SILVA PINTO, 1832, s.p.). A existência empírica vem pressuposta na imitação, embora esteja sugerido que a imaginação está mais ligada àquilo que ainda será criado. “Fantástico” é o termo usado para se nomear o objeto que “não tem ser real, que só existe na imaginação”, o que demonstra a

possibilidade de algo ter existência apenas nesse âmbito. Por outro lado, os sentidos usuais dos termos acima listados geralmente deságuam no pejorativo. “Imaginar” também se encaminha para a ação de “fingir”; o “imaginativo”, além de descrever a “potência da imaginação”, culmina em um substantivo para o ser humano que “imagina o que não é, o que não existe”. A “fantasia” é ainda vista como “presunção”, sendo o “fantasioso” um adjetivo para aquele que é “presumido, vaidoso”.

Passamos a tempo a outro dicionário, o *Grande Dicionário Português ou Tesouro da Língua Portuguesa*, do Frei Domingos Fernandes Vieira, concluído e publicado postumamente, em 1873, uma das maiores obras lexicográficas⁷⁷ de língua portuguesa do século XIX. Concebido em um período que pode ser considerado como se situando entre o auge do romantismo e o início de sua decadência, nesse dicionário, a imaginação é vista como uma disposição inata ao ser humano, finalmente desvinculada da fantasia, superando-a ainda em termos de verticalidade de sua definição. A fantasia, por sua vez, é subjugada à imaginação, e adquire um sentido negativo, de imitação e cópia. A imaginação é definida nestes termos:

faculdade de podermos conceber ideias acompanhadas d'impressões vivas dos fatos ou dos objetos, como se eles estivessem presentes. Essas ideias são particularmente o resultado da atividade própria das faculdades de concepção sintética e comparativa ou de generalização, atividade naturalmente em relação com o desenvolvimento dos órgãos correspondentes (VIEIRA, 1873).

De início, temos que a imaginação se dá pela capacidade de representar objetos e ideias de forma tão intensa ao ponto de torná-los presentes, concepção ambígua, já que, por um lado, comunga com o ideal setecentista de presentificação das impressões passadas; por outro lado, românticos como William Hazlitt defenderiam a intensificação das impressões como importante elemento da imaginação. Para tal, ela conta com os “órgãos correspondentes” da faculdade de concepção sintética, daquela que capta o objeto inteiramente, sem decompô-lo, sem reduzi-lo às suas partes. Podemos supor que tais órgãos referem-se aos sentidos, responsáveis por captar os objetos e as ideias da realidade empírica do modo o mais completo possível, o que, de alguma forma, resolve as ambiguidades acima referidas. A imaginação também aparece diretamente ligada às belas artes e à literatura, como a “faculdade de inventar, de conceber, de mostrar bem ao

⁷⁷ Por apresentar várias entradas para cada termo, além de recorrer aos usos literatos e a expressões idiomáticas em seus verbetes.

vivo as concepções”. O verbo “imaginar” reforça esse sentido, indicando a ação de “representar alguma coisa no próprio espírito, algum objeto que existe, ou que vamos afigurando ou desenhando; fingir”, e, assim, a representação é conservada não mais na fantasia e sim no “espírito” do autor, concepção primordialmente oitocentista (VIEIRA, 1873).

Uma conotação negativa, contudo, ainda permanece, ligando a imaginação à “crença”, à “opinião adquirida por imaginação” ou ao “pensamento imaginário”. Vieira refere-se à imaginação como uma faculdade que pode apresentar riscos àquele que dela se serve, se sobrepujar a razão, estando relacionada aos distúrbios mentais: “compreende-se que a imaginação não é uma faculdade isenta de perigo: representando-nos vivamente alguns seres quiméricos, leva-nos a considerá-los como realidade. À imaginação exaltada são devidas as visões, as alucinações, a que se segue muitas vezes a monomania e a demência” (VIEIRA, 1873). Tal preconização da razão levaria o sentido da imaginação no dicionário de Vieira no caminho inverso do romantismo, pois um poeta como Shelley defenderia justamente que a razão fosse subjugada à faculdade imaginativa, embora este se referisse mais exatamente à poesia, e o dicionarista, ao sentido geral do termo, do qual o campo literário forma apenas uma dimensão.

A fantasia, por sua vez, é finalmente subjugada à imaginação, sendo uma “faculdade imaginativa”⁷⁸ (VIEIRA, 1873). Seu resultado é imagético: o termo é também usado para indicar a “imagem formada” em consequência de sua atividade. Em sua conotação negativa, ela indica uma “coisa arbitrária, sem regra nem método”, o que atesta seu afastamento da racionalidade, já que a fantasia não é mais resultado do reordenamento das representações de dados vindos da realidade empírica, como visto em Morais Silva (1789) e em Silva Pinto (1832). Esse sentido encontra ainda ecos em outros de seus sinônimos, tais como “desejo, apetite involuntário, desarrazoado; ideia, pensamento, gosto momentâneo, caprichoso, extravagante”. A expressão “*levar-se de fantasias*” significa “conceber fantasias; seguir os impulsos da sua imaginação; acreditar em causas imaginárias, sem fundamento”. A fantasia também é vista como “orgulho ou presunção”. No que diz respeito ao campo da arte, a fantasia é compreendida como “ficção, conto, novela”⁷⁹. Da mesma forma como acontece com os substantivos, o verbo

⁷⁸ Para explicar essa primeira entrada, Vieira recorre a Luís de Camões e o seu uso nos seguintes versos: “Que erradas contas fez a fantasia [...]” etc. Assim, no exemplo, a fantasia é vista como a capacidade de projetar situações mentalmente, e pode incorrer em erro, embora não obrigatoriamente (VIEIRA, 1873).

⁷⁹ Também um “*pintor de fantasia*” seria aquele que “pinta segundo a sua imaginação, e não trata de imitar a natureza”, por fim, o termo musical, gênero do século XVI (VIEIRA, 1873).

“fantasiar” perde em complexidade quando em relação com o verbo “imaginar”. Vimos que este está ligado às concepções sintéticas de elaboração mental; compreende-se fantasiar, porém, apenas como “fingir, imaginar⁸⁰, compor, ou descompor as imagens que se conservam na fantasia”.

Nos três dicionários observados, podemos perceber uma transição entre os sentidos de imaginação, que passa de “potência” a “faculdade”, o que marca sua autonomização no processo de elaboração de representações, de um impulso mental a uma disposição criativa inata dos seres humanos, sempre ligada, em maior ou menor grau, às sensações produzidas pelos órgãos dos sentidos. A imaginação, inicialmente subjugada à fantasia, por fim, subjuga-a. Se, de partida, não aparece relacionada necessariamente ao campo da arte, isso muda de figura, até ela tornar-se a faculdade criativa da mente artística. Nos três dicionários, a imaginação, quando em excesso, representa riscos à saúde mental. Outro aspecto, embora aparentemente sutil, é a forte ligação que esses verbetes possuem com a filosofia sensualista do século XVIII, sobre cujas implicações retornaremos mais adiante, em contrapartida com as filosofias e teorias do romantismo. Por ora, é sintomático observar que, tanto em Morais Silva (1789), quanto em Silva Pinto (1832) e Fernandes Vieira (1873), a imaginação é vista como uma faculdade fundamentalmente imagética, objetiva e de traços realistas e, assim, a ruptura com os modos de representação da realidade empírica raramente é anunciada. A imaginação permanece como função de reprodução de imagens captadas da realidade empírica pelos sentidos, mesmo nos dicionários produzidos no seio da estética romântica.

Ao nos voltarmos aos significados usuais de imaginação presentes em dicionários de língua portuguesa dos séculos XVIII e XIX, pudemos constatar que a imaginação já possuía um lugar em nosso imaginário, tanto antes quanto no curso de se tornar uma categoria central e necessária à afirmação do movimento romântico. Esses sentidos são, sem dúvida, essenciais para compreender os desenvolvimentos das concepções estéticas e filosóficas relativas à imaginação que os autores brasileiros expõem em prefácios, críticas e na plasmação das próprias obras ao longo do século XIX.

⁸⁰ Observamos aqui, a tempo, que, embora o verbo fantasiar possua como um de seus sinônimos o verbo imaginar, essa relação de sentido se dá com sua acepção menos específica, isto é, o de ser um “fingimento” em geral.

4.3 LINGUAGEM LITERÁRIA: USOS DO TERMO IMAGINAÇÃO

Gonçalves de Magalhães, no volume inaugural de um dos mais importantes periódicos de nosso romantismo, a *Niterói: revista brasiliense*, publicada em Paris, em 1836, lança aos leitores um dos questionamentos centrais desse período de formação não apenas de uma nova sensibilidade artística, como também de nosso próprio sistema literário e teatral: “Pode o Brasil inspirar a imaginação dos Poetas?”. A resposta do escritor é positiva, indo ao encontro de um projeto nacionalista, romântico por excelência: “com tão felizes disposições da Natureza, o Brasil necessariamente inspirar devesse seus primeiros habitantes” (MAGALHÃES, 1836, p. 153 e 155).

Diante de uma nação exuberante, em termos de arte e natureza, cuja realidade “vai tomando proporções quase fantásticas”, “quando a civilização faz prodígios, quando no nosso próprio país a inteligência, o talento, as artes, o comércio, as grandes ideias, tudo pulula, tudo cresce e se desenvolve”, de que maneira não alargar as fronteiras da imaginação? — pergunta José de Alencar (1873, p. 110). O projeto de poetas, romancistas, dramaturgos e críticos brasileiros é o de engrandecer o país, e nesse aspecto, à imaginação caberia projetar-se a si mesma da mera realidade a um modelo de perfeição que pudesse ser alcançado pelo desenvolvimento e pelo progresso da nação. Não é outro o desejo de um Casimiro de Abreu, expressado poeticamente, mesmo em seu leito de morte: “Quem sabe se havia na minha imaginação um mundo ideal, que iria enobrecer a pátria, que eu tanto amava, e que ainda amo nesta hora derradeira! Terra do meu nascimento, e tu querida, que tanto amei, tu sombra amada da juventude, adeus!” (ABREU, 1877, p. 119, citado pelo crítico Reinaldo Carlos Montoró). Mas a imaginação, no sentido da imaterialidade que produz, viria à tona negativamente como caráter da já fragilizada política brasileira, no romance *Memórias do sobrinho de meu tio*, de Joaquim Manuel de Macedo:

Os meus compatriotas já devem estar habituados a *fazer de conta*: é um trabalho suave de imaginação que poupa muito trabalho real, e torna fácil o arranjo e relação de muitas dificuldades. Fazer de conta é gozar do que não existe, é ser o que não é, viajar sem sair de casa, chegar sem ter saído, saber ignorando, remoçar tendo cem anos de idade, é, enfim, a doce loucura dos homens de mais juízo. Ah! e quanta coisa se faz de conta no Brasil! (MACEDO, 1904, p. 138)

Diante desse pano de fundo, desenrolam-se diferentes “imaginações”.

“A imaginação”, escreve José de Alencar (1874, p. 234), “é um prisma brilhante, que reflete todas as cores, que decompõe os menores átomos de luz, que faz cintilar um raio do pensamento por cada uma de suas facetas diáfanas”. Todas as ideias brotam da imaginação, “como da árvore brota a flor” (*id.*, 1873, p. 69), e, na mente daqueles que permitem sua expressão livre, ela pode criar “castelos encantados” (*id.*, 1872, p. 236). Machado de Assis (s.d.a, p. 32) refere-se no conto “Um erradio” a um personagem dotado de “imaginação evocativa”, bem explicada, a capacidade de “dar vida às coisas extintas e realidade às inventadas”, nessa faculdade passível mesmo de unificar um sentimento presente a uma experiência passada (ASSIS, s.d.b, p. 126). Casimiro de Abreu (ABREU, 1877, p. 353-354), por sua vez, canta a possibilidade de, em meio à solidão e ao sofrimento, relembrar-se das imagens felizes da infância: “pelo poder da imaginação vejo, sinto e gozo tudo que vi, senti e gozei nessa idade de risos e de amores”.

No “Poema do frade”, Canto Primeiro (XVII), Álvares de Azevedo (1890, p. 18) louva a faculdade imaginativa pelo impulso com que dota a consciência do poeta, transportando-a da mera realidade a um espaço em que se pudesse expandir pela liberdade de criação:

O meu imaginar é um navio
Que entre as brisas da noite se perfuma,
Que à plácida monção do morno estio —
Resvala pelo mar à flor da espuma!
E da noite no fresco e no arrepio
Das vagas a gemer uma por uma
Sobre a quilha que languida se escoa
Os marinheiros vão dormir na proa.

A imaginação interpõe-se entre a realidade empírica e as nossas percepções — no romance *A pata da gazela*, de José de Alencar, a imaginação aparece como importante elemento para a construção das emoções e das ações dos personagens centrais, pois, em geral, o amor de Leopoldo e Horácio por Amélia é guiado pelo que eles não podem enxergar. A imaginação auxilia a vitória do amor verdadeiro, de Leopoldo, pois permite que esse personagem se projete da não aprazível característica de Amélia (sua suposta deformidade) a um amor espiritual, que supera a possível realidade empírica: “O aleijão só existia em sua imaginação; fora um desvario dos

sentidos. Com efeito, como supor que uma senhora pudesse andar graciosamente com semelhante pata de elefante?” (ALENCAR, 1870, p. 60-61). De maneira menos central, também em *Sonhos d'Ouro*, Alencar (1893, p. 108) mostra como a imaginação se interpõe entre o pensamento e a realidade: tal é seu poder, que, mesmo uma fisionomia marcada pelo “tédio e desgosto” poderia ser transmutada à da “ufania do triunfo” para os que estivessem sob sua influência.

Joaquim Manuel de Macedo corrobora esse ponto de vista, apontando que a imaginação é responsável por se interpor entre o real e as percepções que suscita e, por essa razão, aquele que se deixa levar por ela, particularmente o poeta, será “o mais feliz, e ao mesmo tempo o mais desgraçado dos homens; porque, na fruição de prazeres, e no sofrimento dos desgostos, o poeta goza mais do que há, e sofre o dobro do que em realidade existe” (MACEDO, 1887, p. 152). A imaginação, já responsável por alterar a percepção do real de qualquer ser humano, e ainda mais daquele tocado pela poesia, aumenta em intensidade e autonomia se mesclada com os coloridos e os temores da paixão. A imaginação e suas “garras de fogo” são companheiras constantes daqueles que amam (MACEDO, s.d.d, p. 174), criando causas imaginárias de aflição e medo, e frequentemente conduzindo-os a erro:

o mundo dos que amam não é o da realidade: o mundo dos que amam tem delícias e glórias que duram dias, e desilusões, desgostos, privações e amarguras que envenenam a vida toda; o mundo da realidade, que é o dos gozos que a riqueza proporciona, não tem transportes de imaginação, nem poesias: mas assegura aos ricos felicidade suave, cômodos, festas, grandezas, luxos e prazeres que só acabam com a morte. (MACEDO, s.d.c, p. 84)

Gonçalves Dias, no prefácio aos *Últimos cantos*, saberia encontrar nesse aspecto, por assim dizer, “caprichoso” da faculdade imaginativa, uma dupla dimensão, de simultâneos rememoração e subterfúgio para o sofrimento. As inconstâncias do presente, as incertezas do futuro e a nostalgia do passado, as amarguras da vida e as vontades não concretizadas são superadas aos poucos pelo exercício do ideal e pela vocação poética, pois a poesia, auxiliada pela imaginação, reproduz “pálidos reflexos” dos sentimentos, forçando o poeta a “procurar um alívio, uma distração no estudo”, que o faz se esquecer “da realidade com as ficções do ideal”:

Eis os meus últimos cantos, o meu último volume de poesias soltas, os últimos arpejos de uma lira, cujas cordas foram estalando, muitas aos

balanços ásperos da desventura, e outras, talvez a maior parte, com as dores de um espírito enfermo, — fictícias, mas nem por isso menos agudas —, produzidas pela imaginação, como se a realidade já não fosse por si bastante penosa, ou que o espírito, afeito a certa dose de sofrimento, se sobressaltasse de sentir menos pesada a costumada carga. (DIAS, 1851, p. III)

Quais seriam as origens dessa faculdade? Alencar (1874, p. 3-4), nos ensaios de *Ao correr da pena*, relembra a gênese, por assim dizer, “mística” de sua vocação poética, quando “um belo dia, não sei de que ano, uma linda fada, que chamareis, como quiserdes, a poesia ou a imaginação, tomou-se de amores por um moço de talento”. Mas o romancista, anos depois, nas reflexões que faz em *Como e por que sou romancista*, não deixa de atribuí-la a uma origem natural, como herança recebida do temperamento e da alma de sua própria mãe. É uma faculdade tão intrínseca ao poeta, que Alencar relembra a fragilidade de sua expressão, da qual o mundo “apenas vê as flores, desbotadas embora”, mas da qual apenas o poeta é capaz de sentir intensamente a “chama incessante” (ALENCAR, 1893, p. 22). De fato, na homenagem póstuma que faz a Alencar, Machado de Assis exalta sua imaginação poética, que “inventava, compunha e polia novas obras” (ASSIS, s.d.b, p. 130-131).

Estendendo-se para além do domínio da arte, Gonçalves Dias (2001 [1846], p. 346) observa que alguns homens podem ter a capacidade de apreender objetos da realidade empírica e de representá-los mentalmente de maneira viva, sem, contudo, dominarem o instrumental necessário para bem materializá-los de forma artística. Há uma grande diferença entre o projeto de uma obra e a sua execução final, “a distância que vai do ar a um sólido, do espírito à matéria”, entre o mundo das ideias e o da representação objetiva, entre o sutil e o vigente: “A imaginação tem cores que se não desenham; a alma tem sentimentos que se não exprimem; o coração tem dores superiores a toda expressão”. Existem homens de imaginação, que, no entanto, não são autores, pois, por mais que “o fogo do seu coração, a viveza da sua imaginação, a profundidade do seu sentimento (essências d’alma)” povoem cada um de seus pensamentos, eles não possuem a capacidade de conceber as expressões de uma obra literária, que, ao final, “têm sempre um quê de material” (DIAS, 2001 [1846], p. 346). A plasmação da imaginação na arte se reveste de um caráter objetivo, pela materialidade contida nas expressões escolhidas pelo autor. Há, portanto, um crivo entre o caráter abstrato da imaginação e a concretude da obra de arte, que diz respeito também às ideias que são representadas nela.

O grau de autonomia da faculdade imaginativa em relação ao ser que a exerce é relativizado, pois ela tanto poderia seguir livremente suas próprias normas de conduta, quanto servir apenas de ponto de partida para a formulação de imagens mentais. Para Gonçalves Dias (2001 [1846], p. 345), as ideias e os fatos estão no mundo e, por vezes, passam indiferentemente diante dos olhos dos seres humanos. Embora, em aparência, “vulgares”, tais objetos não escapam da apreensão autônoma da reflexão, que “trabalha sem descanso” sobre eles, ao ponto de transmudá-los em uma forma mais “brilhante” e “bela”. Após a reflexão da inteligência sobre a matéria literária, a imaginação se encarrega de, partindo das características inerentes a cada material, verificar quais delas se distinguem como traços únicos, como tendências principais, quaisquer que sejam, para sobre elas apoiar a concepção da forma artística:

parece-nos de então que o devemos pesar e meditar com a nossa inteligência, e ver depois as cores que nele mais sobressaem, e as roupagens que melhor se ajeitam às suas formas. A imaginação se incumba deste trabalho, e desde esse instante está criada a obra artística ou literária: edifício ou sinfonia; estátua ou pintura; romance, ode, drama ou poema; boa ou má; perfeita ou imperfeita — o fato é que ela existe. Seja embora feia e falta de proporções, será como uma criatura imperfeita, como um aborto monstruoso, como uma anomalia, mas existirá sempre. (DIAS, 2001 [1846], p. 345)

No entanto, uma base que fornece pouca autonomia para o exercício da imaginação é a história. A imaginação se espraia pelas lacunas que essa disciplina deixa, inventando livremente, porém, apenas nos pormenores perdidos dos grandes acontecimentos. Voltando-se ao processo criativo dos enredos históricos — não apenas aqueles que ilustram os grandes marcos e acontecimentos do passado, como também aqueles em que se apresenta a moldura de um século —, José de Alencar comenta que, neles, a busca incessante por memórias, nomes, inscrições deve servir de epílogo para alguma narrativa a qual caberia à imaginação levar a termo (ALENCAR, 1873, p. 128). Nesse aspecto, seria vasto o campo de atividade temporal e espacial da imaginação, embora resguardado por limites ditados pela história: “a imaginação se lança no espaço, percorre mundos desconhecidos, atravessa o tempo e a distância, e vai muitas vezes acordar os ecos do passado, revolver as cinzas das gerações extintas, ou contemplar as ruínas de uma cidade opulenta, de um vasto império abatido” (ALENCAR, 1873, p. 147). Também Joaquim Manuel de Macedo, nas *Memórias da rua do ouvidor*, destaca que, ainda que se reserve “direitos confessos de imaginação”, o memorista não deve

abrir mão, “para casos de aperto”, de “velhos manuscritos ricos de tradições que expliquem o que se ignora” (MACEDO, 1878, p. 11). Alguns episódios podem ser imaginados, vindo a contento “para suavizar a leitura”, porém, devem ser indicados “com bastante clareza” (p. 42): é “abuso condenável expor-me a falsificar a história, dando por fatos averiguados alguns devaneios de imaginação” (p. 120).

No fundo dessa subordinação da imaginação à história está a crítica a todo seu exercício excessivo, manifesta por outras vozes ao longo do século XIX no Brasil. O Visconde de Taunay, em seus *Estudos críticos*, de 1868, época em que já se aceitara a vitória do romantismo na Europa, censura a expressão do escritor francês Victor Hugo, não obstante, gênio e espírito mais criador do século, por ser “o poeta da contínua antítese, o atleta da frase torturada, o grande narrador-prolixo e, muitas vezes, obscuro, mas eminente colorista — o versejador infatigável, cuja imaginação não raro toca ao desvario, o manipulador de rimas ásperas e repetidas” (TAUNAY, 1883, p. 51-52 e 53). Ainda segundo Taunay, “os mais arrojados esforços da imaginação” podem esgotar a fonte de onde ela se origina. Machado de Assis não deixa de observar, com sua costumeira ironia, que “a imaginação e o espírito têm limites; a não ser a famosa botelha dos saltimbancos e a credulidade dos homens, nada conheço inesgotável debaixo do sol” (ASSIS, 1882, p. 200).

O risco do excesso de imaginação retorna sempre como tema. O crítico Pedro Luiz, comentando a obra poética de Casimiro de Abreu, lembra as consequências extremas do exercício autônomo da imaginação, mesmo que diante da alternativa positiva de ela transmutar as tristezas do passado em inesgotáveis alegrias (in ABREU, 1877, p. 16), pela possibilidade de esta conceber um mundo à parte, de horizontes indefinidos e desconhecidos, no interior do qual segue “seus caprichos de menina volúvel”, criando e recriando, dialogando tão somente com os objetos e seres por ela mesma elaborados. O excesso de imaginação representa perigos efetivos para a moral e para a vida em sociedade, sobretudo para as mulheres, as quais, por sua mais delicada “enervação”, seriam mais suscetíveis de se deixarem levar pela sua inconstância. A mulher “não raciocina fria e vigorosamente como o homem; sente, porém, melhor, e imagina com mais ardor que o homem: excedendo-o no sentimento, excede-o por isso mesmo sempre no amor; sobrepujando-o na imaginação, sobrepuja-o por isso mesmo sempre no entusiasmo” (MACEDO, s.d.e, p. 138). A vida ociosa das mulheres, principalmente a das mais jovens — “idade das flamas e de imaginação a desnortear a vida real” —, unida à sua já conhecida sensibilidade e à ausência constante de seus

maridos, as tornariam propensas aos “sonhos da imaginação” (MACEDO, 1878, p. 247).

Mas os verdadeiros perigos da autonomia extremada da imaginação não se encontram apenas nos enganos e erros da vida cotidiana, amorosa ou social, mesmo os mais dolorosos. A influência da atividade da faculdade imaginativa pode conduzir a distúrbios mentais, “doenças da imaginação”, passíveis de receberem tratamento clínico. O narrador do romance *A luneta mágica* relata a solução indicada por um amigo para sua suposta insanidade: “[...] convidou-me a tratar da minha saúde alterada pelo excesso de imaginação e fraqueza do espírito e deixou-me enfim” (MACEDO, s.d.b, p. 140). Em sua ligação sempre tênue com a loucura e a expressão patológica dos sentimentos, a imaginação é ainda referida por Alencar e Machado, nos casos em que se pode ter “a febre da imaginação que delira”, a qual leva o ser humano a envolver-se “como em uma crisálida, no prisma de suas ilusões” (ALENCAR, 1873, p. 123) e a sentir, em sua expressão extrema, a perturbadora “emoção dos doudos”, que conduz o ser humano a reproduzir fielmente a imagem de um ente amado e percebê-lo como se estivesse presente (ASSIS, 1884, p. 136).

Nesse aspecto, a plasmação do sofrimento na literatura, por intermédio da imaginação, é vista como uma solução para evitar os excessos que essa faculdade pode proporcionar, oferecendo uma nova perspectiva em terceira pessoa para aquele que imagina. Em *A misteriosa*, “À moda de prólogo”, o narrador conta que um rapaz o procurou e lhe pediu que escrevesse um romance a partir dos fatos ocorridos com ele, como forma de aplacar seus sentimentos inabituais, confusos, desordenados:

Disse que queria a publicação de seu caso sob a forma de romance por penitência que se impusera, e para experimentar se, com a exposição da sua última aventura amorosa, sua sensibilidade e imaginação facilmente inflamáveis o arrojariam menos aos acidentes imprevistos e aos perigos do romanesco e do maravilhoso. (MACEDO, s.d.a, p. 183-184)

Como continuadora das doutrinas filosóficas do século XVIII, a imaginação é faculdade inerente a qualquer ser humano, não se restringindo ao campo da arte, mas se dilatando para outros domínios: ela elabora todas as ideias que existem no mundo. Seu caráter evocativo, e não apenas mnemônico, personifica ideias e objetos, unificando o presente e o passado em uma representação intensa, embora limitada. Ainda se baseando na realidade empírica, a imaginação retoma sensações e emoções, ligando-as

às ideias que estão no mundo e que podem ser captadas pelos órgãos dos sentidos, trabalhando-as artisticamente para que sejam dotadas dos critérios de beleza e equilíbrio, ainda que partindo de características que lhes são inerentes. Mesmo o poeta, o único que possui à mão o instrumental necessário para expressar as ideias que sua imaginação elabora, não consegue externar todas as representações que são fruto dessa faculdade. Seu trabalho não é o de apenas se afastar da realidade empírica (na verdade, deve evitá-lo, se possível, principalmente nos casos em que tal afastamento ferir a moral e os costumes da sociedade), mas também de exprimir o belo. Essa expressão, contudo, passa por um controle, frequentemente mencionado por nossos poetas: critica-se o excesso de imaginação. Lembremos, porém, que românticos como Hazlitt (1987 [1818]) e Lamb (1987 [1822]) consideram a intensidade imaginativa como um dos critérios fundamentais da expressão poética.

No que diz respeito aos riscos que o excesso de imaginação pode proporcionar, seu posicionamento também é particularmente setecentista. De fato, os aspectos negativos da imaginação mal são mencionados nas poéticas dos românticos europeus. Mesmo sem negar a capacidade racional, a imaginação é compreendida como faculdade que se interpõe entre a realidade e sua captação pelos sentidos, entre o pensamento e o mundo, excedendo essa base para a percepção sensível (sem com isso ocasionar o sentido patológico da imaginação), e seu terreno se torna o do factível. A expressão da emotividade diante da realidade altera sua percepção, intensificando ou esmorecendo os sentimentos do homem comum ou do poeta. A liberdade imaginativa, situando-se no campo das ideias, é compreendida como um modo de suportar a realidade e o sofrimento. As consequências do exercício da imaginação na sociedade são mais negativas para o romantismo no Brasil, pois, no romantismo europeu, essa faculdade fornece uma perspectiva mais ampla para os acontecimentos, funcionando como uma escola de sensibilização para a sociedade, pelo exercício da ficção. No Brasil, contudo, além da referência à loucura, a expansão imaginativa traz como consequência o abandono das normas morais da sociedade, o que, em uma sociedade em formação, traz mais malefícios que benefícios. Expandindo-se dos fatores de isolamento social e insanidade que são pauta na *Enciclopédia* (1751a; 1751b) e em Condillac (1984 [1754]), a imaginação no Brasil adere aos valores moralistas e conservadores que partem em grande medida dos preceitos da religião cristã, de grande força no Império.

A imaginação toma emprestado do oitocentos sua afirmação como necessária não apenas como essência da obra artística, mas como fonte do instrumental preciso à

elaboração da obra literária, sua possível origem mística e sua capacidade de expandir a consciência do poeta e, conseqüentemente, seu potencial de criação. “Dez realidades não valem uma imaginação. É por isso que sou romântico”, escreve Macedo (s.d.a, p. 242). No entanto, algumas de suas aproximações com a forma desse movimento na Europa se apresentam apenas como superfície. Como exemplo, voltemos à afirmação de Alencar (1874, p. 234), de ser a imaginação “um prisma brilhante...”. Tal imagem em muito se aproxima de uma das definições de Coleridge (1987 [1817]), referindo-se ao trabalho artístico e às “cores prismáticas” que o esforço criativo da imaginação produzia. O poeta inglês diferencia a imaginação primária da secundária pelo aprofundamento progressivo dessa faculdade; no entanto, como vimos, em sua poética, a imagem citada corresponde à imaginação secundária, a qual, apesar de ser uma imaginação o menos possível mnemônica, ainda não se diferenciava muito da herança empirista do século XVIII, apresentando traços de passividade. Talvez a proximidade das imagens de Alencar e Coleridge pudesse sugerir que o romancista brasileiro dialogaria antes com a imaginação secundária do que com o “poder esemplástico”, a imaginação propriamente dita no romantismo, que corresponde a um grau de autonomia extremado próprio à criação poética.

Diante da revolução estética que o romantismo suscita em várias partes do mundo, principalmente em oposição aos moldes setecentistas, ainda em voga no Brasil, de maneira muito lúcida, o crítico Santiago Nunes Ribeiro observa que esse movimento, o qual em tantos aspectos contribuiu para o predomínio de uma “crítica liberal” e para a liberdade dos meios expressivos, não poderia “pretender que as literaturas de outras épocas carecem de beleza neste ou naquele dos seus aspectos, só porque nela não se acha a forma que nos agrada”, pois isso seria retornar “aos princípios acanhados dos clássicos” (RIBEIRO, 1843, p. 13). No entanto, o teor conciliatório de Ribeiro não o impede de se posicionar principalmente ao lado da estética romântica em oposição não exatamente à literatura (e à estética) do século XVIII, mas às suas bases filosóficas sensualistas, empiristas e materialistas.

O fundamento da expressão na arte, que, no tocante à imaginação, diz respeito aos modos de captação da realidade empírica ou ao seu deliberado afastamento dela, é uma das questões discutidas no ensaio “Da nacionalidade da literatura brasileira”, publicado no número inaugural da Revista *Minerva Brasiliense* (1843), no qual Santiago Nunes Ribeiro busca analisar os caminhos e descaminhos da “musa brasílica”, a partir das primeiras expressões literárias no Brasil Colônia até os séculos XVIII e

XIX. Também inspirado pela filosofia ecletista e cristã de Victor Cousin (1829; 1854) — em cujas obras o materialismo e o sensualismo (“tristes filosofias”) são condenados como doutrinas da impiedade, insuficientes para a apreensão do real —, Ribeiro aponta o sensualismo do século XVIII como uma das causas principais da “degradação” de nossa literatura. As obras teriam sido perpassadas — ou, em suas palavras, “desvairadas” — pela filosofia sensualista, e se haviam perdido na observação das sensações humanas e em uma compreensão materialista dos sentimentos. Nas palavras de Ribeiro:

A influência dessa doutrina deletéria [o Sensualismo] tendia a materializar a literatura, sufocando o sentimento religioso e poético. As verdades dogmáticas e a moral sublime do cristianismo, o amor da pátria, os sentimentos generosos, tudo, enfim, quanto há de mais belo e puro nas maravilhas da fé, nas consolações da esperança, no entusiasmo e nas harmonias ideais da vida, tudo foi conspurcado pelas blasfêmias dessa escola de impiedade. A leitura das obras que ela produzira perverte os corações dos jovens, falseia-lhes o juízo, gela, esteriliza as imaginações mais ardentes e fecundas. Neutralizar, pois, os efeitos da instrução danosa que esses livros nos dão, elevar depois o sentimento moral à altura da sua divina essência, é, sem dúvida, a missão da literatura atual dos grandes povos. (RIBEIRO, 1843, p. 7)

É preciso compreender o pano de fundo no seio do qual a apreciação de Ribeiro se constrói. Mesmo a possibilidade de formular a questão central do artigo — “o Brasil tem uma literatura própria e nacional?” — está ligada, como o autor admite, ao caráter de sua época: o oitocentos se distinguiria dos demais séculos pela “manifestação de necessidades morais e industriais” nas nações civilizadas, uma necessidade progressiva de instrução e de bem-estar (*id.*, p. 7). Reconhece-se, na estética romântica, esse desejo de superação contínua, de progresso, para a ciência e as artes, que se ancorava na dissolução da influência de doutrinas e tendências setecentistas, as quais forneciam fundamentos diversos para a relação entre a natureza e a arte, além de diferente compreensão do conceito de imaginação.

Semelhantemente à “fada que a imaginação romântica sonhara” e que “aniquilava os seus palácios esplendorosos” (*id.*, p.7), também a ciência precisaria fazer desaparecer suas teorias para que dessem lugar continuamente a outras, mais em conformidade com o espírito do século. A ciência, estudando os fenômenos da natureza, modificaria sua perspectiva, para, em vez de se voltar aos fenômenos particulares, dispostos pela natureza e apreendidos pelos seres humanos por seus sentidos, elevasse-

se às leis e forças que regem a natureza, e, em suma, buscasse a identidade existente entre os agentes da natureza e os do espírito. Nesse processo dedutivo, a identidade absoluta a ser encontrada estaria situada, para Ribeiro, na imagem cristã de Deus. Se a busca por uma correlação entre o natural e o espiritual pudesse ser abandonada no campo das ciências naturais e físicas, o mesmo não se poderia dizer das ciências morais e estéticas. Desse modo, a imaginação em Ribeiro adquire espaço central na arte, sendo não apenas reprodução de objetos pertencentes à realidade empírica, mas possibilidade de superação dessa mesma realidade, como visão de futuro e progresso para a nação em curso de se formar.

Segundo Ribeiro (1843), a escola histórica de Hegel, preconizando as diferenças entre as nações, suscitadas por influências exteriores como clima, raça, configuração da natureza, já havia elucidado como a educação moral e religiosa, a “emancipação da liberdade e do eu”, poderiam tornar nulas as influências físicas de um clima que desenvolvesse os “apetites sensuais”. Tal formação, vindo em auxílio da expansão das “faculdades corpóreas ou anímicas”, não contrariaria “os influxos salutíferos de um céu benigno, de uma terra fértil e pitoresca [...] que falam à imaginação e ao sentimento”. O Brasil, portanto, é fonte de uma inspiração pura, porque natural, e a literatura pátria, “expressão da índole, do caráter, da inteligência social de um povo ou de uma época”, seria necessariamente diferente de qualquer outra literatura estrangeira (*id.*, p. 10).

A expansão e a liberdade da imaginação se encontram antes nas ideias expressas, do que na forma como são expressas. Ribeiro (1843) comenta que o uso frequente da mitologia na literatura brasileira anterior ao romantismo, assim como a ausência de traços nacionais não foram suficientes para suplantar a “musa brasílica”. À crítica de Garrett aos poetas árcades, por não haverem empregado a “cor local”, nem a “nacionalidade” em sua literatura, Ribeiro responde que não se pode exigir de um século aquilo que ele não pode dar, já que esses conceitos e a percepção da natureza como material poético pertencem ao século XIX. A literatura brasileira anterior à independência “foi o que devia ser”: “por ventura poderia ela ser a expressão das ideias e sentimentos de outros tempos?” — ela não poderia pintar o que não lhe era poético (RIBEIRO, 1843, p. 12). Pelo contrário, para o crítico, Tomás Antonio Gonzaga, por exemplo, fez o seu melhor para o desenvolvimento da literatura brasileira, pois, diante da impossibilidade de ver a natureza nativa como impulso poético, em vez de representar Marília como uma pastora, adornada por uma coroa de flores de cafeeiro, “deu a essas líras consagradas ao seu ídolo o abandono, o mimo, a graça indefinível da

paixão satisfeita e venturosa”. Além disso, Ribeiro compreende os usos da mitologia na poesia clássica como um sinal do tempo ao qual pertencia essa literatura, e não como reflexos das escolhas individuais dos poetas. Assim, o exercício dessa “fantasia”, como diriam os românticos ingleses, não foi característica exclusiva da literatura brasileira no século XVIII, pois houve todo um “século da imitação”, propensão “universal”.

A crítica romântica, em seu ecletismo, deveria compreender essas tendências como fases do desenvolvimento da literatura, partes de sua primeira educação, sem recriminá-las: “nós todos que hoje escrevemos contra o uso da mitologia, nós que hoje achamos tanta beleza no misticismo vaporoso, na fulguração do belo exterior, do orientalismo, não sabemos como principiaram os mais ilustres poetas das escolas brasileira e portuguesa?” (RIBEIRO, 1843, p. 13 e p. 17). Nesse período de desenvolvimento, a musa brasileira teria de fato permanecido submersa em uma concepção de literatura que não primava pela expressão da nacionalidade e da “cor local”. Mesmo assim, ela permanecia lá, à espera. Ainda que “oprimida” pela doutrina sensualista, a imaginação “brilhante como o céu dos trópicos”, emergiria, sobretudo pelo elemento descritivo, para representar “a piedade cristã, o amor da natureza, a admiração das ações heroicas” (*id.*, p. 21). Assim, em Santiago Nunes Ribeiro, a imaginação dirige-se à representação de ideias concernentes a um século que havia se tornado lúcido em relação à sua “cor local” pela educação moral e cristã, e que não buscava superar a realidade empírica, e sim expressar ao máximo a poesia já inerente à natureza, como um espelho de reflexos poéticos do mundo circundante.

A imaginação, herdeira de duas concepções que se contrapõem e complementam, por vezes, toma emprestados sentidos de uma ou outra ou os mescla. Mas, nesse aspecto, a característica que, a nosso ver, traz mais consequências para o desenvolvimento da literatura no Brasil é a ambígua relação da imaginação com a história, que no século XIX se torna disciplina autônoma, como hoje a conhecemos, tendo grande importância na genealogia das nações que se vão formando por toda a Europa. A imaginação, representando as ideias que existem no mundo, não deixa de refletir as contribuições que a história traz para essa cosmovisão. Embora, no romantismo, torne-se importante trazer à tona a narrativa factual como base para a ficcionalidade, no Brasil, o lugar que a história ocupa dificilmente se desvincula da concepção setecentista (particularmente enciclopédica) que a localiza, juntamente com a faculdade que a gera, a memória, na origem do conhecimento, e, conseqüentemente, na gênese da imaginação, e, logo, da poesia.

5. IMAGINAÇÃO E DRAMATURGIA NO ROMANTISMO DO BRASIL

5.1 LEGITIMIDADE DA QUESTÃO

Qual o âmbito da imaginação no drama romântico no Brasil, ou, antes, qual o âmbito da imaginação em uma arte em que o “estar-aí” da representação cênica excede em importância?

Ao problematizar *As articulações do espaço teatral*, o pesquisador Jean-Jacques Alcantre compara alguns procedimentos dessa arte com a da criação literária, e estabelece um ponto de contato pela diferença que é de nosso interesse: o fato de que, na literatura, a materialidade das realidades narradas não se encontra presente, ao passo que no teatro exhibe-se uma realidade concreta (não necessariamente naturalista). A situação de liberdade do leitor face à obra literária é descrita como possibilidade do exercício imaginativo, já que, “na medida em que a obra literária não mostra diretamente os objetos, as pessoas num espaço dado, o leitor só pode criar a partir desta obra escrita um referente *imaginário*, o que deixa lugar à liberdade de interpretação, ao poder “criador” da imaginação do leitor” (ALCANDRE, 2003, p. 11).

Em relação ao espaço no teatro, além daquele que é constituído à vista dos espectadores, Alcantre aponta os que não são “concretizados cenicamente”, mas que podem ser evocados pela ação, pela fala dos personagens. Ao delimitar a discussão sobre a construção desse espaço que é “invisível”, mas que pode ser sugerido pelo encenador e visualizado pelo espectador, Alcantre elenca alguns dos processos que a compõem: a construção cenográfica e expressiva dos espaços visíveis; a necessidade de suscitar no espectador a visualização de espaços cênicos fora de cena; a previsão de relações entre cena e plateia, estabelecendo entre elas um sentido ligado à

representação. De todo modo, a existência de um espaço concreto e visível não elimina a necessidade de o espectador criar e recriar os espaços nos quais se desenrolam as ações, e nesse criar e recriar, a imaginação irrompe como um importante fator.

Essa reflexão inicial, se ampliada de um aspecto isolado para uma visão geral da arte do teatro, nos mostra que o “estar-aí” próprio à representação não impede o exercício da faculdade imaginativa. O fato de apresentar concretamente objetos diante do espectador não limita seu exercício imaginativo como compreensão de um fora de cena e como construção de um olhar guiado individualmente, assim como a compreensão peculiar dos materiais apresentados. Isso é importante, porque, quando se pensa em imaginação, em qualquer arte, porém ainda mais na arte teatral, a concretização por assim dizer “visível” da ação ou da fábula geralmente entra em conflito com o que se entende comumente como a amplitude das possibilidades imaginativas.

Tendo, assim, como legítima a reflexão sobre a imaginação no teatro, delimitamos como ponto de interesse de nossa pesquisa o da dramaturgia, por compreendermos que a partir desse campo de estudo podemos destrinchar com maior clareza como o conceito de imaginação se interpõe nos processos de transição entre o projeto ético-estético do teatro romântico no Brasil e sua representação em nossa nascente cena teatral.

5.2 DRAMATURGIA: DEFINIÇÃO E DELIMITAÇÃO

De acordo com Bernard Dort (1958), o domínio da dramaturgia concerne ao da passagem do texto à cena, ao da transmutação do texto em espetáculo. Relacionada à encenação, a dramaturgia não se situa nos limites do texto ou do resultado final da peça, e sim no processo que os interliga. O trabalho dramaturgico é, portanto, voltado à visualização das possibilidades de encenação, segundo aspectos intrínsecos ao texto e segundo as convenções próprias à cena. A partir de um conceito operacional, que se direciona às escolhas baseadas tanto nas potencialidades cênicas presentes no texto quanto nas convenções teatrais da época em que a peça é levada à cena, Dort convoca os dramaturgos, dramaturgistas e encenadores a prestarem “uma certa atenção às

modalidades da passagem do texto à cena” — aquilo que nomeia um “estado de espírito dramático”.

Os dois eixos sobre os quais se apoia a atividade da dramaturgia são explicitados por Joseph Danan (2010, p. 21) como “modelos de representação” (i) e “invariantes” (ii), respectivamente, estruturas externas e internas às obras teatrais. Se, por um lado, há modelos que subjazem à escrita das peças, como um pano de fundo formado pelas convenções que emprestam sua forma à criação dramática de uma época (i), por outro, há elementos peculiares às obras, como os estilísticos, cujo grau de importância emergiria nas escolhas realizadas quando da concepção de um novo espetáculo (ii). Segundo esses modelos de representação, os dramaturgos poderiam saber de antemão “como a peça que eles escreviam iria ser representada (em que lugar cênico, segundo qual relação com o público e quais códigos de jogo)”⁸¹ (p. 21). Por outro lado, os invariantes poderiam ser representados, nas palavras de Danan, pela “localização daquilo que constitui a armadura da obra, que a faz manter-se de pé, como peça de teatro. Esses invariantes seriam então os elementos do drama os quais se deveria encontrar sob a diversidade, que pode ser extrema, de todas as encenações da obra”⁸² (p.25).

Nosso estudo não se foca nos dramas em si, mas nas ideias que permeiam sua concepção literária e teatral, e por essa razão não levaremos em conta os “invariantes”, por entendermos que estes se voltam às manifestações estéticas e aos traços de autoria que constituem a obra em particular — critérios que não respondem à visão geral do *modus operandi* do conceito de imaginação na dramaturgia romântica brasileira. Por outro lado, os “modelos de representação” nos fornecem uma visão geral da articulação entre ideias teatrais e materialização cênica.

⁸¹ “Comment la pièce qu’ils écrivaient allait être représentée (dans quel lieu scénique, selon quel rapport au public et quels codes de jeu)”.

⁸² “rèpérage de ce qui constitue l’armature de l’oeuvre, la fait tenir debout en tant que pièce de théâtre. Ces invariants seront alors les éléments du drame que l’on devrait retrouver sous la diversité, qui peut être extrême, de toutes les mises en scène de l’oeuvre”.

5.3 IMAGINAÇÃO E DRAMA ROMÂNTICO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Hegel, em sua *Estética*, compreende a poesia dramática como síntese da proposição subjetiva da lírica e da objetiva da épica, “na medida em que expõe [*darstellt*] em presença imediata uma ação em si mesma acabada como ação decisiva, efetiva, igualmente decorrente do interior do caráter que realiza, bem como em seu resultado da natureza substancial dos fins, dos indivíduos e das colisões” (HEGEL, 2004, p. 200). O drama, portanto, parte da necessidade de exposição de ações e de conexões entre seres humanos, como uma “consciência representadora em exteriorização”. As ações que se passam no gênero não podem emergir como a sucessão de acontecimentos externos, mas surgem como consequência da vontade individual do personagem, ligada a seus objetivos e paixões (p. 202 e 203). O elemento lírico do drama está relacionado à referência vigente ao aspecto interior do personagem, enquanto o épico à “efetivação” dessa interioridade. A própria forma do drama burguês, como a entende Peter Szondi, se dá como o momento em que a interioridade do ser humano “tornava-se manifesta e se convertia em presença dramática” por meio da ação, do diálogo e da presença cênica. Contrariamente, aquilo que não fizesse parte desse ato, fosse o inexprimível, a ideia já abandonada ou o que se afastasse da expressão humana, não faria parte do drama absoluto, assim como a própria voz do dramaturgo (SZONDI, 2011, p. 24-25).

“O drama é absoluto. Para ser pura relação, para poder, em outras palavras, ser dramático, ele deve desvencilhar-se de tudo o que lhe é exterior. O drama não conhece nada fora de si” (SZONDI, 2011, p. 25) — os limites dessa exterioridade, apontados por Peter Szondi, são frutos do espelhamento de uma relação inter-humana limitada e presente, porque necessariamente visível ou apta a ser suscitada: no diálogo, no qual se expõe a vontade e os sentimentos dos personagens, e que por isso é ação, mas que exclui monólogos, solilóquios e vozes interiores; na ausência da voz explícita do dramaturgo, que constrói o drama como obra posta ao público, em segunda pessoa, e nunca em primeira ou terceira; na relação de separação entre o espectador e o drama, que não se constitui como fala endereçada ao espectador, mas como objeto externo e apto a ser observado; no “palco como caixa de imagens” que não pode ser acessada pelo público e nem permite a coexistência de espaços cênicos ou de outras temporalidades, o que justificaria as unidades de espaço e tempo. O drama é um “gênero primário”, pois

“não é a exposição (secundária) de algo (primário), mas põe a si próprio em cena, é em sua própria encenação” (p. 24-27).

As considerações acima nos permitem ver que no drama há pelo menos duas dimensões nas quais a imaginação pode se manifestar: a primeira se situa no âmbito do que se representa; a segunda, no da forma com que se representa.

De fato, na medida em que o drama “expõe um interior e a sua realização exterior”, podemos dizer, então, que nele temos a exibição de um pensamento cuja origem subjetiva se encontra na imaginação dos personagens e que se materializa como ações objetivas. Mas essa reflexão ainda se situa nos limites da ficção, daquilo que é representado. Precisamos ampliá-la⁸³ para os da criação dramática, da forma com que se representa algo, já que não buscamos discutir o drama, mas sua teoria. Na medida em que se trata de um gênero produzido pela imaginação, perguntamos, o que pode ser posto em cena por um dramaturgo, segundo suas possibilidades cênicas, isto é, as convenções do drama burguês, e particularmente do drama romântico no Brasil?

No romantismo, tais aspectos se particularizam, ajudados pelas ideias que permeiam o aparecimento de um teatro eminentemente político. A “missão” nacional, social e humana do teatro, nos termos de Victor Hugo, apresenta-se como uma busca por captar “tudo que existe no mundo, na história, na vida, no homem”, para refleti-lo “sob a varinha mágica da arte” (HUGO, 2004 [1827], p. 309), o que marca a transição entre a rotina teatral neoclássica e os novos limites para o palco, novos temas e convenções de texto dramático, personagens, interpretação, figurino, iluminação, sonoplastia, plateia. “Embora o real seja a fonte da representação, ele não é o meio nem o objetivo. Para tocar o espectador com a representação, a mimesis passa pelo maior artifício”⁸⁴ (NAUGRETTE, 2001, p. 250). De fato, o drama romântico escapa a qualquer naturalismo, pois sua representação pode variar tanto entre um realismo quanto entre o fantástico ou o maravilhoso. Em sua organização formal, ele é marcado pelo excesso de rubricas; por uma cenografia e por objetos de cena geralmente miméticos em relação à realidade empírica; pelo caráter espetacular da representação; pela dependência espaço-tempo do cenário; pelo *gestus* que assume o lugar da declamação dos clássicos; pela introdução da pintura, da arquitetura, da pantomima, da dança e da

⁸³ Embora tenhamos em consideração que a imaginação do personagem possa ser ilimitada no drama, subjugada apenas à representação e às suas respectivas convenções, a veremos apenas como a manifestação da criação do dramaturgo, a partir de suas concepções de texto e cena.

⁸⁴ “Si le réel est la source de la représentation, il n’en est ni le moyen ni le but. Pour toucher le spectateur avec sa représentation, la mimesis passe par le plus grand artifice”.

música no teatro; pelo culto à ilusão dramática, que não impede a estilização poética (NAUGRETTE, 2001, p. 241-252).

O teatro romântico no Brasil assume uma configuração bastante diferenciada da europeia, mesmo que, no século XIX, em que o teatro assume importância central na cultura do Ocidente, principalmente na vida urbana, o trabalho sobre a imaginação venha materializar questões e inquietações semelhantes. Os conflitos que observamos anteriormente entre os ideais de imaginação setecentista e oitocentista também se refletem no teatro, já que as rotinas neoclássicas não chegam a ser abandonadas ao ingresso do romantismo, e nem mesmo ao seu término como movimento pode-se dizer que houve uma expressão “puramente” romântica, segundo as poéticas europeias. A imaginação, como importante conceito para o romantismo, no Brasil, vai ao encontro do elemento dramático, e precisa moldar-se a ele e ao mesmo tempo às convenções teatrais e às conjunturas estruturais precárias com as quais se depara, que se resumem no descontentamento de um dos primeiros críticos brasileiros, Justiniano José da Rocha (n’*O Cronista*, em 1837, citado por FARIA, 2013a, p. 74):

De há muito que desaprendemos o ofício de crítico dramático, porque não nos deixam nossas ocupações tempo bastante para que o vamos desperdiçar em nossos teatros, e quando mesmo elas deixassem, conselhos higiênicos nos fazem recolher ao toque de trindades, conselhos econômicos nos abrigam a não despendermos assim de chofre aquilo que tanto nos custa ganhar.

Nas palavras de Décio de Almeida Prado (1996, p. 187), “o teatro foi um dos gêneros prediletos do romantismo brasileiro, somente ultrapassado, na prática literária, pela poesia”. Servindo como uma espécie de iniciação literária, quase todos os nossos principais românticos passaram por ele, mesmo quando suas produções não chegavam ao palco. Esse momento é também marcado por duas tendências que coexistem: “havia no Brasil dois romantismos dramáticos, que corriam paralelos: o dos atores, alimentados pela dramaturgia popular estrangeira, e o dos autores, que raramente chegava ao palco” (p. 189).

É sobre a crítica produzida sob a égide desse teatro “dos autores”, por assim dizer, mais literário que teatral, porque mais interessado no texto do que na representação, que nosso olhar recai neste momento. Temos diante de nós algumas importantes contribuições críticas do romantismo no Brasil, escolhidas por tratarem especificamente da literatura dramática, ou por objetivarem lançar preceitos

universalistas sobre a criação literária, detendo-nos principalmente nos excertos em que o termo imaginação é estritamente mencionado. São documentos que cobrem os anos de 1836 a 1875, período em que se estabelece e se decanta o romantismo no teatro brasileiro. Buscamos, assim, verificar os sentidos concedidos à imaginação em uma base discursiva comum, da nossa nascente crítica literária e, particularmente, teatral, e dos prefácios e comentários de autores brasileiros. Delimitando nosso campo de estudo por tais critérios, nosso objetivo maior é o de cruzar as ideias teatrais e seus respectivos aspectos formais com o conceito de imaginação no Brasil exposto ao longo desta dissertação, a fim de verificar como a imaginação se apresenta enquanto proposta dramatúrgica.

5.4 A IMAGINAÇÃO COMO PROPOSTA DRAMATÚRGICA

A primeira recepção das propostas e dos ideais do teatro romântico no Brasil, ainda na primeira metade do século XIX, foi feita em meio à incompreensão de seus princípios por parte dos autores, do público esparso e pela nossa nascente crítica, educados nos moldes universalistas neoclássicos, no normativismo poético baseado em Aristóteles e Boileau, e tendo por modelos as obras de Racine, Corneille e Voltaire. Na *Revista da Sociedade Filomática*, Justiniano José da Rocha, Antonio Augusto de Queiroga e Francisco Bernardino Ribeiro não enxergam na nova estética “descabelada” senão um total desregramento de formas e temas. Em meio à influência dos preceitos neoclássicos e a uma tradição didático-religiosa e moral que já se alongava desde a Colônia, como herança das práticas jesuíticas, a liberdade de criação da “nova escola” é compreendida como inaptidão para seguir as normas poéticas. Segundo a justificativa desses mesmos críticos, nos *Ensaio sobre a tragédia*, em 1833: “ansiosos de produzir, sem forças para lutar com as dificuldades, donde nascem as belezas mais duradouras, os sectários da nova escola põem de parte os exemplos, abalançam-se aos atrevimentos mais temerários, às maiores inverossimilhanças” (QUEIROGA *et al.*, 2001 [1833], p. 309). Compreendem, pois, que a expressão poética que não atinge o belo, não tem validade.

Alguns anos depois, o mais empenhado desses jovens na arte teatral, Justiniano José da Rocha, desvinculado do grupo, e aparentemente mais aberto às inovações do

romantismo, dedicou-se por algum tempo à crítica de peças brasileiras e europeias integrantes da nova estética teatral. Trazendo seu parecer sobre *Le roi s'amuse*, Justiniano José da Rocha escreve para o jornal *O cronista*, em 1836, que, apesar de seus muitos méritos literários, o drama de Victor Hugo pecava ao “enodoar” o nome de Francisco I, monarca sobre cujo caráter a História já teria testemunhado a favor. Nas palavras do crítico, esperava-se, portanto, a respeito de tão eminente personagem, uma “peça agradável”, e por peça agradável ele compreende ser aquela na qual se veria “o rei cavaleiro em toda a sua glória, em todo o seu esplendor” (ROCHA, 2001 [1836-1837], p. 319). Mais precisamente — aquela em que o Francisco I “da peça” correspondesse ao Francisco I “da História”. Segundo João Roberto Faria (2012, p. 70), “a revolta do crítico tinha raízes morais e políticas, não estéticas. Justiniano não reagia enquanto clássico, mas enquanto patriota francês (muitos brasileiros o eram) e enquanto monarquista ferrenho, não admitindo insultos às suas queridas verdades — ou ilusões históricas”. A fidelidade à narrativa histórica traria um valor em si mesma, e serviria de medida para a narrativa ficcional, comungando, portanto, dos princípios da filosofia setecentista, que identificava imediatamente os preceitos racionais e científicos com a “verdade”, e seu excedente, com a fabulação, em seus sentidos positivos ou negativos, respectivamente a ficção e a mentira. No entanto, apesar da proeminência da narrativa histórica sobre a ficcional, Justiniano, retomando uma das tônicas do romantismo, o engajamento moral e político do escritor na sociedade, relativiza o valor da História à função da ficção de consolidar os costumes da nação em nascimento. Abre-se ainda outra possibilidade para se entender as modificações no enredo histórico em *Le roi s'amuse*, aqui entendidas como trabalho da imaginação:

Se pelo menos desse aviltamento, dessa profanação tivesse de sair alguma lição moral! Que um autor leve à cena, que suba com o ferrete da ignomínia o ciclo que se senta no trono, que o poeta faça servir a lição do passado para exemplo do presente, que ante o público estigmatize a crueldade de um Calígula, ou de um Luís XI, a bárbara sensualidade de uma messalina, a impudica depravação de um Luís XV, isso entendemos nós, isso aplaudimos; porém, **imaginar torpezas**, e com elas nodoar um nome histórico, um nome de rei que tantos títulos recomendam aos respeitos da posteridade, e isso sem proveito da moral pública, sem proveito nem dos reis, nem dos povos, só para infamar um nome famoso, é o que não podemos entender [...]. (ROCHA, 2001 [1836], p. 319-320, destaque nosso)

Para Justiniano, mudanças em relação à narrativa histórica poderiam ser admitidas, se ao menos viessem em proveito de algum fim moral, se a quebra do decoro, pondo-se sobre o palco ações vis, tivesse o propósito de educar os espectadores sobre sua incorreção, sendo, portanto, um modelo instrutivo do passado para o presente. Esse aspecto poderia afirmar a ainda vigente aproximação do crítico com os preceitos neoclássicos, não fosse por, no fundo, reafirmar a necessidade de se criar um teatro que consolidasse bases morais eficazes para a recente nação. Recorrendo ao verbo imaginar, no trecho acima citado, Justiniano ainda acrescenta outra conotação às modificações da narrativa histórica, que atesta os riscos morais da presentificação do vício no teatro. Como vimos, a imaginação trata-se, em seu sentido usual, de uma faculdade de representar ideias e objetos, sendo a capacidade de captar pelos sentidos as impressões da realidade, e se aproxima do conceito filosófico de se gerar uma imagem mental correspondente a um objeto presente fora da consciência. Ela pode significar o ato de “representar vivamente” determinados objetos, segundo Morais Silva (1789). Assim, esse sentido seu reforça que não é apenas a variação da narrativa histórica o que macularia o drama, mas ainda sua descrição viva, a composição (visível, no caso do teatro) de uma cena imoral⁸⁵. Ao escrever “imaginar torpezas”, Justiniano não vincularia necessariamente as imoralidades presentes no drama apenas à mentira, à falsificação das ações reais de Francisco I ou de qualquer outro personagem, mas antes questionaria aquilo que pode ser posto em cena diante dos espectadores.

Em outra crítica para *O cronista*, em 1837, a respeito do drama histórico *Glória e Infortúnio ou A morte de Camões*, de Luís Antonio Burgain, Justiniano refere-se à imaginação em seu sentido romântico de elaboração e criação, no qual ela poderia vir em auxílio da história, complementando-a. Após apresentar o enredo da peça, o crítico observa que, na verdade, existem lacunas na narrativa histórica que a tornam insuficientes para a boa construção do conflito dramático. Existe, no entanto, uma faculdade humana que pode fornecer maneiras de contornar as ausências da História: a imaginação. Ele escreve: “a deficiência da história supriu sua imaginação. [...] Eis os poucos dados que lhe forneceu a história, o autor sobre eles baseou seu enredo”. (ROCHA, 2001 [1836-1837], p. 322). A imaginação aparece aqui como um recurso ao

⁸⁵ “Quanto a Justiniano, é difícil dizer o que ele julga ‘de uma imoralidade asquerosa’: o estupro ou o atentado cênico ao pudor público? Se o conteúdo moral e político do drama romântico costumava causar-lhe tais reações, as inovações formais, como a quebra das unidades que tanta tinta fizera correr, passavam-lhe pelo crivo sem despertar mais que uma leve nota de ironia. Ao criticar *Camões*, peça de Luís Antonio Burgain, fez ele nesse sentido apenas uma objeção, à troca de cenário dentro do ato e à vista do público” (FARIA, 2012, p. 71).

qual os autores de ficção podem legitimamente recorrer, quando da concepção de obras de cunho histórico sobre cujas narrativas a história não forneça dados suficientes para a reconstituição. Disto, podemos supor que as duas instâncias, imaginação e história, trabalham em codependência, porém, a segunda possui a supremacia sobre a primeira, já que a ação desta é suprir, e assim, para atuar, precisa se apoiar sobre um vazio da História. Além disso, apesar de Justiniano conceder à imaginação uma “autorização” para que se arvore pelas lacunas da História, suas opções estariam limitadas por graus de importância:

A outra censura é de maior monta, e mesmo não nos animamos a apresentá-la senão em forma de dúvida, e assim perguntamos ao autor: não acha algum tanto inferior à grande ideia que fazemos, dando-se-lhe por 1º móvel de seus cantos, dando-se-lhe como inspiração não o amor da pátria, esse sentimento generoso, não o brilhante sonho que Garrett lhe supõe ao túmulo do rei D. Manuel, mas o amor de uma mulher, o desejo de alcançá-la? Não acha ele que o cantor dos *Lusíadas* tinha outra mira, levantando esse padrão de glória aos Vasco da Gama, outra mira mais nobre do que o de tornar-se digno da mão de Catarina? Não acha ele que o poema épico moderno fica bem minguido, e talvez aviltado, se por momentos o consideramos como uma dessas empresas que as belas do tempo da *Cavalaria*, ou seus verdugos, impunham a seus amantes para experimentarem seu amor e sua valentia. (ROCHA, 2001 [1836-1837], p. 323)

Assim, de acordo com Justiniano, um gênero histórico perderia seu valor literário quando a justificação dos motivos que cercam as ações do herói não se voltasse a consequências situadas a um nível universalista e moralmente engajado (no exemplo, aos benefícios “generosos” trazidos à pátria e aos compatriotas) em detrimento do indivíduo (e seu amor romântico a Catarina). A imaginação ainda poderia atuar, autorizada pelas ausências da história, contudo, sua liberdade estaria cerceada por temas e por escolhas formais de “maior” ou de “menor” importância.

Quando Gonçalves de Magalhães, o “representante legítimo e natural” da “terceira época” da literatura brasileira (1830-1840), na expressão de Santiago Nunes Ribeiro, publica suas primeiras tragédias, buscando seguir os preceitos do nacionalismo e afirmando posicionar-se entre o romantismo e o classicismo (e suas respectivas concepções de imaginação), ele tenta não encarnar a pungente dicotomia existente entre os dois movimentos. No entanto, como observa pertinentemente Décio de Almeida Prado (1996, p. 13), “é pena que esse ecletismo literário, calcado no ecletismo filosófico

de Victor Cousin⁸⁶, seja traído pela expressão”, pois no prefácio a *Olgiato* Gonçalves de Magalhães refere-se ao “rigor” (positivo) dos clássicos em contraposição ao “desalinho” (negativo) dos românticos, revelando, assim, a tendência mais classicizante de sua literatura e de suas ideias. Todo excesso imaginativo (e tal excesso era facilmente atingido, diga-se de passagem) seria condenado por Magalhães como uma “orgia da imaginação”, expressão que guarda uma dupla conotação, recriminando tanto a imoralidade quanto a imoderação daquilo que a imaginação pode representar:

Não posso de modo algum acostumar-me com os horrores da moderna escola; com essas monstruosidades de caracteres preternaturais, de paixões desenfreadas e ignóbeis, de amores licenciosos, de linguagem requintada, à força de querer ser natural; enfim, com essa multidão de personagens e de aparatosos *coups de théâtre*, como dizem os franceses, que estragam a arte e o gosto, e convertem a cena em uma bacanal, em uma orgia da imaginação, sem fim algum moral, antes em seu dano. (MAGALHÃES, 2001 [1841], p. 335)

Reduzir a intensidade daquilo que se representa é, para Magalhães, um dos caminhos do desenvolvimento do gênio poético, essencial à obra de imaginação, pois esta se faria mais pelo virtuosismo do autor do que pela vivacidade dos acontecimentos narrados. O excesso “fascina a atenção”, “ilude a curiosidade infantil”, quando na verdade se requer do autor “grandeza de caracteres, sublimidade de pensamento, energia de estilo, pureza de linguagem” (MAGALHÃES, 2001 [1841], p. 335-336). A arte, pois, tem liberdade, desde que não se direcione ao excesso; para Magalhães, é nos seus meios de expressão que sua liberdade verdadeiramente se exerce, e não naquilo que expressa.

Sob o mesmo argumento, Magalhães defende que em sua tragédia *Olgiato* o duque Galeazzo não apareça em cena, apesar de seu caráter seguir a verdade histórica (baseando-se na narrativa dos historiadores), pois o autor não deseja afrontar os espectadores com a encarnação terrível de seu caráter e, no final das contas, não sendo esse personagem julgado pelo autor como necessário ao desenvolvimento da ação, ele poderia, portanto, ser removido. Suas razões são, por um lado, ligadas ao decoro classicista, na expressão do belo moral, porém, Magalhães encontra em sua própria

⁸⁶ Victor Cousin critica o *Traité des sensations* de Condillac por esse filósofo não fornecer uma única página sobre preceitos literários. No entanto, Cousin em seus tratados de estética concentra-se mais em sugestões temáticas do que formais, e aquelas se voltam em muito à materialização de preceitos moralizantes e cristãos. O meio termo do ecletismo de Cousin também se trai na expressão, pois recusa a expressão da imoralidade na arte.

interpretação dos preceitos do romantismo uma justificativa para sua decisão autoral, em resposta às críticas de, no final das contas, não seguir a verdade histórica: para essa escola já se havia firmado há muito tempo a exata distinção entre a verdade da arte e a verdade da natureza; além disso, questiona Magalhães, se para o romantismo seria possível “elaborar um Galeazzo diverso do histórico”, um Galeazzo pertencente ao domínio da fantasia, por que não seria também possível excluí-lo da ação? (MAGALHÃES, 2001 [1841], p. 333-336).

A liberdade criativa de que dispõe a imaginação concerniria em Magalhães principalmente à elaboração do enredo dramático, ou melhor, à concentração dos acontecimentos em torno de uma ação dramática, o domínio da história limitando-se ao enredo central. No prefácio de *Antonio José*, Magalhães, assim como Justiniano (2001 [1836]), refere-se à imaginação como faculdade submetida à história, cuja função principal seria preencher as suas lacunas. Constatando os vazios que o passado deixava às particularidades da biografia do dramaturgo que dá título à obra, Magalhães assim justifica seu trabalho criativo, não baseado completamente na verdade histórica: “do silêncio da história se aproveita com vantagem a poesia; e a imaginação supre otimamente todas as omissões” (MAGALHÃES, 2001 [1839], p. 326). Se observarmos outro exemplar desse período, *Leonor Teles*, veremos que é esse mesmo argumento que sustenta a sua escritura, pois Martins Pena, no prefácio dessa obra, justifica que as modificações que efetua em seu drama foram de fato necessárias. À acusação de faltar à fidelidade histórica, Pena replica: “À primeira vista parece este argumento forte, porém eu o destruirei dizendo que não tem o drama a extensão da história para poder mostrar um reinado inteiro, e que a sua missão não é contar fatos, mas sim descrever caracteres de personagens” (PENA, 2001 [1839], p. 330-331).

Apesar da necessidade premente de conferir os historiadores e cronistas, como fonte incontestada do real, nem todos os acontecimentos históricos serviriam de base sólida ao exercício da imaginação. No prefácio a *Sangue limpo*, Paulo Eiró sugere que os acontecimentos recentes da Independência do Brasil, apesar de constituírem a “primeira página” de nossa história, ainda trariam inconvenientes à épica, por seu limitado afastamento temporal (EIRÓ, 2001 [1862], p. 389 e 390). Se à imaginação cabe, de fato, se espriar pelas lacunas e ausências da história, legitimando-as artisticamente, trazer para a literatura “os vultos veneráveis e ainda palpitantes dos Andradas e do primeiro Imperador” não solicitaria da arte seu papel central de revigorar os acontecimentos históricos, presentificando-os, e de dar-lhe novas cores. Por isso,

Eiró opta por representar em seu drama, em vez de personagens históricos, a moldura de uma época e, dentro dela, o espírito do tempo narrado e suas principais questões, ainda capazes de inspirar nos contemporâneos sentimentos de amor à nação e de urgência de afirmação da liberdade para seu efetivo progresso e desenvolvimento — em suma, uma verdadeira lição do passado para o presente: “Não será dramático desenrolar a velha bandeira do Ipiranga, e nela apontar como antítese monstruosa a nódoa negra da escravidão, verme nojoso que rói a flor de nossas liberdades? Não será dramático mostrar o que fizeram nossos pais, e o que nós temos a fazer para coroar sua obra?”.

É ideia semelhante que José de Alencar⁸⁷ retoma, anos depois, na escrita de *O Jesuíta*. Sob a mesma justificativa de Paulo Eiró a respeito dos inconvenientes de partir de um tema recente como o da Independência, por ele “escapar à musa épica”, Alencar se volta a um episódio não muito representativo da história colonial, relativo ao personagem Bartolomeu Bueno da Ribeira. Tal acontecimento, por ser insuficiente para preencher a estrutura de três ou quatro atos, suscitaria a criação de um “poema de imaginação”, no qual se pudesse adaptar o seu desenlace. A imaginação, no entanto, guardaria seus limites de atuação: “o domínio da arte na história é a penumbra em que esta deixou os acontecimentos, e da qual a imaginação surge por uma admirável intuição, por uma como exumação do pretérito, a imagem da sociedade extinta. Só aí é que a arte pode criar; e que o poeta tem direito de inventar; mas o fato autêntico, não se altera sem mentir à história” (ALENCAR, 2001 [1875], p. 430). Assim, à imaginação permanece a ingrata função de submeter-se à história, tendo que se espriar pelos vazios deixados por ela, e, desse modo, qualquer adaptação dos fatos históricos poderia ser justificada apenas na construção do conflito dramático e na presentificação dos personagens, sem, contudo, “adulterá-los”.

O fim moral do teatro é retomado pela crítica de Castro Alves, emergindo na necessidade de se justificar o excesso de imaginação pela existência de um pano de fundo moral. No ensaio “Impressões de teatro”, Alves retoma a questão da liberdade imaginativa ser cerceada por uma função moralizante. A visão ampla de um “oceano de nobreza e de crimes” que essa arte proporciona põe o ser humano diante do vício, como diante de uma “fantasmagoria tétrica”, e deve por fim lhe ensinar a virtude cristã:

⁸⁷ Mesmo um ferrenho defensor do exercício livre da imaginação como José de Alencar, em seu romance de “moldura histórica” *O Guarani*, se sentiria impelido a justificar os usos e termos “brasílicos” (bem explicados em notas de rodapé) aos quais recorre, como não pertencentes ao terreno da imaginação, pois esta nada havia feito além de “dar algum colorido aos costumes nacionais, que podem ser tornar uma fonte de poesia para a nossa literatura” (ALENCAR, 1857, p. 1).

Porém, quando a imaginação vem correr descabelada e lúbrica pelo palco, no revoltear da embriaguez do ultrarromantismo, ou, como as Mênades antigas, sacudir das tranças a víbora dos maus princípios às multidões impressionadas, o teatro é uma mancha na face do século, um espetáculo pernicioso, como um alcouce, alguma coisa perigosa ou estúpida, peca ou envenenada. (ALVES, 2001 [1866], p. 399-400)

Assim, para Castro Alves, a quebra do decoro proporcionada pela vivacidade da imaginação poderia se instalar desde que apresentando uma função moral. No entanto, se o excesso de imaginação, aqui compreendida como capacidade de projeção e presentificação de ações (cf. Moraes Silva, 1783), não vier com um fim moral, ela será pernicioso e inútil para o desenvolvimento da nação.

A avaliação que José de Alencar e Machado de Assis realizam conjuntamente do drama de Castro Alves também reflete tais preceitos. Na carta que José de Alencar (2001 [1868], p. 409) endereça ao crítico, recomendando o talento poético do autor do drama *Gonzaga*, observa que a revolta de Minas, apesar de pouco explorada pela literatura, teria em seu germe um grande manancial para a poesia histórica, por conter em si os ideais de liberdade necessários ao oitocentos, desde que enriquecidos “com episódios de vivo interesse”. Em resposta, Machado de Assis (2001 [1868], p. 416 e p. 417) comenta que a escolha de tal tema viria não apenas de seu amplo interesse histórico, como também da índole do gênio poético de Castro Alves, o qual reabilitaria à justiça histórica os infortunados poetas de Minas pelo exercício de sua imaginação. Desse modo, uniam-se na obra de Alves “a tradição política e a tradição poética, o coração do homem e a alma do cidadão”.

Machado de Assis observa ainda que não se pode avaliar um gênero histórico sem submetê-lo à verificação histórica, sem delimitar quais aspectos concerniriam à história e quais pertenceriam unicamente à imaginação poética. Castro Alves teria unido seu próprio sentimento à história, sem, contudo, “nodoar” o passado, sem utilizar-se da história apenas como pretexto, como moldura insípida na qual figurariam acontecimentos inverossímeis. Sua “exageração”, o excedente produzido por sua imaginação e perfeitamente necessário ao teatro, não havia “profanado as figuras do passado, dando-lhes feições caprichosas”, mas, emprestando sentimentos aos personagens, revigorou-os enquanto sujeitos históricos, presentificando sobre a cena “os caracteres essenciais de uma época e de um acontecimento”. (ASSIS, 2001 [1868], p. 417-418)

Não haveria, porém, consenso sobre os limites aceitáveis do excesso da imaginação para o desenvolvimento do nosso sistema teatral. O francês radicado no Brasil Émile Adet, no ensaio “Da arte dramática no Brasil”, também publicado na *Minerva Brasiliense*, em 1844, aprofunda a visão mítico-religiosa da imaginação que se encontra em germe em Santiago Nunes Ribeiro. Constatando a inexistência de uma literatura dramática no Brasil, por conta de seu número limitado de obras nativas e pela preponderância de traduções de peças europeias dentre aquelas levadas ao palco, Adet justifica essa ausência não pela falta de empenho ou capacidade dos autores, mas por “modéstia”, por “temor” de criar (ADET, 2001 [1844], p. 338-339) diante de um público já acostumado com as imoderações das “composições de delírio” (românticas), plenas de “punhais, crimes e adultério”, que tornam o teatro “um prazer todo sensual, percebido pelo ouvido e vista”. Ao referir-se aos dramas românticos como “composições de delírio”, Adet conecta a imaginação a seu sentido patológico (cf. Domingos Vieira, 1873).

Nesse aspecto, a imaginação não poderia se exceder na representação viva do vício diante dos espectadores, ou então negaria os desígnios da arte para tornar-se doença. A “cura”, para Adet, estava na instituição da censura, já que a imoralidade reinante nos dramas românticos a seu ver a tornavam necessária. À censura de um Conservatório Dramático caberia “rejeitar obras imorais, que ofendem o gosto e a razão”, para que os autores, sob esse crivo, fossem sempre “movidos pela razão, sã, e nunca pela paixão” (ADET, 2001 [1844], p. 342), e, assim, mais uma vez Adet condena o excesso imaginativo, submetendo-o a um crivo moral.

Gonçalves Dias (2001 [1846], p. 352) opõe-se a essa concepção, condenando a atividade dos conservatórios dramáticos, como instituições “estéreis” e “repressivas”, as quais tornam dificultosas as criações de autores que não tenha “um nome e simpatias que com mais ou menos probabilidade lhe garantam o sucesso”, seguindo uma lei que não tem por base uma medida literária. De fato, de acordo com as instruções inscritas nos requerimentos de submissão ao exame censório do Conservatório Dramático Brasileiro, “não devem aparecer em cena assuntos, nem mesmo expressões menos conformes com o decoro, os costumes e as atenções que em todas as ocasiões se devem guardar, maiormente naquelas em que a Imperial Família honrar com a Sua Presença o espetáculo”. Ainda segundo o mesmo documento, “o julgamento do Conservatório é obrigatório quando as Obras censuradas pecarem contra a veneração à nossa Santa Religião, contra o respeito aos Poderes Políticos da Nação e às Autoridades

constituídas, e contra a guarda da moral e decência pública”, embora houvesse menos rigor no julgamento de obras que pecassem “contra a castidade da língua” e a ortoépia, únicos casos em que a licença não deveria ser infalivelmente aplicada. (SANTOS, 1852). São poucos, de fato, os critérios estéticos.

Gonçalves Dias (2001 [1846], p. 353) manifesta-se a favor da liberdade de pensamento, não apenas para o jornalismo, mas para a literatura: “O engenho não quer peias”, por isso deve-se deixar o poeta seguir o arrebatamento de sua inspiração poética e permitir a liberdade de difusão da arte. À imaginação, restabelece-se um papel legítimo na criação artística no prólogo de *Leonor de Mendonça* em defesa de certo grau de autonomia das faculdades reflexivas e da função organizacional e estética da imaginação. Nos dramas históricos, caso da obra citada, também Dias distingue a verdade moral da verdade histórica, afirmando que a primeira é o espaço em que a imaginação do autor pode se espriar com maior liberdade, sem seguir os preceitos da história (DIAS, 2001 [1846], p. 356).

Voltemos à perspectiva de Émile Adet. Ela guarda, ainda, uma proposta moralizante e cristã para a arte, justificada pela compreensão de que o ser humano vaga sobre a terra para expiar a sua culpa pelo pecado original, por ter-se afastado dos desígnios de Deus, e que, portanto, precisa buscar a redenção:

O ser humano está na terra para recuperar a inteligência sutil e límpida de sua primeira origem; quando recuperar a moralidade a sua candidez primitiva. Desprezar tudo quanto pode servir ao desenvolvimento da inteligência e ao progresso da moral é desviar-se dos deveres de cristão; e, mais ainda, é desconhecer os desígnios ocultos da Providência, é marchar contra a vontade de Deus! (ADET, 2001 [1844], p. 338)

Porém, a principal implicação dos argumentos de fundo cristão defendidos por Émile Adet encontra-se na negação ao extremo da capacidade criativa da imaginação, pois suas visões seriam reflexos da verdade eterna propagada pelo cristianismo: “Nada cria a imaginação do homem: esses sonhos dos esplendores do céu não são porventura revelações que uma vista interior descobre no infinito?” (ADET, 2001 [1844], p. 338). Nesse aspecto, o sentido de imaginação como representação de algo permanece, porém, ela não se voltaria à captação dos dados da realidade empírica pelos sentidos, mas à da visão interior e mística da alma, sendo desse modo uma abstração. A literatura seria o meio eficaz de o ser humano se religar com a ideia de Deus originária do cristianismo e

de “rememorar-se” do instante em que, num passado mítico, esteve ligado plenamente aos preceitos divinos, como na narrativa adâmica. Por essa razão Adet cita o verso de Lamartine, “O homem é um deus decaído que se lembra dos céus”⁸⁸, filiando-se à perspectiva do poeta francês, para o qual a poesia seria “a encarnação do que o homem tem de mais íntimo no seu coração e de mais divino em seu pensamento, do que a natureza visível tem de mais magnífico nas imagens e de mais melodioso nos sons!” (LAMARTINE, 1987 [1834], p. 125), sendo, portanto, uma síntese de sentimento e sensação, espírito e matéria, em suma, do subjetivo e do objetivo. Mas ao negar ao ser humano autonomia no exercício de sua própria faculdade imaginativa, ele a percebe como uma mera função reprodutiva.

Agrário de Menezes, em carta dirigida ao Secretário do Conservatório Dramático do Rio de Janeiro, em 1857, retoma o tema dos limites existentes entre imaginação e história, e, além disso, entre imaginação e forma literária. Sobre a concepção do drama histórico *Calabar*, ele comenta que escolheu uma matéria “nacional e histórica”, segundo a proposta do concurso literário promovido pela instituição — um drama cujo enredo tivesse origem em nossa nacionalidade e cor local, e ainda tivesse por base uma narrativa histórica, segundo a versão comprovada por cronistas e historiadores. Sua escolha, além de guiada pela demanda do Conservatório, encontrava uma justificativa moral e social: o teatro “dirige-se ao coração em ordem a moralizar”, e por isso a existência de seu drama se legitimava tanto pelo intuito de, pela literatura, reafirmar a narrativa histórica, quanto por elaborar uma lição moral do passado sobre o presente (MENEZES, 2001 [1857], p. 379-380). O fim social e moral do teatro se concretizaria com maior eficácia quando se moldasse aos tipos comuns de uma determinada nacionalidade, pela identificação entre os espectadores e os personagens. Por isso, essa arte deveria responder aos anseios de sua nação, presentificando os hábitos e costumes do povo, para só em seguida dirigir-se à universalidade dos povos, já que a “especificidade” da situação brasileira, o de uma nação recém-independente ainda perpassada por resquícios da colonização, exigia isso.

No que diz respeito ao espaço disponível para o trabalho da imaginação, Menezes apoia-se nas ideias do crítico francês e inimigo dos excessos do romantismo Gustave Planche, para o qual o advento dos ideais democráticos, assim como de todos os acontecimentos históricos, teriam uma influência certa sobre as artes da

⁸⁸ “L’homme est un dieu déchu que se souvient des cieux”.

imaginação (PLANCHE, 1831, p. 6-7, 8). Para Planche, no *Salon de 1831*, os desenvolvimentos científicos não anulariam a importância das artes, pois “a verdade não basta à vida do homem; sua inteligência e seu coração precisam de outra coisa”⁸⁹, cabendo à arte encantar a realidade e remover dela seus aspectos tristes. Quanto aos gêneros históricos, Planche admite que seguem leis diferentes daquelas da história e, portanto, se o caráter de seus personagens não for real ou histórico, ele será, por outro lado, “verdadeiro segundo a arte”⁹⁰ (PLANCHE, 1831, p. 128). Menezes cita o crítico francês, quando pondera que a história só deve impulsionar a obra literária, e não lhe emprestar as suas regras, nem se sobrepor a ela:

Assim, historiei como poeta, de perfeito acordo com as ideias de Gustave Planche, que diz: ‘A história para o poeta não é mais do que um ponto de partida’. Desse modo, e consequentemente, fui até a efetuar o que o mesmo escritor preceitua sob o nome de lei suprema do emprego da história no teatro — que é a interpretação. Interpretei-a de fato, a história; isto é, apanhando aqueles acontecimentos que me propunha dramatizar, desenvolvi os seus elementos, mostrei as suas faces, as suas origens e as suas consequências. (MENEZES, 2001 [1857], p. 382)

Como base de tal lei interpretativa, segundo a qual “não há poema lírico, épico ou dramático, sem a intervenção todo-poderosa de uma faculdade, que não tem papel a representar na história e que se chama imaginação” (MENEZES, 2001 [1843], p. 382 e 383), emerge a noção de conflito dramático, mostrando as causas e desenvolvimentos de uma ação histórica, sem, contudo, fechá-la no domínio da “verdade” legitimada pela existência dos documentos históricos, neste caso, as obras do Pe. Rafael de Jesus, de Sebastião da Rocha Pita, Roberto Southey, Beauchamp, Constâncio e do General Abreu de Lima. A personagem Calabar é considerada por Menezes como “verdadeiramente dramática”, e ainda revestida de interesse épico, por seu distanciamento no tempo: serve, portanto, de ponto de partida, como tema da composição dramática e, nesse aspecto, encerra-se para Menezes a contribuição da história. A amplitude do trabalho da imaginação, para o autor de *Calabar*, não seguiria os princípios (e excessos) da crítica nem da literatura romântica: “Isto não é o que se deduz dos princípios de La Harpe, de Schlegel, de Sainte Beuve & Cia.; nem tampouco da propaganda revolucionária de Dumas e de Hugo & Cia”. O único risco de tal procedimento estaria no “abuso da

⁸⁹ “La vérité ne suffit pas à la vie de l'homme; son intelligence et son coeur ont besoin d'autre chose”.

⁹⁰ “Cinq Mars, de Thou, Richelieu, ne sont pas les mêmes dans l'histoire que dans l'imagination d'Alfred de Vigny; mais s'ils ne sont pas réels, ils sont vrais selon l'art”.

interpretação”. A isso, porém, argumenta Menezes, os princípios resistem, apesar dos erros aos quais possam ser submetidos, e não se deveria querer eliminá-los apenas pelas “aberrações monstruosas de Dumas e Hugo”, dois autores franceses que particularmente escreveram romances e dramas históricos.

Seguindo as “regras da hermenêutica poética”, Menezes (2001 [1843], p. 383) modifica as razões que teriam levado Calabar, segundo os historiadores, a desertar o exército da união ibérica, unindo-se aos holandeses, não por dever à justiça, mas por jurar vingança a um rival amoroso. Assim, Menezes não altera o fato de Calabar ter se voltado contra seu exército de origem, mas modifica a interpretação que poderia ser dada a esse acontecimento, dando-lhe outros efeitos “não contrários, porém coirmãos”, submetendo-o às regras que pertencem unicamente ao campo da arte. Cada domínio teria assim seu próprio espaço de atuação: a imaginação, para Menezes, partindo, no entanto, de uma base mínima fornecida pela história, não estaria totalmente subjugada a ela e nem teria justificativas a lhe dar em seus desenvolvimentos na obra artística, embora houvesse limites para a sua expansão: “em tudo e por tudo, procurei cingir-me à verdade dos fatos, tanto quanto não foi invadir os domínios da imaginação” (p. 384).

Com o quadro exposto, temos que a faculdade imaginativa, considerada como fundamento da obra artística, tem seu campo de atuação afunilado, frequentemente justificada pelos autores que recorrem ao seu excesso, por mínimo que seja, submetida a outras variáveis, tais como as regras poéticas (neoclássicas, principalmente), signos do virtuosismo da escrita literária, o estatuto de verdade histórica, o subjugo a um fim moral, sobretudo pelo decoro, e a adaptação à construção do conflito dramático. A síntese entre universalismo e particularismo, entre objetivo e subjetivo, pertence, no romantismo brasileiro, mais às ideias do que às formas literárias que as expressam. Há uma diferença essencial entre a imaginação como capacidade criativa em geral e a imaginação como superação explícita da realidade empírica e da realidade suprassensível (mística ou cristã). A imaginação se sujeita aos crivos morais, mas principalmente à história, estabelecendo com ela uma relação de trocas e rupturas, de submissão e autonomia, na construção da obra de arte, que termina por mediar seu próprio conceito.

Em nossa busca por compreender os sentidos dados pela crítica teatral oitocentista brasileira à imaginação e suas propostas para a dramaturgia, dois elementos, entre outros, sobressaíram-se, por representarem, em alguma medida, balizas ao campo de atuação dessa faculdade: as lacunas inevitavelmente existentes na narrativa histórica

e a organicidade própria à forma dramática. A imaginação, submissa à história, toma como ponto de partida o vazio resultante do que não pode ser comprovado pela precisão documental. Dirige-se, em seguida, à adaptação à forma dramática, que lhe demanda enquadrar-se em certos esquemas de ação e conflitos limitados, ajustando-se, além disso, à realidade teatral, mesmo que de maneira virtual, no caso dos dramas que não chegaram ao palco.

6. “DOCUMENTO É MONUMENTO”

Propondo-se a uma crítica da compreensão positivista do documento como prova objetiva para o fato histórico e testemunho imparcial dos tempos passados, o historiador Jacques Le Goff (1990, p. 535) o confronta com a ideia de monumento, ligado ao “poder de perpetuação” próprio à sociedade da qual o material histórico faz parte. Questionando a suposta intencionalidade do monumento, como “herança do passado”, e a imparcialidade do documento, “escolha do historiador”, Le Goff observa que o conhecimento que permanece sobre o passado não traduz aquilo que verdadeiramente se passou, mas é fruto de uma seleção consciente tanto dos legítimos enunciadores de um discurso, quanto do cientista que se dispõe a analisá-lo e o faz “falar”.

Em nosso trabalho houve, portanto, no mínimo, duas perspectivas que entraram em relação. De um lado, a nossa, a da pesquisadora que também fala de um lugar: contamos com as ideias da crítica e da história literárias contemporâneas, bem representadas por Candido (1981), Barbosa (1990) e Bosi (2002), as quais compreendem a coexistência, no romantismo do Brasil, da renúncia e da inaptidão da faculdade imaginativa, que ocasionaram reflexos decisivos tanto na forma quanto no conteúdo das obras produzidas no período de formação da literatura brasileira, a exemplo do excesso de cor local e da reincidência constante dos temas nacionalistas.

De outro lado, temos a perspectiva dos autores e críticos oitocentistas, que se empenharam em falar, em tornar manifestos seus posicionamentos diante de suas próprias práticas, legando ao futuro “monumentos” frutos de seu tempo, intencionalmente projetados para construir sentidos sobre si mesmos. No prefácio de *O Jesuíta*, José de Alencar (2001 [1875], p. 424) expõe uma preocupação que não lhe é particular: “se algum dia o historiador de nossa ainda nascente literatura, assinalando a decadência do teatro brasileiro, lembrar-se de atribuí-la aos autores dramáticos, este

livro protestará contra a acusação”. Igualmente, no balanço que faz nas últimas décadas do século XIX, Machado de Assis, apontando os defeitos e as potencialidades dessa literatura, lançaria pra os tempos vindouros o prosseguimento do projeto oitocentista:

Viva imaginação, delicadeza e força de sentimentos, graças de estilo, dotes de observação e análise, ausência às vezes de gosto, carências às vezes de reflexão e pausa, língua nem sempre pura, nem sempre copiosa, muita cor local, eis aqui por alto os defeitos e as excelências da atual literatura brasileira, que há dado bastante e tem certíssimo futuro. (ASSIS, 1955, p. 148-149)

Os documentos que conscientemente selecionamos, os quais também são patrimônios da teoria e da crítica literária e teatral oitocentista no Brasil e, portanto, legados de um tipo de reflexão e pensamento, são caracterizados pelas nuances da presença ou da ausência da imaginação na literatura, contradições, frequentemente percebidas, nesse período, entre o categórico elogio da imaginação, como fundamento da criação literária romântica, e sua negação, como faculdade que deveria ser dosada e subjugada a outras faculdades e disciplinas. Quando postos em confronto, as duas perspectivas, a do investigador e a de seu objeto, tornam manifestos conflitos na gênese do conceito de imaginação e na compreensão dada a ele.

De fato, muitos poetas, romancistas, dramaturgos e críticos brasileiros buscaram ao menos exprimir em suas obras uma definição para a imaginação — seu caráter de faculdade própria ao ser humano, sua atuação no campo da arte, seus atributos. A imaginação está presente, como termo e como conceito, nesses documentos do passado. Consideramos, no entanto, com Jacques Le Goff, que “o documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro — voluntária ou involuntariamente — determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento-verdade. Todo o documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo” (LE GOFF, 1990, p. 548).

O questionamento se amplia e não se esgota: afinal, qual imagem de si próprios os escritores oitocentistas almejavam legar ao futuro, já que nem toda afirmação ou negação da imaginação pela crítica e pelos autores românticos representam uma afirmação ou negação significativamente reais para essa faculdade na plasmação virtual das obras? Nesse aspecto, pensamos que nossos escritores *quiseram ser e foram* românticos, nos ideais, nas formas, nos temas, principalmente por terem sido frutos de seu próprio tempo. Sintéticos, eles souberam captar de cada tendência estética e

filosófica os traços mais legítimos para a expressão de seu momento histórico e de suas necessidades particulares para o exercício criativo na literatura e no teatro.

No que diz respeito ao conceito de imaginação, o que chama a atenção, principalmente, é a coexistência da afirmação de sua expressão livre e da necessidade de freá-la (anulá-la). Tais sentidos tornam vigente a ausência de um consenso sobre a imaginação. Nosso questionamento, então, precisou se deslocar: não mais buscamos saber em que graus a imaginação é expressa ou não na literatura, porém, quais os sentidos que poderia aportar em si os quais tornariam tais contradições tão coerentes. Em resumo: interessou-nos buscar os tipos de imaginação que são expressos. O aprofundamento das formas de expressão da faculdade imaginativa foi destinado a pesquisas posteriores.

A imaginação é uma faculdade inerente a todos os seres humanos, intensificada na mente artística, responsável pela elaboração de todas as ideias passíveis de serem realizadas pela mente humana, principalmente, aquelas ligadas ao campo da arte, nas quais representa elaboração e criação. Sem ocupar a supremacia entre eles, mas fornecendo o espaço expressivo que a cada um pertence por direito, forma, em conjunto com a memória, a razão, os sentidos e a emotividade ou o sentimento, os fundamentos do conhecimento humano sobre a realidade. Trata-se de uma faculdade, sobretudo, imagética, objetiva e de traços realistas. Possui caráter evocativo, e não apenas mnemônico.

Dentre os seus principais atributos estão: a autonomia parcial que possui no processo de elaboração de representações em relação ao ser que imagina e no que diz respeito ao que ele imagina; sua constante ligação, mesmo que em diferentes graus, com os órgãos dos sentidos e com as respectivas sensações que suscitam; o representar, quando em excesso, riscos à saúde mental, precisando por isso ser dosada; o vínculo de suas representações com a emotividade do ser humano, a qual acarreta modificações fundamentais em seu produto final; a impossibilidade que impõe ao ser humano em exteriorizar totalmente as ideias que suscita.

Apesar desses sentidos, é importante observar que, em geral, não há, por parte de nossos poetas, romancistas, dramaturgos e críticos uma preocupação ampla e deliberada em discutir as possíveis definições da imaginação, como termo e como conceito. Tais omissões podem ser indicativas da ausência de conflitos em relação ao tema, da existência de algum consenso quanto ao termo, assim como do pouco mérito relevado à questão na época. Por outro lado, os autores se concentram primordialmente em

estabelecer os limites de seu campo de atuação na literatura. À imaginação não é negado seu papel de grande importância na concepção da obra literária, embora em um momento inicial de recepção das ideias românticas no Brasil tenha sido negligenciada, e, quando da decantação dos ideais românticos em solo brasileiro, tenha quase sempre sido relativizada com outros aspectos, tais como a sua submissão à verdade histórica e aos fins morais, a sua relação, sensual, sentimental ou mística com a realidade empírica, e a organicidade própria do texto ficcional. Ainda uma vez as ausências fornecem mais dados do que se esperaria, pois, como os autores não se preocupam em redefini-la, o entendimento que subjaz à imaginação segue em muito os significados usuais encontrados em dicionários e já consolidados por escolas literárias anteriores ou transpostos diretamente do romantismo europeu. A não existência de uma aceção explícita permite a insurgência de novas conotações: a ressignificação desses termos pelo uso é sempre um caminho plausível.

Perguntamos, pois, a proposta dramaturgicada da imaginação, como *inventio* e *dispositio*. Seu ponto de partida para a criação dramática, ligado à própria capacidade inventiva e impositiva do autor dramático, é regulado pelas convenções da época, ainda de traços neoclássicos, que servem de medida para o “excesso” imaginativo. Nesse aspecto, o domínio das regras, o respeito às unidades e ao decoro e a aderência às narrativas históricas excedem em importância à criatividade autoral.

Literatura (espaço legítimo de exercício da imaginação) e história (base reguladora para a imaginação) se articulam. Para a escolha temática, há temas de menor e maior importância, principalmente os temas de interesse nacional (cor local) e histórico, especialmente os mais afastados no tempo. Mas o passado não tem valor enquanto passado, e sim como lição para o presente — por essa razão, as adaptações são bem vindas, desde que não firam moral e esteticamente os espectadores. Uma vez escolhido o tema ou episódio a ser tratado no drama, devem-se seguir não seus detalhes, mas um esqueleto central da narrativa, adaptado aos próprios conceitos e temas do romantismo, principalmente os de exteriorização da subjetividade e de reabilitação histórica dos acontecimentos. Trata-se, portanto, de uma reinterpretação artística e explícita dos fatos. Deve-se seguir, no entanto, a verossimilhança, de modo que os acontecimentos que lhe servem de base não se afastem muito de seus traços peculiares.

O caráter épico que o drama histórico contém é adaptado em prol da construção dramática da ação (conflito e desenlace), tanto por sua extensão, que deve ser reduzida, quanto pelas lacunas que a narrativa histórica deixa aos caracteres (subjetivos e

objetivos) dos personagens. Contrariando os preceitos românticos e reforçando os neoclássicos, o drama deve perder em caráter espetacular, sem por em cena múltiplos estímulos visuais ou audíveis, já que estes apenas dispersariam o espectador do objetivo evidentemente engajado do drama e o deseducariam, mostrando apenas os prazeres “sensuais”. Aquilo que é posto em cena está plenamente subjugado à necessidade do desenvolvimento da ação dramática e à manutenção do decoro e dos costumes morais e religiosos do país.

No drama, estabelecido como exteriorização do subjetivo por um meio objetivo, os personagens são legitimados não apenas na medida em que aparecem em cena, mas quando a construção dramática permite que seus sentimentos e ideias tornem-se presentes e intensos diante dos espectadores. A dicção ganha evidente espaço aí, respeitando-se o tom necessário à ideia expressa e à ortoépia da língua. O investimento em personagens-tipo remove do drama a complexidade psicológica comum ao romantismo europeu, e permite aos personagens serem porta-vozes de sua nacionalidade e de suas ideias, os espectadores identificando-se com eles. Na medida do possível, os caracteres devem ser verdadeiros, segundo a história, ou então, verdadeiros conforme os preceitos da arte.

Tendo como base essas reflexões, podemos dizer que, sim, a imaginação está presente em nosso romantismo, e se expressa plenamente. Nosso conceito de imaginação, porém, não se mostra como no romantismo europeu, mas como a síntese, já referida, das tendências universalistas e particularistas, neoclássicas e românticas, setecentistas e oitocentistas. Isso significa dizer que a imaginação amplamente exercida no Brasil não equivale à europeia, e quando posta em confronto com essa poderia ser considerada como mais fraca ou mesmo como quase inexistente. Precisamos, no entanto, partir de nós mesmos, de nossos sentidos, de nossa visão de mundo, e compreender, como é necessário a qualquer atividade do pensamento, a questão como relativa. Não, há, assim, engano na atividade imaginativa de nossos escritores, mas a opção deliberada em exercer um tipo de imaginação mais adaptada à nossa cosmovisão e aos objetivos de uma nação em processo de formar-se. É essa imaginação que se prolonga em nossa história literária, a partir do romantismo, e que se vai adaptando aos projetos estéticos vindouros — uma imaginação centrada na construção progressiva de uma literatura de traços próprios que, nesse momento, entende como sua missão a perpetuação e a legitimação das características históricas, geográficas, sentimentais e religiosas de seu país.

A imaginação, como *síntese de tendências universalistas e particularistas*, do *subjetivo e do objetivo*, representou um dos caminhos para a expressão do imaginário e do simbólico na literatura dramática oitocentista, mas não se confunde com eles. Seu trabalho é de mediação, de representação, de presentificação dessas ideias. Ela permanece, portanto, mesmo quando aparentemente *não está lá*, como faculdade pouco expandida, como capacidade criativa retraída, como “faculdade” ou “potência” desprovida de “poder” absoluto, mas existindo sempre. A imaginação é, no fim das contas, a tensão que articula o texto e a (ir)realidade que ele exprime.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMS, M. H. *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica*. Trad. Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

ABREU, Casimiro de. *Obras completas de Casimiro J. M. de Abreu — Biblioteca dos melhores autores antigos e modernos*. (Org. Joaquim Norberto Souza e Silva). 5 ed. Rio de Janeiro: Garnier, 1877. (Acervo da Brasileira — Biblioteca Digital da USP — Universidade de São Paulo)

_____. Prólogo a *Camões e o Jau* (1856). In: FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p.375-378.

ADET, Émile. Da arte dramática no Brasil. In: FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001 [1844], p. 337-343.

ALCANDRE, J. As articulações do espaço teatral. Trad. Fátima Saadi. Folhetim, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, n. 16, 2003.

ALENCAR, José de. *O Guarani*. Rio de Janeiro: Empresa Nacional do Diário, 1857. (Acervo da Brasileira — Biblioteca Digital da USP — Universidade de São Paulo)

_____. Carta a Machado de Assis. In: FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001 [1868], p.407-411.

_____. *A pata da gazela*. Rio de Janeiro: Garnier, 1870. (Acervo da Brasileira — Biblioteca Digital da USP — Universidade de São Paulo)

_____. *Sonhos d'ouro*. Tomo 2. Rio de Janeiro: Garnier, 1872. (Acervo da Brasileira — Biblioteca Digital da USP — Universidade de São Paulo)

_____. Alfarrábios — Crônicas dos tempos coloniais. Vol. 1. *O Garratuja*. Rio de Janeiro: Garnier, 1873. (Acervo da Brasileira — Biblioteca Digital da USP — Universidade de São Paulo)

_____. *Ao correr da pena*. (org. José Maria Vaz Pinto Coelho). São Paulo: tipografia Alemã, 1874. (Acervo da Brasileira — Biblioteca Digital da USP — Universidade de São Paulo)

_____. *O Jesuíta* (Advertência). In: FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001 [1875], p.423-443.

_____. *Como e por que sou romancista*. Rio de Janeiro: Leuzinger & Filhos, 1893. (Acervo da Brasileira — Biblioteca Digital da USP — Universidade de São Paulo)

ALVES, Castro. Impressões de Teatro. In: FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001 [1866], p.399-405.

ASSIS, Machado de. *Papéis Avulsos*. Rio de Janeiro: Lombaerts & Cia, 1882. (Acervo da Brasileira — Biblioteca Digital da USP — Universidade de São Paulo)

_____. Histórias sem data. Rio de Janeiro: Garnier, 1884. (Acervo da Brasileira — Biblioteca Digital da USP — Universidade de São Paulo)

_____. Instinto de nacionalidade. In: Crítica literária (Obras completas). Rio de Janeiro; São Paulo; Porto Alegre: W. M. Jackson Inc, 1955, p.129-149.

_____. Carta a José de Alencar. In: FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001 [1868], p.413-419.

_____. Um erradio. In *Páginas Recolhidas*. Rio de Janeiro; Paris: Garnier, s.d.a. (Acervo da Brasileira — Biblioteca Digital da USP — Universidade de São Paulo)

_____. À estátua de José de Alencar. In *Páginas Recolhidas*. Rio de Janeiro; Paris: Garnier, s.d.b. (Acervo da Brasileira — Biblioteca Digital da USP — Universidade de São Paulo)

_____. O poema do frade. (Biblioteca Universal Antiga e Moderna) Lisboa: Companhia Nacional Editora, 1890. (Acervo da Brasileira — Biblioteca Digital da USP — Universidade de São Paulo)

BARBOSA, João Alexandre. *A leitura do intervalo*. São Paulo: Iluminuras, 1990.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOURDIN, Jean-Claude. Materialismo e ceticismo em Diderot. Revista *Sképsis*, ano V, nº.78, 2012, p.78-93. Tradução Paulo Jonas de Lima Piva. Disponível em: <http://philosophicalskepticism.org/wp-content/uploads/2014/06/4materialismo.pdf>
Acesso em: 01.08.2015.

- BURGAIN, Luís Antonio. Prefácio a Pedro-Sem que já teve e agora não tem (1847). In: FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p.354-346.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira (momentos decisivos)*. Vol. 1: 1750-1836. 6ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.
- CHATEAUBRIAND, François René. O gênio do cristianismo (excerto). In LOBO, Luiza (trad., seleção e notas). *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987 [1802], p.113-122.
- COLERIDGE, Samuel Taylor. Biographia Literaria. In LOBO, Luiza (Org.). *Teorias poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987 [1817], p.188-207.
- CONDILLAC, Étienne. *Traité des sensations, augmenté de l'Extrait raisonné*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1984 [1754]. Disponível em: <http://bibliotheque.uqac.ca/>. Acesso em: 15.08.2015.
- COUSIN, Victor. *Histoire de la philosophie du XVIII^e siècle*. Tome II. École Sensualiste — Locke. Paris : Pichon et Didier, 1829. (Acervo digital da Bibliothèque Nationale de France — Gallica)
- _____. *Du vrai, du beau et du bien*. 2 ed. augmentée d'un appendice sur l'art Français. Paris : Didier, 1854. (Acervo digital da Bibliothèque Nationale de France — Gallica)
- _____. Souvenirs de l'Allemagne. In *Fragments et souvenirs*. 3 ed. considérablement augmentée. Paris : Didier et Cie, 1857, p.55-188. (Acervo digital da Bibliothèque Nationale de France — Gallica)
- DANAN, Joseph. *Qu'est-ce que la dramaturgie?* Arles: Actes Sud-Papiers, 2010.
- DENIS, Ferdinand. *Scènes de la nature sous les Tropiques et de leur influence sur la poésie, suivies de Camoens et Jozé ÍndioI*. Paris: Louis Janet Libraire, 1824.
- _____. Resumo da história literária do Brasil. In: CÉSAR, Guilhermino (Seleção e Apresentação). *Historiadores e críticos do romantismo. I — A contribuição europeia: crítica e história literária*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Brasileiros; São Paulo: Editora da Universidade de S. Paulo, 1978, p.35-82.
- DIAS, Gonçalves. Prólogo a Leonor de Mendonça. In: FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001 [1846], p.345-354.
- _____. *Últimos cantos* (poesias). Rio de Janeiro: F. de Paula Brito, 1851. (Acervo da Brasileira — Biblioteca Digital da USP — Universidade de São Paulo)

DICTIONNAIRE DE L'ACADEMIE FRANÇAISE, revu, corrigé et augmenté par l'Académie elle-même. Tome premier (A-K). Paris : Paul Dupont, 1835. (Acervo digital da Bibliothèque Nationale de France — Gallica)

DIDEROT, Denis; D'ALEMBERT, Jean le Rond (Dir.) *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. (1751-1772). Tomo 1º. Paris: Briasson; David l'Aîné; Le Breton; Durand, 1751a. (Acervo digital da Bibliothèque Nationale de France — Gallica)

_____. Verbete “Imagination”. *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. (1751-1772). Tomo 6º. Paris: Briasson; David l'Aîné; Le Breton; Durand, 1751b, p.560-564. (Acervo digital da Bibliothèque Nationale de France — Gallica)

DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática*. Trad., Org. e notas de Franklin de Mattos. 2 ed. São Paulo : Cosac Naify, 2005.

DOBRÁNSZKY, Enid Abreu. *No tear de Palas : Imaginação e Gênio no século XVIII — Uma introdução*. Campinas : Papyrus : Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1992.

DOMINGOS VIEIRA. *Grande dicionário Português ou Tesouro da língua portuguesa*. Vol. 3. Porto : Ernesto hardron e Batholomeu H. De Moraes, 1873.

DORT, Bernard. *O estado de espírito dramaturgico*. Trad. Fátima Saadi. S.d.

EIRÓ, Paulo. Prefácio a Sangue Limpo. In: FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001 [1862], p.389-391.

FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro*. Vol. 1 (das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX). São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012.

FALBEL, Nachman. Os fundamentos históricos do romantismo. In GUINSBURG, J. (Org.) *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p.23-50.

GARRETT, Almeida. A restauração das letras, em Portugal e no Brasil, em meados do século XVIII. In: CÉSAR, Guilhermino (Seleção e Apresentação). *Historiadores e críticos do romantismo. 1 — A contribuição europeia: crítica e história literária*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Brasileiros; São Paulo: Editora da Universidade de S. Paulo, 1978, p.87-92.

_____. Prefácio à primeira edição de *Camões*. In: MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa através dos textos*. 30ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

- HAZLITT, William. Sobre a poesia em geral. In LOBO, Luiza (Org.). *Teorias poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987 [1818], p.208-213.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética*. Vol. IV. Trad.: Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
- HELFERICH, Christoph. *História da filosofia*. Trad. Luiz Repa, Maria Cavalheiro, Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- HOUAISS, Antonio. *Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. São Paulo: Objetiva, 2002.
- HUGO, Victor. *Les chansons des rues et des bois*. Sixième Edition. Paris : Librairie Internationale, 1867. (Acervo digital da Bibliothèque Nationale de France — Gallica)
- _____. *La préface de Cromwell: introduction, texte et notes*. Org. e Apres. De Maurice Souriau. Paris: Société Française d’Imprimerie et de Librairie, 1897. (Acervo digital da Bibliothèque Nationale de France — Gallica)
- _____. As orientais. In LOBO, Luiza (trad., seleção e notas). *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987 [1829], p.131-132.
- _____. Os raios e as sombras. In LOBO, Luiza (trad., seleção e notas). *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987 [1840], p.130.
- _____. *Les chansons des rues et des bois*. 6ªed. Paris: Librairie Internationale, 1867. (Acervo digital da Bibliothèque Nationale de France — Gallica)
- LAMARTINE, Alphonse de. Primeiras meditações poéticas. (excerto). In LOBO, Luiza (trad., seleção e notas). *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987 [1820], p.123-124.
- LAMB, Charles. Sobre a comédia artificial do século passado. In LOBO, Luiza (Org.). *Teorias poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987 [1822], p.245-249.
- LANDAIS, NAPOLÉON. *Dictionnaire classique de la langue française contenant tous les mots du dictionnaire de l’Académie et un grand nombre d’autres qui ne s’y trouvent pas avec l’étymologie et la prononciation figurée extraits du grand Dictionnaire par Napoléon Landais*. Troisième édition. Paris : Didier, 1844. (Acervo digital da Bibliothèque Nationale de France — Gallica)
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.
- LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário & A afirmação do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LIMA, Ivana Stolze. Luís Maria da Silva Pinto e o *Dicionário da Língua Brasileira* (Ouro Preto, 1832). *Revista Humanas*, Porto Alegre, v.28, n.1, p.33-67, 2006. Disponível em: http://www.casarui Barbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/k-n/FCRB_IvanaStolzeLima_Luis_Maria_da_Silva_Pinto.pdf. Acesso em: 15.04.2015.

LITTRÉ, Émile. *Dictionnaire de la Langue Française*. Tome deuxième, D-H. Première édition. Paris: Librairie Hachette, 1874a. (Acervo digital da Bibliothèque Nationale de France — Gallica)

_____. *Dictionnaire de la Langue Française*. Tome troisième, I-P. Première édition. Paris : Librairie Hachette, 1874b. (Acervo digital da Bibliothèque Nationale de France — Gallica)

LOBO, Luiza (trad., seleção e notas). *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

KAYSER, Wolfgang. O grotesco: configuração na pintura e na literatura. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *Memórias da rua do ouvidor*. Rio de Janeiro: Tipografia Perseverança, 1878. (Acervo da Brasileira — Biblioteca Digital da USP — Universidade de São Paulo)

_____. *Os dois amores*. Tomo 2. Rio de Janeiro; Paris: Garnier, 1887. (Acervo da Brasileira — Biblioteca Digital da USP — Universidade de São Paulo)

_____. *Memórias do sobrinho de meu tio*. Rio de Janeiro: Garnier, 1904. (Acervo da Brasileira — Biblioteca Digital da USP — Universidade de São Paulo)

_____. *Os quatro pontos cardeais. A misteriosa*. (romances). Rio de Janeiro: Garnier, s.d.a (Acervo da Brasileira — Biblioteca Digital da USP — Universidade de São Paulo)

_____. *A luneta mágica*. Tomo 1. Rio de Janeiro: Garnier, s.d.b (Acervo da Brasileira — Biblioteca Digital da USP — Universidade de São Paulo)

_____. *A namorada*. Tomo 3. Rio de Janeiro: Garnier, s.d.c (Acervo da Brasileira — Biblioteca Digital da USP — Universidade de São Paulo)

_____. *Rosa*. Tomo 2. Rio de Janeiro; Paris: Garnier, s.d.d. (Acervo da Brasileira — Biblioteca Digital da USP — Universidade de São Paulo)

_____. *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*. Tomo 1. Rio de Janeiro: Garnier, s.d.e. (Acervo da Brasileira — Biblioteca Digital da USP — Universidade de São Paulo)

- MAGALHÃES, Gonçalves de. Breve notícia sobre *Antonio José da Silva*. In: FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001 [1839], p.325-327.
- _____. Prólogo a *Olgiato*. In: FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001 [1841], p.333-336.
- MENEZES, Agrário de Souza. Prefácio ao *Calabar*. In MENEZES, Agrário de Souza. *Calabar, drama em verso, e em cinco atos*. Bahia : Typographia e Livraria de E. Pedroza, 1858b (Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Rio de Janeiro).
- _____. Carta dirigida ao Secretário do Conservatório Dramático do Rio de Janeiro. In: FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001 [1857], p.379-387.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa através dos textos*. 30ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- MORAIS SILVA, Antonio de. *Dicionário da língua portuguesa composto pelo padre Rafael Bluteau, reformado e acrescentado por Antonio de Moraes Silva*. Tomo 1 (A-K). Lisboa: Tipografia de Simões Tadeu Ferreira, 1789.
- MURAKAWA, Clotilde de Almeida. Léxico e gramática no *Dicionário da Língua Portuguesa* (1813) de António de Moraes Silva. *Revista Alfa*, São Paulo, 50 (2): p.55-67, 2006. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/alfa/article/viewFile/1411/1112>. Acesso em: 20.05.2015.
- MUSSET, Alfred de. Cartas de Depuis a Cotonet (Excerto). In LOBO, Luiza (Org.). *Teorias poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987 [1836], p.149-152.
- NAUGRETTE, Florence. *Le théâtre romantique*. Seuil: Septembre, 2001.
- NOVALIS. Fragmentos logológicos (excertos). In LOBO, Luiza (Org.). *Teorias poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987 [1798], p.73-90.
- ORTIZ, Renato. Imagens do Brasil. *Revista Sociedade e Estado*, vol. 28, n.3, Setembro/Dezembro de 2013, p.609-633.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- PEACOCK, Thomas. As quatro idades da poesia. Trad. Adriano Scandolaro. *Rónai: Revista de Estudos clássicos e tradutórios da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)*, v.2, n.2, p.77-92, 2014. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaronai/files/2015/02/PDF4.pdf> . Acesso em: 19.04.2015.

- PENA, Martins. Prefácio a *D. Leonor Teles*. In: FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001 [1839], p.329-331.
- PLANCHE, Gustave. *Salon de 1831*. Paris: Pinard, 1831. (Acervo digital da Bibliothèque Nationale de France — Gallica)
- PRADO, Décio de Almeida. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- QUEIROGA, Augusto *et al.* Ensaio sobre a tragédia. In FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001 [1833], p. 267-316.
- RIBEIRO, Santiago Nunes. Da nacionalidade da Literatura Brasileira. In: *Minerva Brasiliense* — Jornal de ciências, letras e artes, publicado por uma Associação de Literatos. N.1, V.1, 1º de novembro de 1843. Rio de Janeiro: Tipografia de J.E.S. Cabral, 1843, p.7-23. (Hemeroteca Digital Brasileira - Fundação Biblioteca Nacional)
- ROCHA, Justiniano José. Excertos críticos. In: FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001 [1836-1837], p.316-323.
- ROQUETE, J.I. Dicionário de sinônimos. Paris: Bijou, 1848. (Acervo da Biblioteca Pública do Estado de Pernambuco Presidente Castelo Branco — Setor de obras raras)
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. Os devaneios de um caminhante solitário (excerto). In LOBO, Luiza (trad., seleção e notas). *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987 [1782], p.93-98.
- RUSSELL, Bertrand. *História da filosofia ocidental*. Tomo III. 4ª ed. Trad. Brenno Silveira. Brasília: Editora da Universidade de Brasília; São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1982.
- SALIBA, Elias Thomé. *As utopias românticas*. 2ª Ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- SANTOS, João Caetano dos. Requerimento a Diogo Soares da Silva de Bivar solicitando exame censório para o drama: *Sardanapalo*. (11.05.1852). Doc. 28. Rio de Janeiro: Orig. Ms. Imp. Coleção Conservatório Dramático Brasileiro nº 46, 1852. Acesso em: 24.12.2015. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_manuscritos/mss1448186/mss1448186.pdf (Acervo Digital da Fundação Biblioteca Nacional).
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- SCHILLER, Friedrich von. Sobre o patético. In LOBO, Luiza (trad., seleção e notas). *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987 [1793], p.35-41.

- SCHLEGEL, Friedrich. Fragmentos da *Athenaum* (Excertos). In LOBO, Luiza (Org.). *Teorias poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987 [1798], p.50-72.
- SHELLEY, Percey Bisshe. In LOBO, Luiza (Org.). *Teorias poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987 [1821], p.220-244.
- SILVA PINTO, Luiz Maria da. *Dicionário da Língua Brasileira*. Ouro Preto: Tipografia de Silva, 1832. (Acervo da Biblioteca Digital do Senado Federal)
- STAËL, Madame de (Anne Louise Germaine de Necker Staël-Holstein). Da Literatura. In LOBO, Luiza (trad., seleção e notas). *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987 [1800], p.99-112.
- STENDHAL. Racine e Shakespeare. In LOBO, Luiza (Trad. e Org.). *Teorias poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987a [1825], p.139-144.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Casac Naify, 2011.
- TAUNAY, Silvio Dinarte Escragnolle. Estudos críticos. Vol. II. Literatura e Philologia. Rio de Janeiro: Leuzinger & Filhos, 1883. (Acervo da Brasileira — Biblioteca Digital da USP — Universidade de São Paulo)
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- VIEIRA, Anco Márcio Tenório. *Entre Tupã e a Cruz de Malta: a autonomia literária e a defesa do conceito de literatura luso-brasileira no século XIX - 1800-1870*. Tese de doutorado em Literatura Brasileira. Universidade Federal da Paraíba (UFPB). João Pessoa: 2002.
- WORDSWORTH, William. Prefácio às baladas líricas. In LOBO, Luiza (Trad. e Org.). *Teorias poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987 [1800], p.169-187.