

E. J. MOREIRA DA SILVA

Walter Pater e o Idealismo Alemão

propugnado por Kant e por Schelling

Volume 3

PONTA DELGADA | 2022

E. J. MOREIRA DA SILVA

**WALTER PATER
E O IDEALISMO ALEMÃO**

propugnado por Kant e por Schelling

E. J. MOREIRA DA SILVA

**WALTER PATER
E O IDEALISMO ALEMÃO**

propugnado por Kant e por Schelling

VOLUME 3



PONTA DELGADA | 2022

E. J. Moreira da Silva

**Walter Pater e o Idealismo Alemão
Propugnado por Kant e por Shelling**

Volume 3

CEHu
Centro de Estudos Humanísticos

Universidade dos Açores
UAc

PONTA DELGADA | Açores
2022

ISBN 978-989-53747-6-2

**Grafismo e edição eletrónica
de E. J. Moreira da Silva**

Tipo: GIL SANS 12 | 10 pt

Índice

8.A NATUROZA NA IDEIA: O KANTISMO DA ESTÉTICA DE PATER, OU A ACEITAÇÃO PATERIANA DA OBJETALIZAÇÃO ESTÉTICA DAS IDEIAS RACIONAIS	9
8.1. Pater e as estéticas de Kant, do Racionalismo, do Empirismo e do Idealismo Absoluto	9
8.2. Prazer transcendental e prazer sensível, na estética de Pater	21
8.3. O Kantismo da estética de “Coleridge’s Writings”	39
8.4. A beleza da arte, de acordo com a <i>Crítica da Faculdade de Julgar</i> e Pater	64
8.5. “Style,” ou a coerência do Kantismo da estética de Pater	104
CONCLUSÃO: PATER, KANT E A SOLUÇÃO DO PROBLEMA MODERNO	145
NOTAS E REFERÊNCIAS	
Capítulo 8	233
Conclusão	258
BIBLIOGRAFIA	267

**WALTER PATER
E O IDEALISMO ALEMÃO**

propugnado por Kant e por Schelling

VOLUME 3

8. A NATUREZA NA IDEIA: O KANTISMO DA ESTÉTICA DE PATER, OU A ACEITAÇÃO PATERIANA DA OBJETUALIZAÇÃO ESTÉTICA DAS IDEIAS RACIONAIS

8.1. Pater e as estéticas de Kant, do Racionalismo, do Empirismo e do Idealismo Absoluto

Vimos já que, contrariamente ao autor da terceira *Crítica* (Kant), o autor do prefácio a *The Renaissance* (Pater) nos revela ter esposado entendimento de BELEZA que a configura fenômeno qualitativamente subjetivo e, pois, relativo.

Ora, dado que “Coleridge’s Writings” nos dá a saber, como havemos constatado, que o jovem Pater fez seu o conceito kantiano de DESINTERESSE TRANSCENDENTAL, o qual, como o próprio epíteto “transcendental” indica, só poderá devir genuinamente conceito operatório adentro o âmbito do apriorismo (e, logo, do objetivismo) estético kantiano, — ora, dada essa circunstância, apenas nos resta concluir que, ao encetar a carreira de “crítico estético,” (*REN*, p. viii) o autor daquele mesmo ensaio (“Coleridge’s Writings”) se dispôs a *comprar* e a *beber* pelo menos parte do vinho novo da estética de Kant (parte das conclusões da terceira *Crítica*), mas se recusou, não obstante, a colocar sobre a *mesa do intelecto* as garrafas novas (o apriorismo e o conseqüente formalismo) por que esse mesmo vinho teria necessariamente de ser *servido*.

Acontece, porém, que Kant nem sempre viu na facultade de julgar a capacidade para nos fornecer e garantir o *lógos* que, já o vimos, Pater designou “fórmula universal da beleza.” (*REN*, p. vii) Bem como acontece, suponho, que poderá ter sido em vista dessa circunstância, que Pater inicialmente julgou ser-lhe possível isolar o conceito de DESINTERESSE TRANSCENDENTAL da vasta e complexa geografia psicológica que já vimos ser-lhe intrínseca com a mesma facilidade e a mesma aparente inconseqüência com que se torna possível ao crítico literário isolar, do imenso emara-

nhado de *flores* deste ou daquele poema, as três ou quatro *flores* que mais hajam atraído a sua atenção, devido a mais se prestarem a corroborar a teoria (a *visão* ou θεωρία) subjetiva que para ele, poema, haja concebido.

Repare-se aqui, à partida, em que a suposição que venho de registrar não é fortuita, já que se fica a dever a irmos deparar com Pater, afinal, a seguir percurso intelectual semelhante ao de Kant. Isto é, a declinar esposar o seu entendimento inicial de BELEZA *qua* BELEZA RELATIVA, da qual o prefácio a *The Renaissance* se faz arauto, para passar a aceitar, com Kant, que, de par a par com esta ou aquela instanciação de BELEZA DECORATIVA, toda a genuína obra de arte nos confronta com BELEZA ABSOLUTA (“absolute beauty”)!

Na verdade, o autor da *Crítica da Razão Pura* “had not yet reached the position that the third *Critique* takes up.”¹ O qual é facto que, como também nos lembra a autora desta afirmação, as seguintes palavras, da nota (a) da “Estética Transcendental,” evidenciam de todo:

The Germans are the only people who currently make use of the word “aesthetic” in order to signify what others call the critique of taste. This usage originated in the abortive attempt made by Baumgarten, that admirable analytical thinker, to bring the critical treatment of the beautiful under rational principles, and so to raise its rules to the rank of a science. But such endeavours are fruitless. The said rules or criteria are, as regards their chief sources, merely empirical, and consequently can never serve as determinate *a priori* laws by which our judgment of taste must be directed. On the contrary, our judgment is the proper test of the correctness of the rules.²

Ao dar a conhecer estas afirmações, quando da segunda edição da *Crítica da Razão Pura*, em 1787, Kant ainda não havia concebido, manifestamente, “the principle of the *ideality* of the finality in the beauty of nature”³ e todas

as conseqüências que já o vimos atribuir-lhe, de entre as quais se destaca a aprioridade e a conseqüente universalidade do atributo BELEZA. Sendo, pois, que, ao publicar a primeira *Crítica*, Kant efetivamente continuava a esposar a posição que havia assumido em 1764, ao dar a lume, com a obra homônima de Burke em mente, *Observações Acerca do Sentimento do Belo e do Sublime* (*Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*). Isto é, efetivamente continuava a esposar o parecer de que “no more than an empirical approach to the treatment of the beautiful was possible.”⁴

O interesse que a citação que acabo de fazer tem para o presente estudo reside sobretudo, no entanto, em nos dar a conhecer eco dela na crítica que vimos Pater ter feito à concepção schellinguiana de ARTE, que Coleridge fez sua.

O autor da primeira *Crítica* critica Baumgarten e todos os racionalistas que tentaram construir conceito objetivo e objetivante de BELEZA, devido a terem colocado “the critical treatment of the beautiful under rational principles,” e, pois, devido a terem dado às regras que determinam o atributo BELEZA “the rank of a science.”

Paralelamente, Pater critica a estética schellingo-coleridgiana. — Cujo idealismo objetivo de base acaba por se distanciar do RACIONALISMO pré-kantiano em primeiro lugar por identificar *res cogitans* com *res extensa*, e, logo, por considerar que a logicidade e a objetividade do atributo BELEZA não decorrem de racionalidade divina que o mundo objetivo reflita à razão humana, mas sim da circunstância de o próprio mundo objetivo se prefigurar criação poética da própria razão humana, considerada *qua* determinação de infinito e absoluto EU SOU.

Paralelamente, dizia, Pater critica a estética schellingo-coleridgiana. — Sendo que o faz devido a, como já vimos, esta ser “an attempt to reclaim the world of art as a world of fixed laws — to show that the creative activity of genius and the simplest act of thought are but higher and lower products of the laws of universal logic.” (cw, p.

118) Isto é, devido, em suma, a ela, estética schellingo-coleridgiana, ser “[a] fanciful and bizarre *attempt to rationalize art*”. (cw, p. 120. A ênfase é minha.) A qual, arte, não o esqueçamos, é, ou arroga-se ser, a par da Natureza, sede por excelência do atributo BELEZA.

Pater e Kant sempre estiveram, portanto, de acordo com respeito à impossibilidade de entender o atributo BELEZA como fenômeno determinado logicamente, e, por isso, como, também ele, constante formal objetiva do entendimento ou da razão.

Isso mesmo não poderia, aliás, deixar de acontecer. Dado que, como já pus em evidência, a principal causa de Pater ter discordado, desde o início, do IDEALISMO OBJETIVO em que a estética shellingo-coleridgiana assenta foi a sua *perene* e inquebrantável recusa de, à revelia de Kant, conceber a ordem (*cosmos*) que a imaginação é passível de impor subjetiva e artificialmente à obra de arte como manifestação logicamente necessária e objetiva de razão cósmica absoluta. Significa isto, foi a sua *perene* e inquebrantável recusa de transpor as fronteiras que ele mesmo, Pater, sempre pretendeu manter erigidas entre MORAL (BEM e MAL) e ARTE. A qual é, na verdade, recusa que o coloca do lado de Kant, o qual faz notar, já quase no final da terceira *Crítica*, que “The... *rationalism* [of the Critique of Taste]..., supposing the judgement [of taste] rested upon determinate concepts, would obliterate its distinction from the *good*.”⁵

No que diz respeito à apreensão do BELO, Pater, porquanto, *nem sempre* esteve de acordo com Kant *apenas* com relação a ser, ou não ser, possível tratamento do fenômeno estético que se não configure (no dizer de Eva Schaper) “empirical approach to the treatment of the beautiful”. Significa isto, tratamento do fenômeno estético que postule (i) quer que o atributo BELEZA se configure fenômeno determinado *a priori*, (ii) quer que a objetividade e a universalidade que para ele daí decorreriam haveriam de ser válidas apenas com relação ao sujeito, e não também com relação ao objeto. Com o resultado de se configurar tratamento (do fenômeno estético) capaz de

justificar entendimento de JUÍZO DE GOSTO que já vimos Pater ter recusado desde o início.

Refiro-me ao entendimento de que haverá de ser possível encontrar para os juízos de gosto (*Geschmack Urteilen*) “grounds... which are *a priori*, ... and which are yet incapable of being grasped by *definite concepts*”.⁶ E, pois, refiro-me ao entendimento de que o facto de o atributo BELEZA não poder ser determinado por princípios racionais (por conceitos) não lhe retira objetividade e universalidade, das quais haverá de decorrer (contra o Pater do “Prefácio”) que o objetivo do “verdadeiro estudioso da estética” deva continuar a ser a definição de “fórmula universal” de BELEZA. (*REN*, p. vii)

Simplificando.

O autor da primeira *Crítica*, vimo-lo já, tendia a continuar a defender que as regras que regem qualquer juízo de gosto haverão de ser “meramente empíricas”. Bem como tendia a defender, em consequência, o seguinte:

1. que o atributo BELEZA não pode ser entendido à luz de “princípios racionais”;

2. que, por conseguinte, o atributo BELEZA não pode ser entendido (ao invés do que os filósofos racionalistas julgaram) como fenómeno determinado logicamente, e, pois, como fenómeno objetivo;

3. que, de par a par, se não torna possível encontrar fundamento *a priori* do juízo de gosto que não implique entender o atributo BELEZA (com os filósofos racionalistas) como fenómeno objetivo;

4. que isso mesmo significa que se não torna possível encontrar fundamento do juízo de gosto que não implique aceitar (com os filósofos racionalistas) que o conhecimento do atributo BELEZA haja de se configurar conhecimento determinado logicamente — ou, o que é o mesmo, determinado *a priori*, pelos conceitos puros do entendimento ou da razão.

Ao afirmar, no prefácio a *The Renaissance*, que “Beauty, like all other qualities presented to human experience, is relative”, e que, consequentemente, toda e qual-

quer possível definição de BELEZA terá de passar pela busca de “the formula which expresses most adequately this or that special manifestation of it”, (*REN*, pp. vii–viii) Pater revela-nos ter estado, no início da sua carreira, totalmente de acordo com os pressupostos estéticos que venho de registar. Isto é, com os pressupostos estéticos que o autor da segunda edição de *Crítica da Razão Pura*, de 1787, continuava a sustentar.

Não seria, aliás, de esperar que assim não fosse. Em vista, em particular, da ironia com que, em “Coleridge’s Writings,” ele, Pater, já se havia referido à recusa do EMPIRISMO por parte de Coleridge (outrora admirador do ASSOCIACIONISMO empírico de Hartley), com vista a passar a espessar o IDEALISMO OBJETIVO alemão: “With an inborn-taste for transcendental philosophy, he lived just at the time when that philosophy took an immense spring in Germany.... What an opportunity for one reared on the colourless English philosophies, but who feels an irresistible attraction towards *metaphysical synthesis!*” (cw, p. 117) ⁷

Ao publicar a *Crítica da Faculdade de Julgar*, em 1790, Kant, contudo, revelou ter virado a sua atenção no entanto (a partir da segunda edição de *Crítica da Razão Pura*, em 1787) para a possibilidade de enquadrar os princípios reguladores do juízo de gosto no sistema mais amplo do IDEALISMO TRANSCENDENTAL SUBJETIVO. Com o resultado de então (em 1790) confrontar os seus leitores com entendimento de JUÍZO DE GOSTO que faz que este devesse “a subjective judgment whose peculiar claim to validity differentiates it from mere avowals.” E, por conseguinte, com o resultado de, então, revelar que, após ter produzido e revisto a primeira *Crítica*, “had effectively distanced himself from empirical aesthetics as well as from what he thought of as Baumgarten’s rationalist model of aesthetics.” ⁸

Isso significa que o autor da terceira *Crítica* continuou a recusar-se a considerar que o juízo de gosto seja juízo logicamente determinado, e, logo, que o atributo BELEZA seja quer fenómeno ontologicamente objetivo, quer fenómeno cuja objetividade se configure constitutiva, e te-

nha, por isso, referência ao múltiplo empírico (ao objeto). A qual é circunstância que, por sua vez, significa que ele, o autor da terceira *Crítica*, continuou a não aceitar a concepção racionalista de BELEZA, que se tornou característica dos filósofos que Schiller designou *Vollkommenheitsmänner* (“Wolff, Baumgarten, Mendelssohn, Mengs and others”),⁹ devido a considerarem que a beleza haverá de consistir na perfeição (*Vollkommenheit*), ontologicamente objetiva, de realidade-em-si. Isto é, haverá de consistir em identidade absoluta entre (i) a unidade formal do conceito (*qua* essência ideal) e (ii) a unidade material do diverso empírico (*qua* essência real).

No entanto, quanto venho de registrar, a circunstância de Kant discordar do entendimento de BELEZA dos filósofos do RACIONALISMO, não faz, agora, que, como dantes, ele continue a defender que as regras que regem o juízo de gosto terão de ser “meramente empíricas,” e que, por isso, todo e qualquer juízo de gosto haverá de carecer de apoditicidade e de universalidade. Isto é, não faz, agora, que, como dantes, Kant espouse o parecer dos filósofos do EMPIRISMO, de acordo com os quais prazer que ente belo (e.g., Marilyn Monroe) causasse no sujeito haveria de implicar percepção de tal ente *qua* matéria ou apresentação (e.g., Marilyn Monroe *em carne e osso*), ao invés de *qua* forma ou representação (e.g., Marilyn Monroe *na tela*), com a consequência de se configurar prazer determinado subjetivamente (em lugar de intersubjetivamente).

Temos, pois, que ao postular, agora, na terceira *Crítica*, “the existence of grounds of delight which are *a priori*... and which are yet incapable of being grasped by *definite concepts*”, Kant se demarca simultaneamente da estética do RACIONALISMO e da estética do EMPIRISMO, para (à semelhança do que havia feito no domínio da epistemologia) as reconciliar no seio da sua ESTÉTICA TRANSCENDENTAL.

A esse respeito, repare-se em que, se as “origens” (“grounds”) do prazer (“delight”) estético que Kant agora concebe são (i) *a priori*, também são (ii) “incapazes de ser

apreendidas através de *conceitos definidos*". Já que daí decorre o seguinte:

1. que, em virtude, precisamente, (i) da sua aprioridade, tais "origens" (de prazer estético) terão de ser passíveis de "[to] consist with [*zusammen bestehen*] the principle[s] of rationalism", ¹⁰ bem com — acrescento — de não entrar em contradição com os princípios da estética schellingo-coleridgiana;

2. que, em virtude, não menos, (i) da sua aprioridade, tais "origens" (de prazer estético) terão, pelo contrário, de se provar de todo incompatíveis com as (origens) do prazer, sensorialmente condicionado, com que os empiristas haviam identificado a experiência de BELEZA;

3. que, em virtude, agora, (ii) da sua não-logicidade, em virtude de se revelarem "incapazes de ser apreendidas através de *conceitos definidos*", tais "origens" (de prazer estético) terão, de igual modo, de se provar de todo incompatíveis quer com "os princípios" do EMPIRISMO, quer com "the principle[s] of RATIONALISM." Bem como — acrescento, de novo, — com "os princípios" da estética schellingo-coleridgiana.

Temos, em resultado, que Kant acaba por proceder assim:

1. por manter, da estética do RACIONALISMO, dos *Vollkommenheitsmänner*, a aprioridade do prazer estético;

2. por dela, aprioridade, convocar intersubjetividade para o prazer estético;

3. por, em resultado, aproximar a sua conceção de PRAZER ESTÉTICO da conceção dos filósofos do EMPIRISMO, que haviam entrado em conta com ele (prazer estético) na qualidade de prazer de índole subjetiva;

4. por, de par a par, recusar logicidade (conceitualidade) à experiência de BELEZA — da qual (logicidade) o RACIONALISMO deduzira constitutividade ontológica (objetiva) para BELEZA-QUA-PERFEIÇÃO, e o EMPIRISMO, pelo contrário, deduzira subjetividade (e, pois, ausência de constitutividade ontológica) para BELEZA-QUA-PERCEÇÃO.

De quanto venho de explicitar, resulta que a descrição de EXPERIÊNCIA DE BELEZA que a terceira *Crítica* nos fornece se encontra simultaneamente (i) em acordo e (ii) em desacordo com a descrição de CONHECIMENTO com que a primeira *Crítica* nos confronta. —

(i) Em acordo, em virtude de se tratar de experiência de BELEZA que se configura atributo de índole *objetiva* via de se configurar atributo de índole intersubjetiva. Isto é, via de se configurar atributo determinado *a priori* (apodicticamente), e, porquanto, atributo cuja universalidade haverá de decorrer tão-somente de fundamento formal (ao invés de decorrer de fundamento material ou ontológico).

(ii) Em desacordo, em virtude de se tratar de experiência de BELEZA que se configura atributo não determinado conceitual ou logicamente, com o resultado de não devir atributo constitutivo do múltiplo empírico. Isto é, com o resultado de ser válido com relação a todo e qualquer sujeito sem alguma vez devir válido com relação ao objeto.

Quanto até aqui hei posto em pauta tem em vista permitir-nos perceber com a devida lucidez, que me parece faltar a quase tudo, se não a tudo, o que em sido escrito acerca do chamado “Esteticismo de Pater,” qual é o posicionamento que o próprio Pater assumiu não só face à estética de Kant, mas também face às estéticas do RACIONALISMO (dos *Vollkommenheitsmänner*), do EMPIRISMO e do IDEALISMO OBJETIVO (OU ABSOLUTO).

É que, como se há constatado, Pater recusou-se a admitir, desde o princípio (desde “Coleridge’s Writings”), quer o racionalismo da fórmula hegeliana “o que é racional, o que é racional é”, (cw, p. 119), quer o concomitante pressuposto de que a beleza da Arte haverá de se configurar, tal como a beleza da Natureza, determinação objetiva de “the laws of a universal logic”. (cw, p. 118)

É que, sendo assim, Pater começou por se demarcar, de uma vez por todas, não só da estética do Idealismo pós-kantiano (e, pois, da estética schellingo-coleridgiana),

mas também, por força, da estética, de índole objetiva, do RACIONALISMO (dos *Vollkommenheitsmänner*).

É também que, por essa razão, toda e qualquer análise da estética de Pater que se inicie e pretenda prosseguir devidamente orientada terá, por força, de virar a sua atenção, em particular, ora para quanto ele, Pater, haja tomado de *empréstimo* do EMPIRISMO e do KANTISMO, com o propósito (consciente ou não) de o amalgamar (indevidamente), ora para quanto haja *recebido* exclusivamente de Kant (e de Schiller) sem vez alguma o dar a saber de modo direto e inequívoco. Muito ao invés, pois, de virar a sua atenção (a referida análise), em particular, para quanto tem sido dito que ele, Pater, *recebeu* diretamente do HEGELIANISMO ¹¹ ou exclusivamente do EMPIRISMO. ¹²

Estes últimos parágrafos prendem-se com a circunstância de ser possível isolar na obra de Pater, de modo artificial, dois *momentos* que talvez nela jamais cheguem a apresentar-se ao leitor completamente *puros*. — Dois momentos que parecem decorrer, afinal, não tanto de mudança detetável no modo de Pater pensar a natureza dos fenômenos estéticos, e de *decidir* que teoria do conhecimento melhor os explicará, mas mais da coocorrência de duas mais marcadas *tendências* ao longo da evolução e do amadurecimento da sua reflexão acerca de tais fenômenos.

Trata-se, repito, de evolução e de amadurecimento que se deixam detetar não através de mudança *brusca*, em determinada altura da vida e da obra de Pater, por parte do rumo que a reflexão estética deste último (Pater) assumiu de início, mas sim através de sucessivas “segundas reflexões” ¹³ que revelam visar busca da coerência mais acentuada com que se depara na *fisionomia* já *adulta* e *per-feita* de tal reflexão, por contraste com a *fisionomia*, *em-crescimento* e relativamente incipiente, que de início apresenta em “Diaphaneité” e, com maior robustez, em “Coleridge’s Writings.”

Temos, porquanto, a circunstância de leitura atenta da obra de Pater nos convidar a concluir que a refle-

xão estética que a percorre avança por impulso de tal busca: de busca por maior coerência da posição que o autor de “Coleridge’s Writings” nos revela ter assumido face ao IDEALISMO TRANSCENDENTAL no seu todo (kantiano e pós-kantiano). Sendo que é precisamente essa circunstância, que me permite afirmar que, como teremos ocasião de constatar, o percurso que a reflexão estética de Pater percorre de 1866 a 1888, do ano da publicação de “Coleridge’s Writings” ao ano da publicação de “Style,” no-la dá a ver a pautar-se cada vez mais pela estética de Kant. E, por conseguinte, a enrobustecer em si a *inspiração* inicial, já de índole kantiana, da conceção de ARTE que vimos Pater contrapor à estética schellingo-coleridgiana.

Numa carta dirigida a William Sharp, datada de 4 de Novembro de 1882, Pater afirmava: “The list you sent me is incomplete with the exception of an article on Coleridge in the Westminster of January, 1866, with much of which, both as to matter and manner, I should now be greatly dissatisfied.”¹⁴

Para quem se encontre familiarizado com a obra de Pater,¹⁵ será evidente que o descontentamento que tais palavras enunciam recai em primeira instância não sobre os argumentos anti-Schelling, anti-Hegel e anti-Coleridge que o próprio Pater havia tecido em “Coleridge’s Writings,” mas sim sobre as implicações de ordem religiosa e prática (ética) desses mesmos argumentos.

Não obstante, pergunto: *Não haverá de ser de igual modo evidente, para quem se encontre familiarizado com a obra de Pater, que, sendo assim, tal descontentamento também recairá sobre a recusa iconoclástica, a recusa da filosofia prática de Kant, com que, secundando Heinrich Heine, “Coleridge’s Writings” nos confronta?*

Mais, e com maior importância para a tese que estou a defender, pergunto: *Em vista disso, não será de igual modo evidente que tal descontentamento, o descontentamento de Pater com relação a “Coleridge’s Writings,” que fora publicado havia dezasseis anos, terá coocorrido com predisposição (por parte do próprio Pater) para assentir à “Grande Possibilidade;”*

(EG, p. 35) à hipótese inconfirmável, formulada pela Crítica da Razão Prática, de o *Eu numenal* (e, pois, a imortalidade) se constituir *facto*? E, por seu turno, isso não implicará, por força, maior predisposição (por parte do próprio Pater) para assentir à objetividade e à universalidade, de índole apriorística, em que o pensamento de Kant se hasteia (inclusivamente na Crítica da Faculdade de Julgar)?

De forma mais específica: O descontentamento que Pater confessava a William Sharp em 1882, com já cerca de quarente e três anos de idade, não expressará também, pelo menos em parte, consciência mais tardia de que a coerência da concepção de ARTE que “Coleridge’s Writings” contrapõe à estética schellingo-coleridgiana teria de assentar, por força, em assentimento à objetividade formal (não ontológica) que Kant concede aos juízos de gosto?

Estimo que a resposta a estas questões deverá ser afirmativa. —

Em primeiro lugar, em face de, como já dei a saber, irmos deparar com Pater a acatar, em “Style,” cerca de seis anos após ter escrito a carta que atrás transcrevi, noção de BELEZA ABSOLUTA.

Em segundo lugar, em face de, manifestamente, Pater só poder ter acatado tal noção com coerência, de par a par com continuar a recusar a *proposta* do RACIONALISMO e do IDEALISMO ABSOLUTO de Schelling (a proposta de o atributo BELEZA se configurar atributo determinado objetiva—ontologicamente), em decorrência de ter passado a subscrever a *proposta* de Kant (da terceira *Crítica*). Isto é, a *proposta* de o atributo BELEZA se configurar atributo determinado *a priori* mas não lógico-conceitualmente; por conseguinte, atributo válido intersubjetiva—universalmente (com relação a todos e quaisquer sujeitos), mas não válido objetiva—ontologicamente (com relação ao objeto, quer sob o aspeto de númeno, de realidade-em-si, quer sob o aspeto de fenómeno ou representação).

O primeiro dos dois *momentos* a que atrás me referi, o *momento* em que, do meu ponto de vista, Pater esposa, como atrás disse, concepção de ARTE que resulta de junção

incoesa de noções que pediu de *empréstimo* do EMPIRISMO e de Kant, pode facilmente ser evidenciado, aqui, através de recapitulação de dois ou três aspetos de que já tratei, em conjunto com consideração, pela primeira vez, de outros. O segundo *momento* tornar-se-á evidente, espero, quando, lá mais para a frente, chegar a vez de falar de “Style.”

8.2. Prazer transcendental e prazer sensível, na estética de Pater

Já constatámos que Pater, o consagrado apóstolo da arte pela arte e o maior responsável, na Inglaterra do século XIX, pela tendência para *estetizar* a não mais sustentável religião do Cristianismo, e para, por essa via, a verter em *arte*, a qual é tendência com que se depara de par a par com a inclinação de Matthew Arnold para, por seu lado, transformar arte e cultura em religião — já constatámos, dizia, que Pater defende, em “Coleridge’s Writings,” o seguinte: que, se “there is no other world”, e, conseqüentemente, “the opened heaven is but a dream”, então, “art in its own interest must cherish such... [aspects of the religious character which have an artistic worth distinct from their religious import] as beautiful spectacles”. Sendo que, por exemplo, “Stephen’s face, ‘like the face of an angel,’ has a worth of its own....” (cw, p. 126)

De igual modo, já constatámos que, do ponto de vista de Pater-estudioso-de-Kant, a religião só poderá devir arte por via de passar a encerrar em si “valor próprio” (“worth of its own”). E, porquanto, a partir do momento em que as suas manifestações de índole psíquica (e.g., a *notio* de RETIDÃO) e estética (e.g., “Stephen’s face”) passem a ser *meramente* contempladas; *fruídas* em-si-mesmas, à *revelia* de seu secular (tradicional) importe ideológico-soteriológico (“their religious import”). Isto é, a partir do momento em que se passe a *estimar* nelas, manifestações, valor tão-somente de índole estética, tão-somente decor-

rente da sua formalidade, e, pois, valor desprovido de relação com a sua materialidade ou realidade.

Chegados aqui, não poderemos, por tanto, duvidar de que, ao referir-se, em “Coleridge’s Writings,” a “desinteresse transcendental” sob o aspeto de ideal a que o dogmatismo e o *interesse* ideológico do Cristianismo dera lugar, Pater não só sabia bastante bem do que estava a falar, como também aceitara e fizera seu o sentido que Kant dera a tal designação (“desinteresse transcendental”).

De par a par, já constatámos que, em perfeita consonância com quanto venho de recapitular, Pater nos confronta, em “The School of Giorgione,” com a proposição de que “Art... is... always striving to be independent of the mere intelligence, to become a matter of pure perception, to get rid of its responsibilities to its subject material.” (REN, p. 138) A qual é proposição que aquele mesmo ensaio já nos dera a conhecer, de forma menos condensada, via destas outras palavras:

...the arabesque traced in the air by Tintoret’s flying figures, by Titian’s forest branches; this colouring — the magic conditions of light and hue in the atmosphere of Titian’s *Lace-girl*, or Rubens’s *Descent from the Cross*: — these essential pictorial qualities must first of all delight the sense, delight it as directly and sensuously as a fragment of Venetian glass; and through this delight alone become the vehicle of whatever poetry or science may lie beyond them in the intention of the composer. In its primary aspect, a great picture has no more definite message for us than an accidental play of sunlight and shadow for a few moments on the wall or floor: is itself, in truth, a space of such fallen light, caught as the colours are in an Eastern carpet, but refined upon, and dealt with more subtly and exquisitely than by nature itself. (REN, pp. 132–133)

O eco de várias passagens da *Crítica da Faculdade de Julgar* que ressoa neste passo de *The Renaissance* não poderá deixar de ser evidente, estimo, para quem, no mínimo, haja lido com atenção quanto já tive ocasião de dizer, no primeiro volume deste estudo, acerca do pensamento que ali, na terceira *Crítica*, Kant expõe. Contudo, coteje-se o eco a que me refiro por via de entrar em conta, por exemplo, com este excerto da “Analítica do Sublime:”

...I would place under the head of painting, in the wide sense, the decoration of rooms by means of hangings, ornamental accessories, and all beautiful furniture the sole function of which is to be looked at; and in the same way the art of tasteful dressing (with rings, snuff-boxes, &c.). For a *parterre* of various flowers, a room with a variety of ornaments (including even the ladies' attire), go to make at a festal gathering a sort of picture which, like pictures in the true sense of the word, (those which are not intended to teach history or natural science,) has no business beyond appealing to the eye, in order to entertain the imagination in free play with ideas, and to engage actively the aesthetic judgement independently of any definite end. No matter how heterogeneous, on the mechanical side, may be the craft involved in all this decoration, and no matter what a variety of artists may be required, still the judgement of taste, so far as it is one upon what is beautiful in this art, is determined in one and the same way: namely, as a judgement only upon the forms (without regard to any end) as they present themselves to the eye, singly or in combination, according to their effect upon the imagination. ¹⁶

Prossigamos dando continuidade ao raciocínio que tenho vindo a pôr em pauta. Em concreto, por via de nos lembrarmos de que, de par a par com depararmos *ab initio*, em *The Renaissance*, com acatamento da estética de

Kant, como venho de evidenciar, deparamos com RECUSA e ACEITAÇÃO que de todo se configuram incongruentes com essa circunstância.

Refiro-me, por um lado, à RECUSA em resultado da qual o prefácio àquela mesma obra, *The Renaissance*, mais terá, talvez, assumido importância capital. O que significa, em concreto, que me refiro à recusa, por parte de Pater, de esposar a definição abstrata de BELEZA que Kant formulara, ao postular, na terceira *Crítica*, fundamentos que obrigam a considerá-la atributo determinado *a priori* e, por isso, passível de ser *sentido* (experienciado) de modo apodítico ou universal.

Refiro-me, por outro lado, a ACEITAÇÃO que decorre diretamente dessa mesma recusa, com o resultado de se deparar com ela, de igual modo, no prefácio a *The Renaissance*. Isto é, refiro-me, agora, a aceitação, por parte de Pater, da conceção de BELEZA que o EMPIRISMO em geral adotou, ao considerá-la atributo de índole relativa, e, pois, passível de ser *sentido* (experienciado) de modo subjetivo.

Eis, de novo, as palavras do prefácio a *The Renaissance* — as consabidas palavras — que trago em mente:

Many attempts have been made by writers on art and poetry to define beauty in the abstract, to express it in the most general terms, to find some universal formula for it. The value of these attempts has most often been in the suggestive and penetrating things said by the way. Such discussions help us very little to enjoy what has been well done in art or poetry, to discriminate between what is more and what is less excellent in them, or to use words like beauty, excellence, art, poetry, with a more precise meaning than they would otherwise have. Beauty, like all other qualities presented to human experience, is relative; and the definition of it becomes unmeaning and useless in proportion to its abstractness. To define beauty, not in the most abstract but in the most concrete terms possible, to find not its universal formula, but

the formula which expresses most adequately this or that special manifestation of it, is the aim of the true student of aesthetics. (REN, p. vii)

Em vista de quanto venho de recapitular, torna-se evidente, sem dúvida, que, como atrás disse, a obra de Pater nos faculta demarcar nela, em particular em *The Renaissance*, um primeiro *momento* em que a recusa e a aceitação que acabo de explicitar coocorrem; subsistem de par a par. Sendo, por conseguinte, que se trata de *momento* em que efetivamente se depara com Pater a justapor ou a amalgamar, indevida e incoerentemente, pressupostos estéticos de índole kantiana (transcendental) com pressupostos estéticos de índole empirista.

Mantendo essa circunstância em mente, vejamos, agora, como o mesmo acontece, quando se considera um outro aspeto fundamental de ambas estas estéticas (a de Kant e a do EMPIRISMO).

Tal como os empiristas e como Kant, Pater sempre concebeu que a percepção do atributo BELEZA haverá de se caracterizar, em primeira instância, por suscitar no percecionador sentimento de prazer específico. Isto é, sentimento de prazer que, em virtude de ser suscitado pela percepção de determinado objeto, suscite, ele mesmo, no percecionador:

1. ou sensação de se encontrar a percecionar objeto belo *para ele* (do ponto de vista do EMPIRISMO);

2. ou certeza de se encontrar a percecionar objeto que deverá ser declarado belo por *todos quantos o percecionem* (do ponto de vista de Kant). —

Sendo que, mais uma vez, o prefácio a *The Renaissance* revela bem, a este respeito, quanto nele *corre* inspiração de índole empirista:

“To see the object as in itself it really is,” has been justly said to be the aim of all true criticism whatever; and in asthetic criticism the first step towards seeing one’s object as it really is, is to know one’s

own impression as it really is, to discriminate it, to realise it distinctly. [...] What is this song or picture, this engaging personality presented in life or in a book, to me? What effect does it really produce on me? Does it give me pleasure? and if so, what sort or degree of pleasure? How is my nature modified by its presence, and under its influence? The answers to these questions are the original facts with which the aesthetic critic has to do.... (REN, p. viii)

Agora, os dois entendimentos de SENTIMENTO DE PRAZER que venho de sublinhar (o entendimento empirista e o entendimento kantiano) terão de nos surgir aqui, certamente, na qualidade de fator de dúvida. Em concreto, de dúvida no que respeita a saber se, ao produzir este outro ou aquele outro passo da sua obra em que deparamos com o binómio ARTE—BELEZA | SENTIMENTO DE PRAZER, Pater terá tido em mente, como os filósofos empiristas, PRAZER SENSÍVEL (que Kant designa *Angenehm*, “agradável”) ou, como Kant, PRAZER TRANSCENDENTAL (*Lust*).

Antecipo a possibilidade de esta minha última afirmação suscitar descrédito em leitor que, apesar de se encontrar bastante familiarizado com o todo da obra de Pater, se haja convencido, com Ian Small, por exemplo, de que a circunstância de Pater associar a experiência de BELEZA e de ARTE ao prazer que carateristicamente a *sinaliza* se encontra determinada exclusivamente por inspiração derivada de “British psychological science”, e pois, de índole empirista.

By the 1870S, ...psychology had clearly revealed how close its domain of knowledge lay to that of some literary and art criticism. Psychology had developed and refined theoretical concepts which speculation in aesthetics could easily appropriate or use. First it had described aesthetic responses solely in terms of affects, in which the perception of a work of art was constituted by an “impression” or

series of “impressions” of it. Next it had defined art in terms of the number of *pleasurable impressions* which it was capable of yielding....

That the impressionist criticism of the Aesthetic Movement absorbed and utilized both the conceptual framework and terminology of psychology is a case that can best be sustained by a close analysis of contemporary critical works. [...] One famous example will demonstrate the power of this “loaded” vocabulary. In the preface to *The Renaissance* Pater proposed the first of his famous accounts of the way works of art are experienced. The terms which had been marked off in physiological and psychological aesthetics form a constant lexical set in the text, and the key concepts of psychology are also frequently present. Pater’s argument runs along the following lines: a response to a work of art is constituted in the first place by an *impression* of the contemplated book, picture, or statue. This impression is *relative* to the spectator, and his impressions resolve themselves into *pleasurable moments* and ultimately into *pleasurable sensations*.

Depois de citar a conhecida passagem do prefácio a *The Renaissance* que se inicia coma as palavras “The aesthetic critic, then, regards all the objects with which he has to do”, Ian Small prossegue afirmando:

This passage clearly embodies the intellectual ambitions of nineteenth-century science; but in particular it expresses those ambitions via the concepts and the language of British psychological science in general currency in the years immediately prior to the book’s publication. Most importantly for Pater, the experience of art is described in terms of affective aesthetic response....¹⁷

Não é que Ian Small e, com ele, o leitor hipotético a que me referi, não tenham razão. É, sim, que não têm *toda* a razão. Dado que, como veremos de seguida, a obra de Pater revela, no seu todo, *dívidas* para com a estética de Kant que são inconciliáveis com as *dívidas* que igualmente revela para com a estética empirista. E, por conseguinte, dado que fazer afirmações como as que acabo de transcrever não poderá deixar de consistir em *filiar* a estética de Pater exclusivamente nesta última (a estética empirista). Vale dizer, não poderá deixar de consistir em tomar parte dela, obra de Pater, pelo seu todo.

De entre as várias passagens em que Pater se refere à percepção de objeto que se configure ARTE como ocorrência capaz de suscitar prazer (capaz de “to please”) ou “enjoyment,” atentemos primeiro na que se segue, que não dá a discernir (à primeira vista) *inspiração* específica (nem por parte do Empirismo nem por parte de Kant), e que, por isso, considero *neutra*:

...there are two legitimate views or motives in the restoration of ancient sculpture, the antiquarian and the æsthetic, as they may be termed respectively; the former limiting itself to the bare presentation of what actually remains of the ancient work, braving all shock to living eyes from the mutilated nose or chin; while the latter, the æsthetic method, requires that, with the least possible addition or interference, by the most skilful living hand procurable, the object shall be made to please, or at least content the living eye seeking enjoyment and not a bare fact of science, in the spectacle of ancient art. (GS, p. 258)

Do ponto de vista de Pater, depara-se, pois, com dois modos diferentes de considerar e preservar a arte do passado.

Trata-se, por um lado, assevera-nos ele, do modo que, em geral, o antiquário adota. O qual (antiquário), à semelhança do colecionador de moedas romanas, por exemplo,

caracteristicamente se preocupa com estudar e preservar *cientificamente* as obras de arte que lhe cheguem às mãos. O qual, por conseguinte, se preocupa com e estima não a forma de índole estética de tais obras, *qua* forma que o artista que as haja produzido lhes tenha dado originariamente, mas sim a *fisionomia* que as vicissitudes do tempo, da antiguidade, lhes haja *adicionado*. Sendo possível que, na ausência de tal *fisionomia*, ele, antiquário, não chegue sequer a mostrar interessasse por tais obras de arte.

Trata-se, por outro lado, do modo que o artista ou o crítico estético caracteristicamente adota. Em virtude de, inversamente, lhe interessar, na arte do passado, a forma de índole estética, considerada *qua* objeto de contemplação capaz de nele suscitar prazer (capaz de “to please [him]”). Isto é, considerada *qua* atributo essencial; *qua* atributo na ausência do qual a percepção do artefacto ESCULTURA X, por exemplo, jamais suscitaria prazer nele (artista ou crítico), e, por conseguinte, jamais o motivaria (ou *obrigaria*, de acordo com Kant) a julgá-lo ENTE BELO OU ARTE.

Em vista desta distinção por parte de Pater, desta distinção entre o método do antiquário e “the æsthetic method,” não poderá restar-nos dúvidas de que, de acordo com ele, todo e qualquer ente deverá ser considerado ARTE sob condição de perfeccioná-lo (contemplá-lo) se configurar fonte de prazer.

Agora, a constatação de que assim é terá de dar azo, estimo, às seguintes questões:

1. que tipo de prazer?
2. prazer relativo e, por isso, subjetivo?
3. ou, inversamente, prazer *absoluto* e, por isso, universal; intersubjetivamente objetivo?
4. prazer determinado apenas pela constituição fisiológica e psíquica do(s) sujeito(s)?
5. ou prazer também determinado pela constituição específica do objeto?

É que, de acordo com o relativismo estético que o EMPIRISMO propugna, haverá sempre de se tornar possível afirmar que a percepção de um ente X cause prazer em

mim, ou seja belo *para mim*, sem que, na verdade, tal afirmação se arrogue mais universalidade do que esta outra: “Esta sopa está salgada *para mim*.” Ou então, para utilizar a linguagem e a pseudo-universalidade dos únicos juízos de gosto que o nosso *Zeitgeist* parece permitir, mais universalidade do que esta outra: “Acho-a *giríssima*. Contudo, quem poderá não a achar *giríssima*?”

Venho de dar esses exemplos meramente, perceber-se, para voltar a pôr em pauta — agora “to set the spirit free” pela perspectiva temporal de “a lifted horizon” (REN, p. 237) — o repetido e célebre “to me” do prefácio a *The Renaissance*. O qual é escrito (o “Prefácio”) em que, paradoxalmente, mas de modo que elucida bastante bem o primeiro *momento* de que atrás falei, Pater parece responder afirmativamente a todas as questões que, há pouco, formulei. — Assim dando razão tanto a Ian Small, na qualidade, aqui, de representante de quantos se têm esforçado por pôr em evidência que a *inspiração* do esteticismo de Pater é exclusivamente de índole empirista, como a quantos defendam que essa não é a verdade completa.

Voltar a nossa atenção, agora, para o “Prefácio,” com vista a provar a verdade de quanto venho de afirmar com relação a ele, implicaria inevitavelmente encetar análise complexa e extensa, e, por conseguinte, implicaria desviarmo-nos do fio condutor dos raciocínios que estou a empreender — uma vez que nos obrigaria a contemplar pressupostos kantianos e paterianos que ainda não analisámos devidamente.

Sendo assim, prossigamos com a exposição, do entendimento pateriano de PRAZER ESTÉTICO, que ora se encontra em decurso.

Consideremos, porquanto, a par do entendimento *neutro* de PRAZER ESTÉTICO (*neutro*, com relação aos entendimentos do EMPIRISMO em geral e do KANTISMO) com que o passo de *Greek Studies* que atrás transcrevi nos confronta, o entendimento com que se depara no seguinte passo de “Sandro Botticelli:”

...if he [Botticelli] painted religious incidents, painted them with an under-current of original sentiment, which touches you as the real matter of the picture through the veil of its ostensible subject. What is the *peculiar sensation*, what is the *peculiar quality of pleasure*, which his work has the property of exciting in us, and which we cannot get elsewhere? For this, especially when he has to speak of a comparatively unknown artist, is always the chief question which a critic has to answer.” (REN, pp. 50–51. A ênfase é minha.)

Neste excerto, Pater começa por nos dizer que, nos quadros de Botticelli que representam figuras ou eventos de índole religiosa (por exemplo, a Virgem e os anjos de *Madonna do Magnificat*), não são estes últimos, figuras ou eventos, que verdadeiramente assumem o lugar de MATÉRIA (“matter”) representada, já que esta é *usurpada*, por assim o dizer, pelo sentimento peculiar de que devém *medium* de expressão em tais quadros, e, pois, *usurpada* pela FORMA.¹⁸

Contudo, o aspeto que aqui nos interessa é outro.

Trata-se da sinonímia entre “*peculiar sensation*” e “*peculiar quality of pleasure which his work has the property of exciting in us, and which we cannot get elsewhere*”.

Embora o leitor talvez já se não lembre disto, já constatámos que, de acordo com Kant, a sensação (*Empfindung*) se divide em dois tipos:

1. a sensação enquanto mediação de REALIDADE, e, pois, enquanto experiência do mundo exterior ou objetivo;

2. a sensação enquanto afetação por parte de REALIDADE, e, pois, enquanto experiência do mundo interior ou subjetivo; enquanto sentimento (*Gefühl*) de prazer (*Lust*) ou de desprazer (*Unlust*).

Dessa circunstância, resulta, de acordo com Kant, que o primeiro tipo de sensação terá de ter referência (tanto aos sujeitos como) ao objeto, enquanto o segundo terá de ter referência exclusivamente ao sujeito.

Por outro lado, já vimos também que, do ponto de vista do próprio Kant, é o facto de o juízo estético recair exclusivamente sobre o segundo tipo de sensação, que faz que sentimento (*Gefühl*) de prazer (*Lust*) causado pela percepção de objeto belo haja de ser determinado *a priori*, e, porquanto, sentimento intersubjetivamente objetivo (universal). Ou seja, haja de ser sentimento de PRAZER TRANSCENDENTAL, e, sendo assim, haja de se configurar instanciação *do* prazer específico que é suscitado (Kant *dicit*) pela HARMONIA ENTRE AS FACULDADES COGNITIVAS (o entendimento e a imaginação) que decorre (Kant *dicit*) da descoberta inesperada, por parte da imaginação (no decurso de apreensão de sensação objetiva), de FORMA *a posteriori* que se lhe apresenta na qualidade de FINALIDADE SEM FIM (*Zweckmäßigkeit ohne Zweck*).

Com quanto venho de recapitular em mente, torna-se evidente que, ao interrogar-se, como atrás se viu, acerca da hecceidade de “the peculiar sensation” ou “the peculiar quality of pleasure... which... [Botticelli’s] work has the property of exciting... and which we cannot get elsewhere”, Pater trazia no pensamento sensação *qua* afetação sob o aspeto de prazer particular (determinado subjetivamente) e, porquanto, decorrente de cognição empírica do objeto (de cognição de sensação *a posteriori*). Isto é, trazia em mente prazer que Kant denomina “agradabilidade” (*Angenehmheit*). Muito ao invés, por conseguinte, de se encontrar a pensar, pondo-se do lado de Kant, em prazer determinado *a priori*. Ao qual me hei referido no parágrafo anterior.

Temos, portanto, que, ao identificar “peculiar quality of pleasure” com “peculiar sensation”, Pater só pode estar a remeter-nos (quer tenha estado, ou não, consciente disso) para sensação *qua* afetação por parte de REALIDADE. Melhor dizendo, por parte de sensação enquanto mediação de, no dizer de Kant, “the real in an empirical representation”.¹⁹ A qual é sensação que, de acordo com ele, Kant, não é passível de devir *objeto* de genuíno (*legítimo*) juízo estético, dado que este último terá de ser suscita-

do exclusivamente por contemplação da parte formal do *dado* empírico, e não por cognição da respetiva matéria ou realidade.

Quanto venho de pôr em pauta faz que, no passo de “Botticelli” que atrás transcrevi, deparemos, por força, com Pater a raciocinar e a expressar-se nos termos da estética do EMPIRISMO — de acordo com a qual, contra Kant e contra, afinal, o próprio autor do ensaio “Botticelli,” “objects cause feelings of pleasure and pain” de índole subjetiva (já que se configuram “modifications of the subject, not an ontological quality of the object”), e que, portanto, jamais poderão constituir-se “feelings of pleasure and pain” intersubjetivamente objetivos, ou apodíticos (já que “Empiricism... views unity as subjective... a mere viewing things together”).²⁰

Escrevi *contra o próprio autor do ensaio “Botticelli”* em virtude de, em flagrante contradição com quanto venho de ressaltar acerca da estética do EMPIRISMO, e, pois, em flagrante contradição consigo mesmo, *qua* seguidor desta última, o autor do passo de “Botticelli” que estou a considerar logo passa a colocar-se do lado de Kant (quer tenha estado, ou não, consciente disso). Em concreto, ao abandonar o princípio de que “the first step towards seeing one’s object as it really is, is to know one’s impression as it really is”, (*REN*, p. viii) em favor de passar a considerar o prazer peculiar a que se refere prazer determinado intersubjetivamente e, por isso, universalmente idêntico: “what is the peculiar quality of pleasure which his work has the property of exciting *in us*, and which we cannot get elsewhere?” (A ênfase é minha.)

Temos, portanto, nesta altura, que efetivamente se depara com Pater a presentear-nos com conceção de PRAZER ESTÉTICO de índole empirista, mas a retirar dela conclusões de índole kantiana ou schilleriana.

Vejamos, agora, este outro passo de *The Renaissance* (de “Winckelmann”), em que, tal como no “Prefácio,” Pater esposa a identificação de BELEZA com PRAZER (“beauty or pleasure” — *REN*, p. ix):

Let us understand by poetry all literary production which attains the power of giving pleasure by its form, as distinct from its matter. Only in this varied literary form can art command that width, variety, delicacy of resources, which will enable it to deal with the conditions of modern life. What modern art has to do in the service of culture is to rearrange the details of modern life, so to reflect it, that it may satisfy the spirit. And what does the spirit need in the face of modern life? The sense of freedom. (REN, pp. 230–231)

De que prazer estético nos fala, agora, Pater, de igual modo em *The Renaissance*?

Fala-nos, ele, do prazer que o EMPIRISMO concebe derivar de sensação *qua* afetação por parte de realidade, que, por isso, por necessariamente implicar interesse na realidade (empiricidade) do objeto, haverá de ser prazer relativo–subjetivo (haverá de se configurar apenas AGRADABILIDADE)?

Ou fala-nos, ele, pelo contrário, do prazer que Kant postula, “the one and only disinterested and *free* delight”, que, por essa razão, “simply pleases”²¹ ao invés de gratificar (*vergnügen*), como acontece com o AGRADÁVEL (*An-genehm*)?

É evidente que só poderá estar a falar-nos deste segundo tipo de prazer, uma vez que se refere a prazer estético que resulta da contemplação do aspeto formal do objeto, e não de consideração da sua matéria ou realidade (empiricidade): “the power of giving pleasure by its form, as *distinct* from its matter” (a ênfase é minha).

De acordo com o autor das palavras (de “Winckelmann”) que estou a considerar, cabe à poesia (“poetry”) desempenhar “at all times,” como afirma em outro lugar, “two distinct functions: it may reveal, it may unveil to every eye, the ideal aspects of common things... or it may actually add to the number of motives poetic and uncommon in themselves, by the imaginative creation of things

that are ideal from their very birth.” Sendo que é por via desta segunda função, por via de “imaginative creation”, que a poesia alcança criar “a new order of phenomena”, “a new ideal.” (APP, p. 218)

Quanto acabo de dizer significa, de modo mais explícito, que, de acordo com Pater, é por via de “imaginative creation”, que a poesia alcança verter representação objetiva da Natureza, com suas leis fixas e apodíticas, em representação estética e, por isso, livre dos constrangimentos que, em todo o conhecimento empírico-cognitivo, a unidade sintética dos conceitos do entendimento haverá de exercer sobre a atividade, tanto produtiva (*a priori*) como recetiva-reprodutiva (*a posteriori*), da imaginação. Ou seja, que é por via de criatividade de índole imaginativa, que a poesia alcança verter representação da Natureza, materialmente determinada, em representação puramente formal. A qual (representação), com convocar contemplação estética, desinteressada, haverá de libertar a mente dos constrangimentos que a si mesma impõe sob o aspeto de constitutividade conceitual (e.g., por parte da categoria de CAUSA E EFEITO), e, por esse modo, gerar nela (mente) “sensação de liberdade” (“sense of freedom”) — sem a qual, afinal, experiência ou conhecimento algum poderá “satisfazer o espírito” (“satisfy the spirit”).²²

Numa passagem da terceira *Crítica* que Pater, que terá aconselhado “read Kant *whole*”,²³ terá tido em mente, ao escrever as palavras (de “Winckelmann”) que atrás citei, Kant afirma:

Poetry... expands the mind by giving freedom to the imagination and by offering, from among the boundless multiplicity of possible forms accordant with a given concept, to whose bounds it is restricted, that one which couples with the presentation of the concept a wealth of thought to which no verbal expression is completely adequate, and by thus rising aesthetically to ideas. It invigorates the mind by letting it feel its faculty — free, spontaneous, and

independent of determination by nature — of regarding and estimating nature as phenomenon in the light of aspects which nature of itself does not afford us in experience, either for sense or understanding....²⁴

Estas palavras, que o autor de “Winckelmann” deveras não poderia desconhecer, dão-nos a perceber que, ao escrever o passo que venho de considerar, Pater de modo algum há tido em mente recetividade—passividade de índole epistemológica, que todo o EMPIRISMO adjudicara às faculdades cognitivas do Homem. Bem como nos dão a perceber, por conseguinte, que, de igual modo, Pater não se encontrava, então, a raciocinar de acordo com o postulado lockiano de que a mente se configura *tabula rasa*. O qual é postulado a que ele mesmo, Pater, alude em “The Child in the House,”²⁵ e que, em resultado, tem servido para justificar afirmação de ortodoxia por parte de seu pressupostamente exclusivo EMPIRISMO.²⁶

Um pouco atrás, tínhamos a circunstância de se deparar com Pater a *presentear-nos com concepção de PRAZER ESTÉTICO de índole empirista, mas a retirar dela conclusões de índole kantiana ou schilleriana.*

Agora, após poucos parágrafos, temos, de par a par, a circunstância de se deparar com ele, Pater, a presentear-nos com concepção de PRAZER ESTÉTICO de índole kantiana.

“Empate,” dirão os amantes do futebol.

Por minha parte, não sei, neste momento, a que resultado final nos conduziria percorrer toda a obra de Pater, a procurar e contabilizar afirmações cuja totalidade resolvesse tal bivalência. Não considero, porém, que isso deva motivar os leitores deste estudo a encontrar parcialidade no facto de eu passar a confrontá-los com *desforra* a favor de Kant — por via de transcrever (sem o comentar) o seguinte passo do ensaio “Wordsworth:”

That the end of life is not action but contemplation — *being* as distinct from *doing* — a certain

disposition of the mind: is, in some shape or other, the principle of all the higher morality. In poetry, in art, if you enter into their true spirit at all, you touch this principle, in a measure: these, by their very sterility, are a type of beholding for the mere joy of beholding. To treat life in the spirit of art, is to make life a thing in which means and ends are identified.... (APP, p. 62. A ênfase, por via de aumento de espaçamento, é minha.)

Quando são considerados de par a par com o passo de “Botticelli” que atrás transcrevi (ou de outros semelhantes), excertos da obra de Pater como este atestam sobejamente que William Buckler, cujas palavras venho de transcrever em nota (*vide infra*, nota 26, pp. 244–245), não poderá deixar de ter razão, ao afirmar:

...one of the subtlest issues the critic working in today's climate must face... [is] the difference between “aesthetic theory” as the term is regularly applied to Pater and theory in its stricter, more systematic sense. In the latter sense, Pater can hardly be said to have had any aesthetic theories. [...] Pater's criticism depends, not on abstract theory, but on informed imaginative intuition.... He formed aesthetic conclusions, not aesthetic theories; his hypotheses or generalizations were the result rather than the condition of his experience of art. [...] The finest theory establishes a relationship between us and the art object that is simply different from the relationship cultivated by an empirical approach. What it ends up verifying is the beauty and excitement of the theory rather than of the art; it trains us in abstract system-making, not in practical aesthetics.²⁷

Porém, a circunstância que venho de registar, a circunstância de estas afirmações serem corroboradas pela obra de Pater, de modo algum poderá retirar legitimidade a

estudo que, como este, pretenda clarificar as dívidas que as “informadas intuições imaginativas” (“informed imaginative intuition”) que sustentam o pensamento estético de Pater têm, ou não têm, para com as “teorias abstratas” (“abstract theory”) de filósofos como Kant, Schelling, Hegel ou Schiller.

É que, sem detetar, identificar e descriminar as dívidas para com o pensamento teórico de tais homens que a obra de Pater manifestamente revela, muito dificilmente se poderá concluir, com suficiente clareza, a que “experience of art” tais “informadas intuições imaginativas” corresponderão. Sendo que esta minha asserção é justificada já não só pelo reconhecimento tácito de que se trata de “intuições imaginativas” “informadas,” mas também por afirmações *informadas!* como esta, de Peter Dale:

Behind Pater’s aesthetic was, to be sure, a native affinity for the sensuous and the emotional. At least as important was his reading in what has been called the German Hellenist movement, a movement closely associated with the rise of Romanticism in Germany. Particularly influential here would have been Winckelmann, his great disciple in Hellenism, Goethe, and then Schiller, Heine, and, above all, Hegel. [...] What these German Hellenists meant to... his aesthetical outlook in particular is epitomized by Schiller’s or Hegel’s insistence that art is above all the “sinnliches Scheinen der Idee” (“the sensuous appearance of the idea”).²⁸

É que, como se constatou já, Pater só pôde louvar “Hegel’s insistence that art is above all the ‘sinnliches Scheinen der Idee’” em resultado de ter entrado em conta com o conceito IDEIA “stripped of its technical phraseology”, (*REN*, Hill, p. 257) ao invés de com o significado *técnico* que adquire no pensamento de Hegel, em resultado de este, tal como Schelling, conceber “nature as mirror or reflex of the intelligence of man”. (cw, p. 118)

A informação de que resulta que as intuições de Pater se configurem “intuições informadas” dava-lhe, na verdade, a conhecer “[the] technical phraseology” de Hegel. Contudo, a circunstância de tais intuições não menos se configurarem “intuições imaginativas”, intuições determinadas por aversão ininterrupta à ideia de *the Idea in Nature* (para citar o título de Anthony Ward), *forçava-o* a subtrair ao conceito hegeliano de IDEIA os predicados que, afinal, mais lhe são essenciais.

Refiro-me aos predicados que vertem tal conceito em *fórmula* intelectual de identidade metafísica entre IDENTIDADE (*posição*) e NÃO-IDENTIDADE (*oposição*); em *fórmula* de infinita idealidade que se configura infinita realidade, e que, por isso, não é passível de ser diferenciada de “*sinnliches Scheinen*” que a atualize finitamente (no tempo). Sendo que, na ausência de tais predicados, o conceito hegeliano de IDEIA não poderá deixar de se converter no conceito kantiano de IDEIA DA RAZÃO PURA OU de IDEIA ESTÉTICA — da qual já tive ocasião de falar, e de que irei, aqui, tornar a falar.

8.3. O Kantismo da estética de “Coleridge’s Writings”

Voltemos a nossa atenção, agora, para “Coleridge’s Writings,” de modo a podermos começar a constatar com maior pormenor que a estética que Pater contrapõe, desde o início, à estética schellingo-coleridgiana segue, de facto, como já afirmei, pressupostos que derivam da estética de Kant.

Já vimos que Pater conclui a sua crítica a “Kant’s fine-spun theory of the transformation of sense into perception”, afirmando:

There, again, the charm is all in the clear image; the image of the artist combining a few elementary colours, curves, sounds into a new whole. Well, this power of association, of concentrating many ele-

ments of sense in an object of perception, is refined and deepened into the creative acts of the imagination. (cw, pp. 120–121)

Essas afirmações dão-nos a entrever que Pater pretendeu que os seus leitores ficassem com a ideia de se encontrar de acordo com a “imagem” (“image”) do processo de criação artística que aqui fornece, mas em desacordo quer (i) com se dever considerar a epistemologia de Kant descrição “verdadeira” dos “factos” (“Even if it were true, how little it would tell us; how it attenuates fact”), quer (ii) com a depuração dessa mesma epistemologia, por parte de Coleridge, em “the creative acts of the imagination”. Isto é, em desacordo, neste segundo caso, com que o ato de criação artística haja de se configurar ato tão constitutivo de realidade transfenomenal quanto todo o ato de percepção haverá de se configurar, de acordo com Kant, ato configurador de realidade fenomenal. E, por conseguinte, ainda mais em desacordo com que o próprio ato de criação artística se configure, como haveria de ocorrer de acordo com Schelling e Coleridge, ato constitutivo de realidade absoluta.

No que respeita ao primeiro dos dois desacordos que venho de referir (o que recai sobre a transposição da epistemologia de Kant, por parte de Coleridge, para o âmbito da criação artística), a correção do meu raciocínio é evidenciada pela afirmação de que a atividade associativa (“this power of association”), que, de acordo com Kant, se encontra na origem de “many elements of sense” devirem unidade fenomenal de “an object of perception”, há sido “refined and deepened” por Coleridge “into the creative acts of imagination”, (cw, p. 121) na qualidade (esta última) de faculdade ao serviço da criação artística.

No que respeita ao segundo dos dois desacordos que venho de referir (o que recai sobre a transposição da epistemologia de Kant para o âmbito da ontologia que sustenta tanto a epistemologia como a estética de Schelling), a correção do meu raciocínio é evidenciada pela afir-

mação de que, em virtude de “the Schellingistic associations with which” Coleridge há “colorido” a transposição a que me referi no parágrafo anterior, “Genius would be in a literal sense an exquisitely purged sympathy with nature. Those associative conceptions of the imagination, those unforeseen types of passion, would come not so much of the artifice and invention of the understanding as from self-surrender to the suggestions of nature.” (cw, p. 121)

Em vista de quanto venho de pôr em evidência, o passo de “Coleridge’s Writings” que atrás transcrevi dá-se a ler inevitavelmente na qualidade de passo em que Pater se representa em desacordo com a epistemologia de Kant, ao invés de apenas com a transposição dela, por parte de Coleridge, para o âmbito da estética, ao mesmo tempo em que fundamenta o seu desacordo com tal transposição em termos que o colocam de acordo com a estética (a teoria da arte) de Kant. — A qual, afinal, decorre da epistemologia (da teoria do conhecimento) do próprio Kant: da epistemologia com que, não menos, como venho de ressaltar, ele, Pater, se representa em desacordo.

Esse meu raciocínio decorre de várias circunstâncias.

A primeira circunstância é a de o desacordo de Pater com relação à transposição da epistemologia de Kant para o âmbito, afinal, da estética de Schelling decorrer de ele, Pater, defender (com Kant!) que “[the] associative conceptions of the imagination” deverão encontrar-se determinadas (“would come... of”) subjetivamente, por “the artifice and invention of the understanding”, ao invés (contra Schelling e Coleridge) de se encontrarem determinadas objetivamente, por “self-surrender to the suggestions of nature.”

A segunda circunstância prende-se com Pater nos fornecer descrição do entendimento de “imaginação” (“imagination”) que Coleridge tivera antes de o “colorir” com “Schellingistic associations”.

Trata-se da circunstância de essa descrição entrar em conta com a imaginação na qualidade de faculdade ao serviço da criação artística por perspectiva que, de todo

à revelia de Coleridge mas de acordo com Kant, a desvincula de qualquer atividade constitutiva de “an object of perception”. Isto é, por perspectiva que entra em conta com a própria imaginação tão-somente na qualidade de faculdade produtora de “an artificial order”, e, pois, de faculdade determinada por “the artifice and invention of the understanding”:

By imagination... Coleridge means a vigorous act of association, which, by simplifying and restraining their natural expression to an artificial order, refines and perfects the types of human passion. It represents the excitements of the human mind, but reflected in a new manner; ‘excitement itself imitating order.’ [...] So far there is nothing new or distinctive; every one who can receive from a poem or picture a total impression will admit so much. What makes the view distinctive in Coleridge are the Schellingistic associations with which he colours it, that faint glamour of the philosophy of nature which was ever influencing his thoughts. (cw, p. 121)

A terceira circunstância é a de, em vista disso, Pater acabar por negar o seu desacordo com o entendimento que lhe motivara crítica à epistemologia de Kant. Refiro-me ao entendimento de “all association” ser “effected by a power within”. Isto é, pela imaginação. (“Coleridge, with Kant, regards all association as effected by a power within, to which he gives a fanciful Greek name” — cw, p. 120.)

A quarta circunstância é a de, por conseguinte, Pater acabar por se revelar de acordo com a “imagem” (“image”) do artista a “combinar” (“combining”) “a few elementary colours, curves, sounds into a new whole”, desde que este último (“new whole”) seja considerado (com Kant!) “an artificial order”, ao invés de (com Schelling e Coleridge) “a subtly winding parallel, a ‘rapport’ in every detail, between the human mind and the world without”. (cw, p. 121)

A quinta circunstância é a de, em resultado, Pater acabar por se revelar de acordo com a estética de Kant.

Em primeiro lugar, em virtude de a transformação que atribui a Coleridge, a transformação de “this power of association” em “the creative acts of imagination”, ser, afinal, transformação a que se assiste ao transitar da epistemologia para a estética de Kant.

Em segundo lugar, em virtude de tal transformação consistir tão-somente em verter “[the] power of association” em atividade de índole subjetiva (liberta das restrições constitutivas de realidade fenomenal, objetiva, por parte dos conceitos do entendimento), e, por conseguinte, em a considerar na qualidade de atividade configuradora de unidade associativa (“total impression”) que de modo algum haverá de tornar diferente (“distinctive”) a experiência de “everyone who can receive from a poem or picture a total impression”. (cw, p. 121)

A sexta e última circunstância, que decorre das anteriores, é de, via tais palavras, Pater se demarcar explicitamente da epistemologia kantiana e da estética schellingo-coleridgiana, de par a par com se demarcar implicitamente da estética kantiana, através de esposar entendimento de CRIAÇÃO ARTÍSTICA que demarca a própria estética kantiana da estética schellingo-coleridgiana.

Refiro-me, percebe-se, a entendimento de CRIAÇÃO ARTÍSTICA que postula que “novo todo” (“new whole”) que se configure síntese de “a few elementary colours, curves, sounds” por parte dos “actos criativos da imaginação” do artista haverá, com isso, de se configurar quanto Pater sempre afirmou ter de se configurar: “artifício”, “an artificial order”, “invenção”, (cw, p. 121) e, pois, criação de índole subjetiva. Muito ao invés, por conseguinte, de haver de se configurar quanto Schelling e Coleridge consideraram ter de se configurar: síntese ideal–real, subjetiva–objetiva, e, porquanto, tão apodítica, transtemporalmente, quanto síntese determinada por múltiplo sensível *dado*, na qualidade de síntese necessária a que este último (múlti-

plo) devesse unidade *qua* objeto passível de ser sentido e pensado.

Atentemos no modo como, ao descrever a estética de Coleridge considerada à parte das “associações schellinguísticas” que viria a adquirir, e, pois, considerada *qua* estética decorrente de “Coleridge, with Kant, [to] regard all association as effected by a power within”, Pater efetivamente endossa a estética de Kant:

We of the modern ages have become so familiarized with the greater works of art that we are little sensitive of the act of creation in them; they do not impress us as a new presence in the world. Only sometimes in productions which realize immediately a profound emotion and enforce a change in taste, such as “Werther” or “Emile,” we are actual witnesses of the moulding of an unforeseen type by some new principle of association. By imagination, the distinction between which and fancy is so thrust upon his readers, Coleridge means a vigorous act of association, which, by simplifying and restraining their natural expression to an artificial order, refines and perfects the types of human passion. It represents the excitements of the human mind, but reflected in a new manner, “excitement itself imitating order.” “Originally the offspring of passion,” he somewhere says, “but now the adopted children of power.” So far there is nothing new or distinctive; every one who can receive from a poem or picture a total impression will admit so much. (cw, p. 121)

De acordo com Pater, portanto, “the greater works of art” resultam de “ato de criação” que se revela passível de ser determinado por “some new principle of association”, e que, por isso, pode vir a redundar em obra de arte que dê a representar “tipo imprevisto” (“unforeseen type”) de “paixão humana” (“human passion”). Isto é, pode vir a redundar em obra de arte que se configure apresentação

(*Darstellung*) de nova “ordem artificial”, em resultado de decorrer, ela mesma, na mente do seu criador, de “a novel and happier synthesis”. (cw, p. 123)

Em vista disso, e apenas em vista disso, torna-se evidente, suponho, que, de acordo com Pater, cabe ao artista, acima de tudo, re-sintetizar subjetivamente, através de “a vigorous act of association”, a ordem natural (por oposição a “artificial order”) ou *dada* quer do mundo objetivo, quer de “the excitements of the human mind”, com vista a a converter em ordem *posta*. Por via, precisamente, de, re-sintetizando-a, a “refletir” “in a new manner” que a depure e aperfeiçoe (“refine and perfect [it]”).

Trata-se, pois, de o artista efetuar nova síntese imaginativa, ou estética, que reconfigure a diversidade mais ou menos caótica e desprovida de *intensão* das “paixões humanas”, bem como da interpretação do mundo e da vida que estas originem num determinado momento histórico, num “novo todo” ou *cosmos* desprovido de toda e qualquer constitutividade ou carácter ontológico. Sendo que, porquanto, se trata efetivamente de “nova síntese” na qualidade tão-somente de “ordem artificial” (*posta*) que omita do seu conteúdo imaginativo, e, pois, da forma que o expresse ou torne *público*, aspetos naturais (*dados*) que se configurem esteticamente irrelevantes, ou cuja heterogeneidade original se revele recalcitrante à “simplificação” e “restrição” — em suma, à fusão de forma e de matéria — em que toda a homogeneização de índole estética haverá de consistir.

Na verdade, depara-se aqui com pensamento que Pater viria a expressar na “Conclusão” com relação restrita a vida que se queira fenómeno estético, ao invés de, como aqui, com relação restrita a criação artística.

É que, afinal, a “novel and happier synthesis” de que venho de falar se constitui resposta, tanto com respeito à criação artística *per se* como com respeito a vida que se queira cultura ou instanciação de “the supreme, artistic view of life”, (*REN*, p. 229) às seguintes questões:

Not the fruit of experience, but experience itself, is the end. A counted number of pulses only is given to us of a variegated, dramatic life. How may we see in them all that is to be seen in them by the finest senses? How shall we pass most swiftly from point to point, and be present always at the focus where the greatest number of vital forces unite in their purest energy? (REN, p. 236)

“[To] pass most swiftly from point to point... where the greatest number of vital forces unite in their purest energy”, sem entrar em conta com as *forças* centrífugas que possam separar as *forças* centrípetas de cada *ponto* das dos outros *pontos* — eis quanto, na verdade, “modern art has to do”, *qua* representação dos mundos ideal e real, “in the service of culture”. Sendo que, por outras palavras, levar a cabo isso mesmo haverá de consistir em “to rearrange the details of modern life, so to reflect it, that it may satisfy the spirit.” (REN, p. 230)

Pater sempre esteve de acordo, consequentemente, com a descrição de “ato criativo da imaginação” que Kant efetua na sua terceira *Crítica*, bem como parcialmente de acordo, afinal, com a descrição de tal ato com que se depara no consabido passo de *Biographia Literaria* que distingue a atividade da IMAGINAÇÃO PRIMÁRIA da atividade da IMAGINAÇÃO SECUNDÁRIA. Sendo que, como já dei a saber, quanto na verdade o separa de Schelling e de Coleridge, e, por esse modo, o faz partilhar a estética de Kant, é a recusa de aceitar as *nuanças* schellinguianas — as *nuanças* anti-Kant — que a *Biographia* incorpora na síntese da IMAGINAÇÃO SECUNDÁRIA.

Refiro-me, é evidente, a *nuanças* que transformam a síntese estética da IMAGINAÇÃO SECUNDÁRIA em síntese ontologicamente objetiva e apodítica; que, literalmente (“in a literal sense”), vertem a estrutura psíquico-imaginativa do produtor de fenómeno estético em “an exquisitely purged sympathy with nature.” (cw, p. 121)

Porquanto, refiro-me a *nuances* de índole ontológica que, apesar de, agora, as declarar de índole estritamente schellinguiana — ao afirmar que “What makes the view distinctive in Coleridge are the Schellingistic associations with which he colours it”, — Pater há pretendido filiar, um pouco atrás, na epistemologia de Kant, com vista (deduzo) a *ardilosamente* se demarcar não menos dela. Isto é, refiro-me, para o reiterar, a *nuances* de índole ontológica que, por esse modo, Pater *começa* por insinuar terem chegado a Coleridge da epistemologia de Kant, não obstante se tratar (como *acaba* por reconhecer) de *nuances* que deveras se configuram “Schellingistic associations”. E que, porquanto, hão entrado na estética do próprio Coleridge a partir exclusivamente da epistemologia e da estética de Schelling. Como, aliás, se tornará evidente, face a quanto já dei a saber a esse respeito, a partir do momento em que se perceba o seguinte. — Que, por *nuances*, tenho tido em mente sobretudo as consequências, para a conceção de OBRA DE ARTE, de “that common law of the mind of which a work of art and the slighter acts of thought are alike products”, considerada na qualidade de “lei comum” à mente e à Natureza (via da constitutividade de “the slighter acts of thought”), e, pois, na qualidade de lei que autorize “to rationalize art, to range it under the dominion of law”. (cw, p. 120)

Como acabámos de ver, Pater acaba, afinal, por se mostrar de acordo com quanto se revela comum às estéticas kantiana e schellingo-coleridgiana. Em concreto com que a imaginação haja de dessintetizar os mundos subjetivo (ideal) e objetivo (real) com vista a submetê-los a “a novel and happier synthesis”; com vista a reconfigurá-los. Muito embora, como já pus em evidência, se recuse de todo (com Kant!) a entender (contra Schelling e Coleridge) que “a novel and happier synthesis” haja de se configurar síntese produzida pela imaginação na qualidade de faculdade reconstitutiva de objetividade, ao invés de tão-somente na qualidade de faculdade operando esteticamente (e, pois, subjetivamente).

Mais adiante, em “Coleridge’s Writings,” Pater apresenta-nos o seu próprio entendimento de ATO CRIATIVO DE FENÓMENO ESTÉTICO.

Schelling e Coleridge haviam entendido que cada “ato associativo” por parte da imaginação estética haveria de consistir em “some organic process of assimilation”. Isto é, haveria de consistir em (nova) síntese de forma e de matéria, *qua* síntese predeterminada originariamente (intemporalmente) pela história (eterna) de autoconsciência absoluta e, por isso, necessária e objetiva.

Do pondo de vista dele, Pater, tal “ato associativo” deverá, porém, ser entendido como “the most luminous and self-possessed phase of consciousness”. (cw, p. 122) O que significa, em termos perfeitamente kantianos, como veremos, que haverá de se tratar de ato via do qual a imaginação estética presente às faculdades cognitivas, para por elas ser pensada, síntese de diverso derivativamente sensível, (subjctivamente) *posto* ou (analogicamente) configurado. E, porquanto, síntese de diverso cuja estrutura e ordenação (cuja totalidade ou perfeição, decorrente de *indiferença* entre forma e matéria) se constituam criação espontânea (homónoma) dela mesma, imaginação, ao invés de se constituírem estrutura e ordenação (objetiva—materialmente) *dadas*, e, por conseguinte, determinadas de modo heterónomo. Ou seja, determinadas, quanto à sua realidade, por intuição *a posteriori*; quanto à sua idealidade, pela legislação *a priori* dos conceitos do entendimento.

De quanto venho de elucidar, decorre que, na *descrição* que há pouco citei (“the most luminous and self-possessed phase of consciousness”), o predicado “self-possessed” se configura sinónimo de “homonomous” (“homónimo”), enquanto o predicado “luminous” remete para a *luminosidade* ou *transparência* de índole cognitiva (“Diaphaneité,” para utilizar o título de Pater) que representação derivativa (*exhibitio derivativa*) por parte da imaginação haverá de instaurar na consciência, em resultado de verter esta última em consciência de “the imaginative intellect” e, com isso, em “focus where rays, in themselves

pale and impotent, unite and begin to burn”. (REN, p. 214) Isto é, em resultado da harmonia, cooperação ou *sintonia* que ocorre entre todas as faculdades em decorrência de a própria imaginação passar a operar homonomamente, e, de, por esse modo, libertar a consciência dos limites de índole conceitual em que a cognição objetiva a confina. Sendo que é precisamente tal *sintonia*, que ocasiona que, na consciência, “a chill and empty atmosphere” (REN, p. 214) dê lugar a “an atmosphere with a novel power of refraction”. A este respeito, preste-se atenção às palavras do próprio Pater:

The basis of all artistic genius lies in the power of conceiving humanity in a new and striking way, of putting a happy world of its own creation in place of the meaner world of our common days, generating around itself an atmosphere with a novel power of refraction, selecting, transforming, recombining the images it transmits, according to the choice of the imaginative intellect. (REN, pp. 213–214)

Agora, dado que, para Schelling e Coleridge, a atividade sintética de que a obra de arte resulta haveria de se configurar “organic process of assimilation”, seria já de esperar que comparassem a própria obra de arte “to the living organism”. (cw, p. 122)

É que, em virtude de conceberem a obra de arte *qua* resultado (ou fim) de atividade associativa de carácter constitutivo (ao invés de regulativo), e, pois, *qua* resultado de atividade determinada conceitualmente, teriam, por força, de entender a própria obra de arte na qualidade de representação original (*exhibitio originaria*). Isto é, na qualidade de representação da unidade–perfeição orgânica (*indiferença* entre unidade conceitual e diversidade intuitiva) que haveria de se constituir IDEIA no seio do *organismo* ABSOLUTO — *qua*, ela mesma (Ideia), constituinte orgânico, por conseguinte, desse mesmo *organismo*.

Disso mesmo, haveria de decorrer, por força, que tanto um como outro, Schelling e Coleridge, declarassem a obra de arte identidade (*indiferença*) orgânica entre (i) as determinações conceituais (a regra ou *lei* universal-formal) da sua produção e (ii) ela mesma (obra de arte), *qua* produto e, por conseguinte, instanciação particular (material) de tais determinações. Sendo que há sido com fundamento nesse entendimento de OBRA DE ARTE, que o próprio Schelling declarou, como julgo já termos constatado, que o artista “discovers the idea in the material itself”; “finds the form in the clay which he is moulding, and it is only as he molds that he finds out what the form is in his own mind.”²⁹

Já do ponto de vista de Pater, tal como do ponto de vista de Kant, haverá de ocorrer o seguinte. Por um lado, que, *qua* MATÉRIA (subjetivamente) *posta*, a obra de arte não possa configurar-se *produto* determinado conceitualmente. Por outro lado, que, *qua* agora FORMA, a própria obra de arte não possa revelar, em se configurando genuína arte (“*fine art*”), as suas determinações conceituais.

Kant pronuncia-se de modo inequívoco a este respeito. Em concreto ao afirmar que síntese de índole estética “must have the appearance of being undesigned and a spontaneous occurrence”. Já que, “otherwise, it is not *fine art*.”³⁰ O que quer dizer que, *qua* produção sintética ou *facere*, a própria obra de arte haverá de assumir configuração assaz diferente da que terá de assumir (e revelar) na qualidade de produto ou *opus*. Ouçamos Pater, a este respeito:³¹

The work of art is sometimes likened [by Coleridge] to the living organism. That expresses the impression of a self-delighting, independent life which a finished work of art gives us; it does not express the process by which that work was produced. Here [in such a process] there is no blind ferment of lifeless elements to realize a type. By exquisite analysis the artist attains clearness of idea, then[,] by many stages of

refining[,] clearness of expression. He moves slowly over his work, calculating the tenderest tone, and restraining the subtlest curve, never letting his hand or fancy move at large, gradually refining flaccid spaces to the higher degree of expressiveness. Culture, at least, values even in transcendent works of art the power of the understanding in them, their logical process of construction, the spectacle of supreme intellectual dexterity which they afford. (cw, p. 122)

Temos, pois, que, do ponto de vista de Pater, que secunda o de Kant, “a finished work of art” terá de aparentar consistir (ao invés de *terá de consistir*) em produção autodeterminada ou *orgânica*; terá de aparentar configurar-se (ao invés de *terá de configurar-se*) produção por parte da Natureza, e, porquanto, produção autotélica. Já que, de outro modo, não alcançará produzir “the impression of a self-delighting, independent life[,] which a finished work of art gives us”

Efetivamente, trata-se aqui, porém, de mera aparência. Em virtude de, na verdade, ela, obra de arte, se configurar, por natureza, artifício alcançado por via de processo criativo calculado, que, do princípio ao fim, haverá de se deixar determinar pelo fim de imaginativamente *im-pôr* ordem e expressividade formais definidas à diversidade infinita e caótica do mundo objetivo. Isto é, pelo fim (o intuito) de reconfigurar este último (o mundo objetivo), de modo a o dar a perceber “in a new and striking way” que o converta em fenômeno estético. E, porquanto, que o converta em “happy world” que, em virtude de haver sido concebido e *construído* exclusivamente por “artistic genius,” em virtude de se constituir exclusivamente *exhibitio derivativa* por parte da imaginação, terá de permanecer mero artifício.

No processo de criação artística, “there is no blind ferment of lifeless elements to realize a type.” Sendo, pois, que, com Pater (tal como com Kant), nos encontramos efetivamente muito longe de deparar com “[the] artistic

genius” a devir *instrumento*, por assim o dizer, do Absoluto, considerado, este, sob o aspeto de ARTISTA UNIVERSAL. E, porquanto, sob o aspeto tanto de produtor como de produto ontologicamente originário.

De modo que parece permanecer insuspeitado pelos mais de seus críticos (se não por todos), Pater concebe tal processo, o processo de criação artística, em termos que, como tenho dito e irei demonstrar, o colocam do lado de Kant. E, por conseguinte, a distância conceitual de Schelling e de Coleridge por demais considerável.

Atentemos, por agora, no passo de “Coleridge’s Writings” que transcrevi quatro parágrafos atrás.

Ali, temos, em primeiro lugar, que a atividade sintética da imaginação estética, a qual, por ser homónoma, exhibe às faculdades cognitivas (entendimento, faculdade de julgar e razão), espontaneamente, ideias estéticas, que constituem o conteúdo ou a matéria da obra de arte, “attains clearness of idea” “By exquisite analysis”.

Trata-se, aqui, de matéria estética, e, logo, de matéria que haverá de determinar a sua própria forma. O que significa que, de algum modo, ela mesma, matéria, *qua* constituinte de IDEIA ESTÉTICA, haverá de determinar a sua própria expressividade (a sua forma verbal, pictórica, plástica, etc.)

Ali, temos, em segundo lugar, o trabalho crítico do entendimento. O qual (entendimento), funcionando em cooperação com a faculdade dos juízos de gosto, a faculdade de julgar, ajuíza a beleza da obra no seu todo conceitual, e revê e readequa qualquer “disjunção” entre forma e matéria que a fusão imaginativa, de índole estética, possa não ter conseguido *indiferenciar* originariamente. De par a par com *expurgar* quaisquer resquícios de matéria “flácida;” de matéria que se mostre *recalcitrante* a adquirir a firmeza ou *musculatura* da forma expressiva: “then, by many stages of refining [the artist attains] clearness of expression. He moves slowly... gradually refining flacid spaces to the higher degree of expressiveness.” Sendo que esse mais alto grau de expressividade é alcançado, precisamente, quando expressante (*exprimēns*), forma verbal–conceitual, e expres-

sado (*expressus*), matéria imaginativa, devêm *indiferença* um do outro, e, porquanto, *transparentes* um com relação ao outro. Com o resultado de, então, a obra de arte (verbal) se configurar obra clássica: “When it is perfectly transparent, the work of art is classical.” (cw, p. 123)

Quanto acabo de elucidar, com base, em grande parte, na definição de “belas artes” (*schöne Künste*) que Kant nos dá, é quanto, afinal, Pater se esforça por tornar cada vez mais claro, se bem que nem sempre com completo sucesso, ao longo de toda a sua obra. Sendo que se depara com ele a laborar nesse sentido já em “Coleridge’s Writings.” Em particular, via da seguinte clarificação do passo que acabámos de considerar:

What constitutes an artistic gift is first of all a natural susceptibility to moments of strange excitement, in which the colours freshen upon our threadbare world, and the routine of things about us is broken by a novel and happier synthesis. These are moments into which other minds may be made to enter, but which they cannot originate. This susceptibility is the element of genius in an artistic gift. Secondly, there is what may be called the talent of projection, of throwing these happy moments into an external concrete form — a statue, or play, or picture. That projection is of all degrees of completeness; its facility and transparency are modified by the circumstances of the individual, his culture, and his age. (cw, p. 123)

Mais uma vez, encontramos, aqui, os dois *momentos* da criação artística que venho de explicitar. Sendo que, de par a par, se depara tão-somente com duas pequenas diferenças. Uma delas consiste em, talvez para se fazer perceber melhor, Pater, agora, separar esses dois *momentos* um do outro via de hiato de índole teórica mais vincado. A outra delas, diferenças, consiste em Pater, agora, acrescentar que a capacidade do artista para transmutar ideias intelectuais em ideias estéticas se encontra determinada

sobretudo pelo Espírito do Tempo (*Zeitgeist*) que lhe haja sido *dado respirar*. — Sendo que é disso, que decorre que “criticism must never for a moment forget that ‘the artist is the child of his time’.” (*REN*, p. 199)

É que, para identificar ESPÍRITO DO TEMPO (“the circumstances of the... age”) apenas com CULTURA (“culture”), temos, por exemplo (como iremos ver o próprio Pater pôr em evidência, ao chegarmos à “Conclusão” deste estudo), que o homem grego não conheceu conflito *feroz* entre SENSIBILIDADE e PENSAMENTO, o qual veio a caracterizar pela primeira vez a mente medieva, em resultado, entre outros fatores, do espiritualismo exagerado que predominou sobretudo na primeira metade do Mundo Católico-Cristão. Com a consequência de o próprio homem grego ter inteligido os mundos objetivo e subjetivo, bem como as manifestações mais imediatas deste último (a religião e a arte), na qualidade de *raios* inseparáveis do *círculo* da existência e do espírito humanos. E, porquanto, com a consequência de a *Weltanschauung* helénico-clássica nos confrontar com *esfericidade* — Pater designa-a “*Allgemeinheit* [‘breadth—centrality’] and *Heiterkeit* [‘blithness—repose’]” (*REN*, p. 228) — que o homem *romântico-cristão* do Mundo Moderno só poderá obter através da arte, enquanto produto da “razão imaginativa” (em termos kantianos, enquanto produção de índole lógico-imaginativa).

Em “The School of Giorgione,” de modo que muito dificilmente poderá ser compreendido, julgo, por quantos se não hajam apercebido ainda da *filiação* kantiana da sua estética, Pater tenta, de novo, formular a conceção de PROCESSO DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA que acabámos de o ver defender em “Coleridge’s Writings.” Escreve ele:

Botticelli lived in a generation of naturalists, and he might have been a mere naturalist among them. [...] But this was not enough for him; he is a visionary painter, and in his visionariness he resembles Dante. Giotto, the tried companion of Dante, Masaccio, Ghirlandajo even, do but transcribe, with more or

less refining, the outward image; they are dramatic, not visionary painters; they are almost impassive spectators of the action before them. But the genius of which Botticelli is the type usurps the data before it as the exponent of ideas, moods, visions of its own; in this interest it plays fast and loose with those data, rejecting some and isolating others, and always combining them anew. To him, as to Dante, the scene, the colour, the outward image or gesture, comes with all its incisive and importunate reality; but awakes in him, moreover, by some subtle law of his own structure, a mood which it awakes in no one else, of which it is the double or repetition, and which it clothes, that all may share it, with visible circumstance. (REN, pp. 53–54)

Como outros, este é passo da obra de Pater a que os seus críticos algumas vezes fazem referência, sem que, tanto quanto sei, o tenham conseguido explicitar devidamente.³²

Contudo, trata-se de passo em que pouco haverá, na verdade, a explicitar, se o lermos com o pensamento da segunda *Crítica* em mente.

Mais uma vez, mas, agora, interligados mais organicamente, temos, aqui, os dois *momentos* do processo de criação artística de que “Coleridge’s Writings” nos fala.

Giotto, Masaccio e até Ghirlandajo, diz-nos Pater, foram pintores naturalistas, e, como tal, quase se limitaram a figurar “a imagem exterior” do mundo objetivo, e os eventos *dramáticos* da vida (“they are dramatic... painters”), tal como são “criados” pela legislação apodítica que o entendimento impõe, *a priori*, à diversidade do múltiplo sensível.

Botticelli, pelo contrário, revela-se-nos pintor “visionário”. Sendo que a “visionariness” que caracteriza a sua pintura o há *impedido* de retratar de modo *representativo* a formalidade apodítica, a objetividade, de que Giotto & co. se mostram “almost impassive spectators”.

O génio de Botticelli é característico de artistas que se não contentam (“this was not enough for him”) com figurar totalidades finitas (*quanta finita*) e, por isso, passíveis de ser graficamente representadas ou expressas — as quais são totalidades determinadas pelo entendimento. Com o resultado de, pelo contrário, ele, génio de Botticelli, se mostrar característico de artistas que se deixam dominar pela necessidade de “usurpar” a *fisionomia* material do mundo sensível ou objetivo, e, pois, pela necessidade de a re-sintetizar esteticamente. Isto é, por determinação do seu juízo individual de que MATÉRIA IMAGINATIVA mais se mostrará adequada à mera formalidade das ideias da razão teórica (de RELATIVAMENTE ou de ABSOLUTAMENTE INCONDICIONADO) — o qual é o único modo de que o artista dispõe para, *casando-as*, reconfigurar tal *fisionomia* e tal formalidade em IDEIA ESTÉTICA. Vale dizer, com a terminologia kantiana de Pater, para transmudar tal *fisionomia* em “exponent of ideas, moods, visions of... [their] own”.

É com esse fim em vista, que Botticelli “plays fast and loose” com a matéria sensível, que se nos configura MUNDO OBJETIVO. Com o resultado de alterar a *capricho* as relações (de homogeneidade ou heterogeneidade) que naturalmente ocorrem entre os membros das diversas séries empíricas, as quais (relações) nos são *dadas* (materialmente) via de intuição *a posteriori* e determinadas (formalmente) *a priori* pelo entendimento. Bem como com o resultado de recombinar imaginativamente (“always combining them anew”) os membros de tais séries que sejam conjuntamente *atraídos* pela força centrípeta da sua subjetividade criativa. Isto é, da sua imaginação estética; livre de constrangimentos por parte da legislação *a priori* do entendimento, e, porquanto, operando *qua* faculdade *imagineante* de *exhibitio derivativa*.

Em vista disso, temos que, com relação a Botticelli, tal como com relação a Dante.

I. Há, primeiro, “the scene, the colour, the outward image or gesture”, que o confronta sob o aspeto incontrovertível de realidade necessariamente determinada por

forma sintética apodítica, e que, em resultado, em vista de o confrontar na qualidade de realidade desadequada à sua “visão” interior, lhe devém “inoportuna” (“importunate”).

2. Há, depois, por determinação dialética por parte da afetação *sentimental indesejada* que tal realidade nele ocasione, a *visão interior* que haverá de *suscitar* a reconfiguração subjetiva (e, pois, não constitutiva), a *projeção de desejo*, de que “the scene, the colour, the outward image or gesture” haverá de ser alvo — já que, precisamente, a intuição de tal realidade “awakes in him, moreover, by some subtle law of his own structure, a mood which it awakes in no one else”.

Trata-se de “estado de espírito” (“mood”) que, apesar de subjetivo, emulará as determinações gerais da legislação do entendimento, de que as ideias da razão se configuram síntese última. E, porquanto, trata-se de “estado de espírito” que haverá de *suscitar* reconfiguração *desejada* que, mais do que se constituir *sonho* ou fantasia, se constituirá “duplo ou repetição” de índole subjetiva, representação *por procuração*, de “the scene, the colour, the outward image or gesture”. Cujas nova *fisionomia*, via de devir “visible circumstance”, apresentação (*exhibitio*) ou expressão pictórica, se configura *corpo* ou *roupagem* (matéria) com que a imaginação estética “veste” (“clothes”) — materializa e faz devir visível — a conceitualidade (a forma), em-si-inexpressável, do desiderato ou *anseio* que a haja *ativado*.

Julgo ter explicitado cabalmente o passo de “The School of Giorgione” que transcrevi atrás. No entanto, pode bem ser que quanto venho de pôr em pauta se torne mais compreensível via de atentar nas seguintes palavras (também pela pena de Pater) acerca da poesia de Dante (que o próprio Pater afirma — acabámos de o ver — compartilhar “visionariness” com Botticelli) e de seu homónimo moderno, Dante Gabriel Rossetti:

And yet, again as with Dante, to speak of his ideal type of beauty as material, is partly misleading.

Spirit and matter, indeed, have been for the most part opposed, with a false contrast or antagonism by schoolmen, whose artificial creation those abstractions really are. In our actual concrete experience, the two trains of phenomena which the words *matter* and *spirit* do but roughly distinguish, play inextricably into each other. ...To... [Dante], in the vehement and impassioned heat of his conceptions, the material and the spiritual are fused and blent: if the spiritual attains the definite visibility of a crystal, what is material loses its earthiness and impurity. And here again, by force of instinct, Rossetti is one with him. His chosen type of beauty is one,

Whose speech Truth knows not from her thought,
Nor Love her body from her soul.

Like Dante, he knows no region of spirit which shall not be sensuous also, or material. The shadowy world, which he realises so powerfully, has still the ways and houses, the land and water, the light and darkness, the fire and flowers, that had so much to do in the moulding of those bodily powers and aspects which counted for so large a part of the soul, here. (APP, pp. 212–213)

Na nossa “experiência concreta” (“our actual concrete experience”) de todos os dias, matéria e espírito têm, do ponto de vista do KANTISMO, de se fundir “inextricably into each other”, já que, na ausência da forma *a priori* do pensamento (do entendimento e da razão), a matéria a que chamamos “mundo objetivo” jamais poderia configurar-se, via de síntese, a “falsa” (“false”) alteridade fenomenal dos objetos que pensamos e sentimos, e que, precisamente ao pensá-los e senti-los, intencionalizamos constituírem-se apenas *dado* recebido passivamente de fora, ocupando espaço de índole objetiva.

De acordo com Kant, portanto, tais objetos constituem-se também configuração por parte do espírito. A qual é configuração no decurso da qual a imaginação se vê constrangida a *im-pôr* a diversidade sensível que haja apreendido a lei formal (intersubjetiva) do entendimento. Com o resultado de, sendo configuração *qua exhibitio original*, se comprovar assaz diversa da criação estética, que sempre devém *exhibitio derivativa*.

Como se viu já, esta última (criação estética) jamais se constitui matéria sensível analogicamente adequada a forma *a priori* que, sem ela (matéria), permaneceria forma vazia, mas sim “análogo sensível” (REN, p. 138) que, só por si (*qua* representação derivativa), tende a exhibir a unidade sintética (constitutiva) que tal forma lhe conferiria *a priori* (em se constituindo representação original, ao invés de análogo). E, pois, “análogo sensível” (“sensible analogue”) que derivativamente se configura matéria que há devindo forma e forma que há devindo matéria.

Trata-se, na linguagem de Rossetti, de “beleza” (“beauty”) que se configura “corpo” (“body”) indistinto de sua “alma” (“soul”), e, porquanto, “alma” indistinta de seu “corpo”. Bem como se trata, agora na linguagem que Pater inaugurou em “Diaphaneitè,” de matéria opaca e impura que *fogo* imaginativo, por parte de mente de artista, haja fundido completamente, e que, por esse modo, haja vertido em matéria cristalina (tal como o fogo funde areia e sílica, por esse modo as vertendo em vidro). Isto é (para continuar a analogia), haja vertido em matéria espiritualizada ou idealizada (qual diamante lapidado), e, com isso, em matéria capaz de conceder “A local habitation and a name” à luz *dura* (no dizer da “Conclusão”) do “foco imaginário” das ideias racionais.

Refiro-me ao “*focus imaginarius*” de que já ouvimos a *Crítica da Razão Pura* falar-nos (vide II, pp 137–138), bem como, porquanto, ao “foco” que Pater põe em pauta (juxtapondo Kant e Vasari) quer em “Winckelmann,” quer em “The School of Goirgione”, quer na “Conclusão” (“the

focus where the greatest number of vital forces unite in their purest energy”):

...[painting and poetry] can accomplish their function in the choice and development of some special situation, which lifts or glorifies a character, in itself not poetical. To realise this situation, to define, in a chill and empty atmosphere, the focus where rays, in themselves pale and impotent, unite and begin to burn, the artist may have, indeed, to employ the most cunning detail, to complicate and refine upon thought and passion a thousandfold. (REN, p. 214)

The sudden act, the rapid transition of thought, the passing expression — this he [Giorgione] arrests with that vivacity which Vasari has attributed to him, *il fuoco Giorgionesco*, as he terms it. Now it is part of the ideality of the highest sort of dramatic poetry, that it presents us with a kind of profoundly significant and animated instants, a mere gesture, a look, a smile, perhaps — some brief and wholly concrete moment — into which, however, all the motives, all the interests and effects of a long history, have condensed themselves, and which seem to absorb past and future in an intense consciousness of the present. Such ideal instants the school of Giorgione selects... from that feverish, tumultuously coloured world of the old citizens of Venice — exquisite pauses in time, in which, arrested thus, we seem to be spectators of all the fullness of existence, and which are like some consummate extract or quintessence of life. (REN, p. 150)

Repare-se em que, ao referir-se a “ideal instants”, Pater não traz em mente, aqui, idealidade (“ideality”) ontologicamente *indiferente* de realidade, como ocorre com Schelling, nem tampouco idealidade que se configure *portal* para a eternidade, ou revelação (epifania) desta última,

como ocorre no caso dos “momentos de eternidade” (“everlasting moments”) de Thomas Traherne e das “spots of time” de Wordsworth, mas sim idealidade *tout court*, saturação de intuição *derivativa* que “SEEM[S] to absorb past and future in an intense consciousness of the present.”

Trata-se, afinal, de efeito subjetivo que em nada diverge do “efeito” de que, algumas páginas adiante, em “Joachim du Bellay,” Pater nos fala, ao afirmar, de “D’un Vanneur de Ble aux Vents:”

One seems to hear the measured motion of the fans, with a child’s pleasure on coming across the incident for the first time, in one of those great barns of Du Bellay’s own country, *La Beauce*, the granary of France. A sudden light transfigures some trivial thing, a weather-vane, a windmill, a winnowing fan, the dust in the barn door. A moment — and the thing has vanished, because it was pure effect; but it leaves a relish behind it, a longing that the accident may happen again. (*REN*, p. 176)

Se, apesar do esforço que tenho vindo a fazer para os elucidar, o leitor deste estudo ainda não tenha compreendido (sintetizado) — e, por esse modo, transubstanciado em completa *luminosidade* cognitiva — a *opacidade* intelectual destes considerandos de índole estética, por parte de Pater, estimo que o fará após ter compreendido as palavras de Schelling que se irão seguir. As quais, no entanto, deverão ser lidas mantendo em mente que, enquanto, com Schelling, LUZ devém analogia de IDEIA de índole CONSTITUTIVA, analogia de IDENTIDADE (*sobreposição*) ontológica absoluta entre (i) a IDENTIDADE formal (*positiva*) do conceito (e.g., o conceito HOMEM) e (ii) a NÃO-IDENTIDADE material (*opositiva*) de sua infinda atualização (e.g., a infinidade de intuições HOMEM), ela, LUZ, devém analogia, com Pater (via de Kant), de IDEIA de índole REGULATIVA. E, pois, de Ideia *qua artificio* formal por parte da razão teórica, a qual (Ideia) a imaginação estética tenta *exibir derivativamente*,

ao se esforçar por lhe configurar (subjetivamente) unidade material empírica não condicionada.

Referia-me, atrás, a estas palavras de Schelling:

A body is obscured as regards light to the extent that it separates itself from the allness of other bodies and emerges as an independent body, for light is the identity of all bodies. So to the extent that it separates itself from that totality, it also separates itself from light, for it has more or less taken up that identity *into itself* as a particular. [...] *Relative self-identity* is that quality whereby a body emerges from identity with all other bodies. This relative identity (= cohesion, magnetism), however, is based on a relative indifference between its particular aspect on the one hand, and its universal aspect or concept on the other. The obscuring effect regarding light will thus cease only where this relative identity is suspended to the point that either the purely universal element or the purely particular element predominates — and thus at the ends of the cohesion series — or where both are reduced to absolute indifference. The latter is the case in water, whose universal element is completely the particular, the particular the entire universal. The same holds true where the struggle between absolute cohesion (whereby the body is self-contained) and relative cohesion (whereby it belongs to light) is perfectly balanced, and the body is totally earth and totally sun. [...]

Such a body in perfect identity with light (it would be an absolutely transparent body) would no longer be in opposition to light anywhere. Only insofar as the body remains a particular body or is relatively — in part — in opposition to light, does absolute identity... synthesize light with that body. [...] This synthesis of light and body is equally the case with both transparent and non-transparent bodies, except that the latter reflect the light, whereas the

transparent body takes it into itself and permeates itself with it.³³

Agora, não será, com verdade, de “corpo em perfeita identidade com a luz”, de corpo estético “absolutamente transparente”, que Pater nos fala, ao afirmar, como vimos, que, no caso da percepção unificada (estética) de Dante, “if the spiritual attains the definite visibility of a crystal” (*qua* analogia de UNIDADE FORMAL DE IDEIA RACIONAL), “what is material” (*qua* analogia de DIVERSIDADE INTUITIVA EMPÍRICA), “loses its earthiness and impurity”?

E não será, também, da *simplicidade* de um tal corpo, que ele, Pater, nos fala, ao afirmar em “Diaphaneité,” logo no início da sua carreira, que ente humano que se *esculpa* (cultive) “life in the spirit of art”, *diaphaneité*, “does not take the eye by breadth of colour; rather... is that fine edge of light, where the elements of our moral nature refine themselves to the burning point”? (*MS*, p. 248) —

Sendo que, ao ler estas minhas palavras, se deverá manter em mente:

Por um lado, que *simplicidade* tem em vista remeter para as seguintes afirmações:

“Sibi unitus et simplicatus esse [*to be united and simplified*],” that is the long struggle of the *Imitatio Christi*. The spirit which it forms is the very opposite of that which regards life as a game of skill, and values things and persons as marks or counters of something to be gained, or achieved, beyond them. [...] It is the spirit that sees external circumstances as they are, its own power and tendencies as they are, and realises the given conditions of its life, not disquieted by the desire for change, or the preference of one part in life rather than another, or passion, or opinion. (*MS*, p. 248)

Simplicity in purpose and act is a kind of determinate expression in dexterous outline of one’s personality.

Such a simplicity is characteristic of the repose of perfect intellectual culture. The artist and he who has treated life in the spirit of art desires only to be shown to the world as he really is; as he comes nearer and nearer to perfection, the veil of an outer life not simply expressive of the inward becomes thinner and thinner. (MS, p. 249)

Por outro lado, que, como os passos que acabo de transcrever revelam sobejamente, “Diaphaneitè” (o primeiro ensaio de Pater) tem em vista explicitar o ideal kantiano— schilleriano de CULTURA, ou, é o mesmo, o ideal de BELEZA HUMANA, de Homem *qua* Arte, que, na Modernidade — em face da *queda* do ideal católico-cristão de POBREZA DE ESPÍRITO, por parte de “God’s silly sheep” (MS, p. 71), — se configurou revalidação (falhada) do ideal helénico-humanista de *KALÓS KAI AGATHÓS* (Homem Belo e Bom).

8.4. A beleza da arte, de acordo com a Crítica da Faculdade de Julgar e Pater

Passemos, agora, a constatar o que a *Crítica da Faculdade de Julgar* tem a dizer-nos acerca da natureza e do processo de criação das belas artes (*schöne Kunst*), de modo a podermos perceber melhor, e confirmar, a correção de quanto tenho vindo a afirmar.

Como já vimos repetidamente, um juízo de gosto é, de acordo com Kant, juízo reflexivo estético, e, por isso, juízo não lógico ou não conceitual. Kant distingue, porém, dois tipos de beleza. À primeira, chama BELEZA LIVRE (*freie Schönheit, pulchritudo vaga*); à segunda, BELEZA SIMPLEMENTE ADERENTE OU DEPENDENTE (*bloß anhängende Schönheit, pulchritudo adhaerens*).

A BELEZA LIVRE ocasiona prazer não conceitual *a priori*, sobre o qual os juízos de gosto estritamente estéticos recaem, e configura-se beleza exclusivamente formal, capaz

de causar prazer de todo à parte da existência (realidade) e da finalidade objetiva do ente que a dê a apreender.

Por seu turno, a BELEZA ADERENTE (OU DEPENDENTE) pressupõe, pelo contrário, cognição (conceito) do ente que a dê a apreender, e, porquanto, pressupõe conhecimento da FINALIDADE OBJETIVA, ou FINALIDADE COM FIM, deste último.

A FINALIDADE OBJETIVA, que sempre implica cognição de conceito do ente, pode ser, diz-nos Kant, de dois tipos.

Por um lado, poderá ser FINALIDADE OBJETIVA EXTERNA (*äußere Zweckmässigkeit*) ou UTILIDADE (*Nützlichkeit*). Significa isto, poderá ser fim para que o ente sirva. Por exemplo o fim CORTAR, no caso de o ente FACA.

Por outro lado, poderá ser FINALIDADE OBJETIVA INTERNA (*innere Zweckmässigkeit*) ou PERFEIÇÃO (*Vollkommenheit*). Por exemplo, poderá ser a perfeição (excelência) *sem porquê* (“ohne warum”) de uma ROSA (para citar Angelus Silesius).

Quando a FINALIDADE OBJETIVA INTERNA é considerada qualitativamente (*qua* PERFEIÇÃO QUALITATIVA), configura-se PERFEIÇÃO EXTENSIVA (com relação ao número de predicados do ente). Ou seja, configura-se grau de acordo da unidade (material) do diverso empírico do ente com a unidade (forma) do conceito que sirva à imaginação de regra (de unidade formal) para a sua síntese (para a síntese do diverso). Vale dizer, configura-se grau de *satisfação* de tal conceito ou regra (formal), por parte de tal unidade (material). Que é o que as seguintes palavras dão a saber: “The agreement of the manifold in a thing with...[the] concept [of what sort of a thing it is to be] (which supplies the rule of its synthesis) is the *qualitative perfection* of the thing.”³⁴

Quando, pelo contrário, a FINALIDADE OBJETIVA INTERNA é considerada quantitativamente (*qua* PERFEIÇÃO QUANTITATIVA), configura-se PERFEIÇÃO INTENSIVA (com relação à intensão, *saturação*, ou *profundidade* de cada qual dos predicados do ente).

De cognição de FINALIDADE OBJETIVA EXTERNA (UTILIDADE), que implica cognição do conceito do ente, não pode resultar, como já se constatou, prazer estético. Com o

resultado de a própria FINALIDADE OBJETIVA EXTERNA jamais poder, de acordo com Kant, configurar-se BELEZA.

De cognição de FINALIDADE OBJETIVA INTERNA (PERFEIÇÃO QUALITATIVA e QUANTITATIVA), que de igual modo implica cognição do conceito do ente, também não pode resultar prazer ESTÉTICO. Porém, dela (cognição de FINALIDADE OBJETIVA INTERNA), pode resultar prazer CONCEITUAL. Com o resultado de a própria FINALIDADE OBJETIVA INTERNA poder configurar-se BELEZA ADERENTE OU DEPENDENTE (de CONCEITUALIDADE). Isto é, por palavras do próprio Kant, poder de vir “akin to the predicate of beauty.”³⁵

Em vista de tudo isso, temos que, se Kant continua a esposar o princípio de que prazer conceitual que resulte de cognição de FINALIDADE OBJETIVA INTERNA (de cognição de PERFEIÇÃO QUALITATIVA e/ou QUANTITATIVA), haverá de alterar a qualidade do prazer (estético ou não conceitual) dos juízos de gosto puros, passa a esposar também, agora, o princípio de que, da conjunção de PRAZER ESTÉTICO COM PRAZER CONCEITUAL, poderá advir ganho para todas as faculdades representativas (tanto as que operam cognitivamente como as que operam sensivelmente). Ouçamo-lo, a este respeito:

...when we compare the representation through which an object is given to us with the object (in respect of what it is meant to be) by means of a concept, we cannot help reviewing it also in respect of the sensation in the subject. Hence there results a gain to the *entire faculty* of our representative power when harmony prevails between both states of mind.³⁶

Poderá sempre acontecer que juízo da forma exterior de ente humano nos cause prazer transcendental, com o resultado de nos determinar no sentido de o afirmar ente fisicamente belo. Porém, poderá também acontecer, de par a par, que juízo da sua finalidade objetiva interna, da sua excelência moral e intelectual, nos deter-

mine no sentido de o afirmar ente humanamente imperfeito, e, por isso, fonte, para nós, de desprazer conceitual ou intelectual.

Neste caso, não poderemos experienciar, manifestamente, harmonia entre os nossos dois “estados mentais”; o da nossa dimensão sensível (estética) e o da nossa dimensão cognitiva (conceitual). Sendo que, pelo contrário, haveremos de experienciar essa harmonia sempre que o primeiro de tais dois juízos nos for fonte de prazer estético e o segundo fonte de prazer conceitual. Isto é, sempre que a beleza livre de tal ente se nos confirmar beleza livre acompanhada de beleza aderente. Com o resultado de o prazer estético que em nós desperte só poder ver-se complementado, e, pois, acentuado, pelo prazer conceitual que, de igual modo, em nós desperte.

Quanto acabo de pôr em pauta serviu para nos preparar para encontrarmos Kant a defender duas circunstância antagônicas.

A primeira circunstância é a de, em oposição ao que ocorre com juízo estético de ente natural, o juízo estético de ente artístico pressupor necessariamente cognição de conceito que o artista haja mantido em mente na qualidade de regra da perfeição qualitativa dele, ente artístico. Vale dizer, cognição de conceito que nos permita ajuizar a beleza aderente deste último (ente artístico). Ouçamos Kant, a este respeito:

To enable me to estimate a beauty of nature, as such, I do not need to be previously possessed of a concept of what sort of a thing the object is intended to be, i.e. I am not obliged to know its material finality (the end), but, rather, in forming an estimate of it apart from any knowledge of the end, the mere form pleases on its own account. If, however, the object is presented as a product of art, and is as such to be declared beautiful, then, seeing that art always presupposes an end in the cause (and its causality), a concept of what the thing is intended to

be must first of all be laid at its basis. And, since the agreement of the manifold in a thing with an inner character belonging to it as its end constitutes the perfection of the thing, it follows that in estimating beauty of art the perfection of the thing must be also taken into account — a matter which in estimating a beauty of nature, as beautiful, is quite irrelevant.³⁷

A segunda circunstância é a de, inversamente, os juízos estéticos de entes artísticos se configurarem tão juízos puros quanto os juízos de entes naturais. Ou seja, se configurarem, não menos, juízos estéticos (não conceituais). Ouçamos Kant, a este outro respeito:

...whether we are dealing with beauty of nature or beauty of art, we may make the universal statement: *that is beautiful which pleases in the mere estimate of it* (not in sensation or by means of a concept). Now art has always got a definite intention of producing something. Were this “something,” however, to be mere sensation (something merely subjective), intended to be accompanied with pleasure, then such product would, in our estimation of it, only please through the agency of the feeling of the senses. On the other hand, were the intention one directed to the production of a definite object, then, supposing this were attained by art, the object would only please by means of a concept. But in both cases the art would please, not in the mere estimate of it, i.e. not as fine art, but rather as mechanical art.³⁸

Esta contradição, esta aparente contradição, advém do facto de, de acordo com Kant, “Fine art” ser “a mode of representation which is intrinsically final... although devoid of an end”.³⁹ Isto é, do facto de “Fine art” se configurar representação específica: representação cuja FORMA haverá de ser efeito de intencionalidade por parte

do artista, e, por isso, forma “intrinsecamente final”, mas cuja MATÉRIA, tal como a dos objetos belos naturais, haverá de ser matéria “devoid of an end”. Sendo que é disso, que resulta que “the finality in its form must appear just as free from the constraint of arbitrary rules as if it were a product of nature.”⁴⁰ Ou seja, que resulta que a FINALIDADE COM FIM da obra de arte haja de parecer, a quem lhe ajuíze a beleza, FINALIDADE tão SEM FIM quanto a finalidade da beleza de ente natural.

Em face disso, é óbvio que teremos de nos confrontar, no caso de obra de arte, com FINALIDADE COM FIM (conceitual) que o artista haja *transsubstanciado* em FINALIDADE SEM FIM.

Como?

Resposta: via do processo de adequação de forma (com fim) a matéria (sem fim), e vice-versa, de que já vimos Pater falar-nos, ao afirmar que o estágio final do processo de criação artística consiste em refinar “flacid spaces to the higher degree of expressiveness”. (cw, p. 122) Isto é, por palavras, agora, de Kant, via de processo que liberte a obra de arte de “academic form betraying itself”, por esse modo a convertendo em ente artificial aparentemente não menos *livre* do que os entes naturais:

A product of fine art must be recognized to be art and not nature. Nevertheless the finality in its form must appear just as free from the constraint of arbitrary rules as if it were a product of mere nature. Upon this feeling of freedom in the play of our cognitive faculties — which play has at the same time to be final — rests that pleasure which alone is universally communicable without being based on concepts. Nature proved beautiful when it wore the appearance of art; and art can only be termed beautiful, where we are conscious of its being art, while yet it has the appearance of nature. [...]

Hence the finality in the product of fine art, intentional though it be, must not have the appearance

of being intentional; i.e. fine art must be clothed *with the aspect of nature*, although we recognize it to be art. But the way in which a product of art seems like nature, is by the presence of perfect *exactness* in the agreement with rules prescribing how alone the product can be what it is intended to be, but with an absence of *laboured effect*, (without academic form betraying itself,) i.e. without a trace appearing of the artist having always had the rule present to him and of its having fettered his mental powers. ⁴¹

De acordo com de Kant, “A beauty of nature is a *beautiful thing*; beauty of art is a *beautiful representation* of a thing.” ⁴² Sendo que é precisamente essa diferença, entre COISA *qua* representação original ou *dada* e REPRESENTAÇÃO *qua* posição (*Setzung*) derivada, que a obra de arte terá de esconder, com vista a se apresentar *vestida* com o aspeto de “coisa bela” natural.

Pela perspectiva de Schelling e de Coleridge, ente artístico haverá de se constituir, *qua* fenómeno no tempo e, pois, finito, ente natural reconfigurado à semelhança da respetiva perfeição, *qua* perfeição transtemporal, *promovida*, no seio da respetiva Ideia, por infinidade de intuição (ocorrida, ocorrendo, por ocorrer *in concreto*).

Já pela perspectiva de Kant, que Pater *secunda*, contra Schelling e Coleridge, as “conceções associativas da imaginação” haverão de resultar de “the conscious invention of the artist”. (*APP*, p. 79) Com o resultado de a arte se caracterizar por se constituir “representação artificial” (“artificial representation”), “distinguishable from the nature of the object itself in our sensation”. ⁴³

Segundo Schelling, Coleridge concebera as criações da imaginação estética como resultado de entrega passiva, por parte do artista, a “suggestions of an abstract reason or ideality in things”. (*APP*, p. 79) Com a consequência de ter concebido o génio de Shakespeare na qualidade de emulação de “Nature, the prime, genial artist, inexhaustible in diverse powers”; na qualidade de génio laborando “in

the spirit of nature, by evolving the germ from within, by the imaginative power, according to de idea.” (APP, p. 80)

Seguindo Kant, Pater, porém, declara que a faculdade das ideias estéticas, “regarded solely on its own account, is properly no more than a talent (of the imagination).”⁴⁴

De acordo com o que disse no antepenúltimo parágrafo, Kant distingue na obra de arte dois níveis que, quando o artista alcança sucesso, quando consegue conceder a representação artificialmente bela a aparência de ente naturalmente belo, se mantêm de todo indistintos um do outro.

O primeiro é o nível da FORMA, tanto sob o aspecto de CONCEITO como sob o aspecto de MEDIUM (verbal, pictórico, etc.). Sem o qual, *qua* exponente (expressão), conceito ou pensamento algum poderia ser universalmente comunicado. Sendo que, sem um e o outro, o artista jamais poderia comunicar (intersubjetivamente) suas ideias estéticas, que por natureza se constituem indistinção entre FORMA e MATÉRIA. Já que “the beautiful representation of an object... is properly only the form of the presentation of a concept, and the means by which the latter is universally communicated.”⁴⁵

O segundo nível é o da MATÉRIA, *qua* contributo da imaginação estética. A qual (matéria), quando o fogo criativo desta última (imaginação estética) não alcança torná-la completamente indistinta da respetiva forma, com o resultado de a obra de arte se não constituir *ab initio* *transparência* entre CONCEITO e IMAGEM (ANÁLOGO), o genuíno artista se vê compelido a *limar* e *polir*, de modo a substituir resquícios de *flacidez* que ela, matéria, possa conter por *musculatura* que a conforme à *rigidez* da respetiva forma conceitual. A qual (rigidez), por seu turno, haverá, não obstante, de se *submeter* à *fluidez-plasticidade* do *medium* que a aconteça expressá-la.

Venho de me referir a quanto Pater designa “o trabalho da lima”, na sequência de afirmar, *repetindo* Kant via de expressão proverbial em latim, que “Ocultar arte se configura arte”:

'Tis art's function to conceal itself: *ars est celare artem*: — is a saying, which, exaggerated by inexact quotation, has perhaps been oftenest and most confidently quoted by those who have had little literary or other art to conceal; and from the very beginning of professional literature, the "labour of the file" — a labour in the case of Plato, for instance, or Virgil, like that of the oldest of goldsmiths as described by Apuleius, enriching the work by far more than the weight of precious metal it removed — has always had its function. (MEI, pp. 97–98)

Não é, aliás, coincidência, o facto de esta conceção de "trabalho da lima" se encontrar diretamente ligada à tendência de Pater para pensar a obra de arte em termos dos objetos de metal que o ferreiro funde em diferentes moldes de areia, e que, depois, lima, tal como o ourives faz, com vista a extrair-lhes "The otiose, the facile, surplussage", (APP, p. 21) e a, por esse modo, os adequar completamente à forma original do molde utilizado:

Flavian... had long been occupied with a kind of mystic hymn to the vernal principle of life in things; a composition *shaping itself*, little by little, out of a thousand dim perceptions, into singularly definite form (definite and firm *as fine-art in metal*, thought Marius)... (MEI, p. 104. A ênfase é minha.)

Could it have been actually on a new musical instrument that Flavian had first heard the novel accents of his verse? And still Marius noticed there, amid all its richness of expression and imagery, *that firmness of outline* he had always relished so much in the composition of Flavian. Yes! *a firmness like that of some master of noble metal-work*, manipulating tenacious bronze or gold." (MEI, pp. 114–115. A ênfase é minha.)

Afterwards, when he was understood to be a poet, this, a peculiar character as of flowers in metal, was noticed by the curious as a distinction in his verse, such an elastic force in word and phrase, *following a tender delicate thought or feeling as the metal followed the curvature of the flower, as seemed to indicate artistic triumph over a material partly resisting, which yet at last took outline from his thought with the firmness of antique forms of mastery.* [...] And what was noticeable in the work was still what is rarest in the work of voluble younger poets, *a certain hardness like that of a gem or cameo, and as it were a sharp keeping of the thing in hand. It was like a portraiture outlined in severe relief, though in itself a wonderful fancy work in a manner, somehow not altogether unlike that of the metal honeysuckle. For that power of the metal-worker was still guiding his hand, its effect seen at first in a mere word or phrase, as it might be one day in ode or epic and always as with the seal of a master's triumph over matter, agate or steel, which having resisted somewhat on the way and then finally shaped, his thought might well retain its impress forever.* (aep, pp. 440, 446. A ênfase é minha)

What words he [Apuleius] had found for conveying, with a single touch, the sense of textures, colours, incidents! “Like jewellers work! Like a myrrhine vase!” — admirers said of his writing. [...] [W]ell! there was something of that kind in his own work. (MEI, pp. 56–57)

Dos dois níveis de que atrás falei, na qualidade de níveis que Kant distingue na obra de arte, o primeiro diz respeito ao contributo da FACULDADE DO (JUÍZO DO) GOSTO (*Geschmack*) — que o próprio Kant considera ser não mais do que “faculdade crítica”, — bem como, por assim o expressar, diz respeito ao contributo da *TRANSPIRAÇÃO*. Por

seu lado, o segundo nível diz respeito ao contributo do GÊNIO (*Geist*) ou da INSPIRAÇÃO.

Porém, Kant e (significativamente) Pater caracterizam-nos como sendo (iremos confirmá-lo na próxima secção) os níveis, na obra de arte, que respeitam especificamente a (i) DISCIPLINA por parte DA FACULDADE (DO JUÍZO) DO GOSTO (que, em geral, o próprio Pater designa MENTE) e a (ii) CRIATIVIDADE por parte DA ALMA (*Geist, soul*).

Kant fala-nos da relação entre estes dois níveis em termos que nos trazem à mente de imediato muito do que Pater afirma em “Style”. Diz ele, Kant, continuando palavras que citei atrás:

To give... form, however, to the product of fine art, taste merely is required. By this the artist, having practised and corrected his taste by a variety of examples from nature or art, controls his work and, after many, and often laborious, attempts to satisfy taste, finds the form which commends itself to him. Hence this form is not, as it were, a matter of inspiration, or of a free swing of the mental powers, but rather of a slow and even painful process of improvement, *directed to making the form adequate to his thought without prejudice to the freedom in the play of those powers.*

Taste is, however, merely a critical, not a productive faculty; and what conforms to it is not, merely on that account, a work of fine art. It may belong to useful and mechanical art, or even to science, as a product following definite rules which are capable of being learned and which must be closely followed. But the *pleasing form* imparted to the work is only *the vehicle of communication and a mode, as it were, of execution, in respect of which one remains to a certain extent free, notwithstanding being otherwise tied down to a definite end.* So we demand that table appointments, or even a moral dissertation, and, indeed, a sermon, must bear this form of fine art, yet without

its appearing *studied*. But one would not call them on this account works of fine art. A poem, a musical composition, a picture-gallery, and so forth, would, however, be placed under this head; and so *in a would-be work of fine art we may frequently recognize genius without taste, and in another taste without genius.* ⁴⁶

De acordo Kant, portanto, não pode haver verdadeira obra de arte que se não constitua indistinção, no seio de ideia estética, entre (i) FORMA, *qua* unidade conceitual (determinada pelo GOSTO), e (ii) MATÉRIA IMAGINATIVA, *qua* unidade-na-diversidade (determinada pelo GÊNIO. O que significa (para, seguindo Pater, pôr em pauta com linguagem inspirada por Kant a *indistinção* pateriana entre ARTE e VIDA), que, tal como a humanidade e a cidade estéticas de *República*, a obra de arte vive sobretudo de *Sophrosine*. ⁴⁷ Isto é, de harmonia entre (i) *virilidade* (*hardness*) por parte da vontade, *qua* faculdade comandada por *iluminação* espiritual, que a unidade racional lhe proporciona, e (ii) temperança, *qua* virtude por parte da sensibilidade, que a faz verter-se de diversidade em unidade-na-diversidade:

Bravery — ἀνδρεία or manliness — manliness and temperance, as we know, were the two characteristic virtues of that old pagan world; and in art certainly they seem to be involved in one another. Manliness in art, what can it be, as distinct from that which in opposition to it must be called the feminine quality there, — what but a full consciousness of what one does, of art itself in the work of art, tenacity of intuition and of consequent purpose, the spirit of construction as opposed to what is literally incoherent or ready to fall to pieces, and, in opposition to what is hysteric or works at random, the maintenance of a standard. Of such art ηθος rather than πάθος will be the predominant mood. To use Plato's own expression there will be here no παραλειπόμεγα, no "negligences," no feminine forgetfulness of one's self,

nothing in the work of art unconformed to the leading intention of the artist, who will but increase his power by reserve. An artist of that kind will be apt, of course, to express more than he seems actually to say. He economises. He will not spoil good things by exaggeration. The rough, promiscuous wealth of nature he reduces to grace and order: reduces, it may be, lax verse to staid and temperate prose. With him, the rhythm, the music, the notes, will be felt to follow, or rather literally accompany as ministers, the sense, — ἀκολουθεῖν τὸν λόγον. [...]

And you may look for the correlative of that... in Plato himself. His prose is a practical illustration of the value of that capacity for correction, of the effort, the intellectual astringency, which he demands of the poet also, the musician, of all true citizens of the ideal Republic, enhancing the sense of power in one's self, and its effect upon others, by a certain crafty reserve in its exercise, after the manner of a true expert. Χαλεπὰ τὰ καλὰ — he is faithful to the old Greek saying. Patience, “infinite patience,” may or may not be, as was said, of the very essence of genius; but is certainly, quite as much as fire of the mood of all true lovers. (PP, pp. 280–281, 283)

Passemos, agora, a ver o que Kant tem a dizer-nos a respeito do papel que o génio (*Genius*) desempenha na produção da obra de arte.

Já constatámos que, de acordo com ele, Kant, a natureza da obra de arte determina que seja possível deparar-se com obras de arte “com gosto” e “sem génio”. Sendo que, de tais obras de arte, “dizemos que não têm *alma*”, apesar de nada haver a lhes censurar “as far as taste goes.”⁴⁸

Que entende Kant por “alma” (*Geist*)?

Resposta: “*Soul (Geist)* in an aesthetical sense, signifies the animating principle in the mind.”⁴⁹

Que entende Kant por “princípio anímico na mente (*Gemüt*)”?

Resposta: “[M]y proposition is that this principle is nothing else than the faculty of presenting *aesthetic ideas*.”⁵⁰

Trata-se, por conseguinte, da atividade da imaginação estética, a qual é faculdade que, já o vimos *en passant* (no anterior capítulo VI), Arnold e Pater hão designado “razão imaginativa” (“*imaginative reason*”).

Já sabemos em que consiste tal atividade, a atividade de apresentar ideias estéticas, uma vez que o primeiro volume deste estudo nos familiarizou sobejamente com o conceito IDEIA ESTÉTICA. Ainda assim, de que ideias, na verdade, se trata? Ouçamos Kant, a este respeito:

...by an aesthetic idea I mean that representation of the imagination which induces much thought, yet without the possibility of any definite thought whatever, i.e. *concept*, being adequate to it, and which language, consequently, can never get quite on level terms with or render completely intelligible.⁵¹

Em vista destas asserções, temos que cada IDEIA ESTÉTICA se configura, por assim o dizer, *antípoda* de IDEIA RACIONAL.

Enquanto unidade sintética insuperável da razão, esta última, a ideia racional, é conceito que exige à imaginação a apresentação de intuição empírica que ela, imaginação, é de todo incapaz de lhe apresentar com adequação, em virtude de apenas estar ao seu alcance produzir síntese determinada pelo tempo, e, porquanto, finita.

Dessa circunstância, resulta que as ideias da razão se caracterizam por ser conceitos indemonstráveis (*indemonstrabeln*). Isto é, conceitos cuja unidade formal jamais poderá ser aplicada *in concreto*, ao invés, pois, do que ocorre com os conceitos do entendimento.

Inversamente, as ideias estéticas caracterizam-se por ser intuições inexponíveis (*inexponible*). Isto é, intuições

cuja *tendência* para se constituírem totalidade incondicionada lhes inviabiliza serem condicionadas pela unidade finita dos conceitos do entendimento, bem como, por conseguinte, lhes inviabiliza serem exponenciadas (expressas) pelos *media* (verbal, pictórico, plástico, etc.) que apresentem (*stellen dar*) esses mesmos conceitos. Sendo que elas, ideias estéticas, se constituem intuição — intuição interna (não objetiva) — em resultado de, livre de quaisquer constrangimentos por parte da legislação apodítica do entendimento, a imaginação produtiva as sintetizar espontaneamente, ao se esforçar por apresentar às ideias racionais conteúdo empírico adequado à sua totalidade formal incondicionada. Como Kant nos diz:

Such representations of the imagination may be termed *ideas*. This is partly because they at least strain after something lying out beyond the confines of experience, and so seek to approximate to a presentation of rational concepts (i.e. intellectual ideas), thus giving to these concepts the semblance of an objective reality. But, on the other hand, there is this most important reason, that no concept can be wholly adequate to them as internal intuitions. The poet essays the task of interpreting to sense the rational ideas.... Or, again, as to things of which examples occur in experience, ...transgressing the limits of experience he attempts with the aid of an imagination which emulates the display of reason in its attainment of a maximum, to body them forth to sense with a completeness of which nature affords no parallel; and it is in fact precisely in the poetic art that the faculty of aesthetic ideas can show itself to full advantage.⁵²

Com estas palavras em mente, perceber-se-á facilmente, julgo, que tipo de Ideia e que tipo de sensorialização Pater trazia no pensamento, ao “despir” a Ideia hegeliana da sua “fraseologia técnica” (ao *reduzir* o IDEALISMO

ABSOLUTO de Hegel ao IDEALISMO SUBJETIVO, de Kant) e ao concordar com a noção de que “the ideal is a *Versinnlichen* of the idea — the idea turned into an object of sense”. (REN, Hill, p. 257)

Vimos, no primeiro volume deste estudo, que, recusando-se a avançar em direção ao IDEALISMO ABSOLUTO, via do pensamento da *Crítica da Razão Prática* e de Fichte, Pater rejeitou a objetivação das ideias racionais, por parte de Kant, através da legislação formal da razão prática.

Em face disso, seria de esperar que, como efetivamente há ocorrido, ele, Pater, se deixasse seduzir pela objetualização⁵³ (figuração) de tais ideias que a *Crítica da Faculdade de Julgar* possibilita. Isto é, pela objetualização (figuração) das ideias racionais que, de acordo com o autor daquela terceira *Crítica*, a imaginação estética (ou, na terminologia de Pater, a “razão imaginativa”) empreenderá, através do artifício de intuição que, sendo interna (não determinada por múltiplo empírico *dado* ou recebido do exterior), haverá de se manter desprovida de constitutividade e apoditicidade.

Refiro-me a aspeto do *universo* pateriano com que (para ser modesto) os críticos da obra de Pater tendem a não entrar em conta, não obstante se tratar de aspeto importante, em vista de considerá-lo devidamente haver, por força, de nos impedir de continuar a atribuir a Hegel quanto nele, *universo* pateriano, pertence a Kant e só a Kant.

Tivesse Anthony Ward, por exemplo, apercebido-se desse mesmo aspeto e da importância de que se reveste, teríamos hoje, produzido por sua pena, estudo intitulado *Walter Pater. Nature in the Idea*, muito ao invés de *Walter Pater. The Idea in Nature*. Sendo, como é óbvio, que o título do presente capítulo se fica a dever a isso.

É que, como já constatámos sobejamente, Pater defendeu, desde o princípio da sua escrita, que “the highest phases of thought,” a unidade formal e insuperável da razão teórica, haverão de ser “menos,” não “mais,” do que “the slighter processes of the mind,” ou “the lower subjects of law”. (cw, p. 118) Isto é, Pater sempre defendeu

que a mera REGULATIVIDADE das ideias da razão teórica haverá de ser “menos,” não “mais,” do que a CONSTITUTIVIDADE apodítica que os conceitos do entendimento *im-põem* à realidade numenal (ou *em-si*), por esse modo a configurando realidade fenomenal ou Natureza.

De quanto acabo de elucidar, haverá efetivamente de decorrer que ambas essas realidades (de índole numenal, ou transcendente–transnatural, e de índole fenomenal, ou imanente–natural) se configurem “the lower subjects of law”. Bem como haverá de decorrer que a imaginação estética (a “razão imaginativa”) tenha de se guiar (embora, agora, em liberdade) pela forma geral dos próprios conceitos do entendimento, ao sintetizar espontaneamente suas intuições internas “artificiais” (para usar a linguagem significativa de Pater). Isto é, as intuições via das quais ela, imaginação estética, tenta sensorializar (*versinnlichen*), demonstrar (*demonstrieren*) ou objetualizar (figurar) as ideias racionais. As quais, sendo assim, se configuram por natureza intuições de índole derivativa (*exhibitio derivativa*), ao invés de de índole original (*exhibitio original*). Com o resultado de, não menos por natureza, de acordo com Kant, se configurarem — atente-se — *Natureza em Ideia*. E, pois, com o resultado de de modo algum poderem configurar-se, pelo contrário, de acordo com Hegel e os restantes defensores do IDEALISMO OBJETIVO, *Ideia na Natureza*.

Na verdade, Pater jamais entendeu, com Schelling e Hegel, que partir da identidade ontológica da Ideia, da identidade entre a *posição* do conceito e a *oposição* da intuição, para esta última (*oposição* da intuição) possa consistir em ABSTRAIR. Pelo contrário, sempre entendeu, colocando-se do lado de Kant, que ABSTRAIR haverá de consistir em partir (em *sentido* inverso) de concreção intuitiva para a unidade formal, meramente regulativa (não constitutiva) da Ideia. Sendo que jamais nos deveremos esquecer dessa circunstância, ao ler *repúdio* em passagens da obra de Pater como, por exemplo, estas (que expressam *mirada* sobre *posicionamento* epistemológico de cariz estético):

The most vivid of finite objects, the dramatic episodes of Dutch history, the brilliant personalities which had found their parts to play in them, that golden art, surrounding us with an ideal world, beyond which the real world is discernible indeed, but etherealised by the medium through which it comes to one: all this, for most men so powerful a link to existence, only set him [Sebastian] on the thought of escape — means of escape — into a formless and nameless infinite world, quite evenly grey. (*IP*, p. 110)

For Dante, the amiable and devout materialism of the middle age sanctifies all that is presented by hand and eye; while Michelangelo is always pressing forward from the outward beauty — *il bel del fuor che agli occhi piace*, to apprehend the unseen beauty; *trascenda nella forma universale* — that abstract form of beauty, about which the Platonists reason. And this gives the impression in him of something flitting and unfixed, of the houseless and complaining spirit, almost clairvoyant through the frail and yielding flesh. He accounts for love at first sight by a previous state of existence — *la dove io t' amai prima*. (*REN*, p. 87)

Ou, então, ao ler *acatamento* em passagens da obra de Pater como, por exemplo, estas outras (que, de igual modo, expressam *mirada* sobre *posicionamento* epistemológico de cariz estético):

The myth has now entered on the third phase of its life, in which it becomes the property of those more elevated spirits, who, in the decline of the Greek religion, pick and choose and modify, with perfect freedom of mind, whatever in it may seem adapted to minister to their culture. In this way, the myths of the Greek religion become parts of an ideal, visible embodiments of the susceptibilities and intuitions of

the nobler kind of souls; and it is to this latest phase of mythological development that the highest Greek sculpture allies itself. Its function is to give visible æsthetic expression to the constituent parts of that ideal. As poetry dealt chiefly with the incidents of the story, so it is with the personages of the story — with Demeter and Kore themselves — that sculpture has to do. (GS, p. 137)

Dionysus, as we see him in art and poetry, is the projected expression of the ways and dreams of this primitive people, brooded over and harmonised by the energetic Greek imagination; the religious imagination of the Greeks being, precisely, a unifying or identifying power, bringing together things naturally asunder, making, as it were, for the human body a soul of waters, for the human soul a body of flowers; welding into something like the identity of a human personality the whole range of man's experiences of a given object, or series of objects — all their outward qualities, and the visible facts regarding them — all the hidden ordinances by which those facts and qualities hold of unseen forces, and have their roots in purely visionary places." (GS, p. 29)

And yet! (to read my mind, my experience, in somewhat different terms) methinks Antony Watteau reproduces that gallant world, those patched and powdered ladies and fine cavaliers, so much to its own satisfaction, partly because he despises it; if this be a possible condition of excellent artistic production. People talk of a new era now dawning upon the world, of fraternity, liberty, humanity... — yes! perhaps of infinite littleness also. And it is the outward manner of that, which, partly by anticipation, and through pure intellectual power, Antony Watteau has caught, together with a flattering something of his own, added thereto. Himself really of the old time... he digni-

fies, by what in him is neither more nor less than a profound melancholy, the essential insignificance of what he wills to touch in all that, transforming its mere pettiness into grace. [...] Those trifling and petty graces, the insignia to him of that nobler world of aspiration and idea, even now that he is aware, as I conceive, of their true littleness, bring back to him, by the power of association, all the old magical exhilaration of his dream — his dream of a better world than the real one. There, is the formula, as I apprehend, of his success — of his extraordinary hold on things so alien from himself. And I think there is more real hilarity in my brother's *fêtes champêtres* — more truth to life, and therefore less distinction. Yes! the world profits by such reflection of its poor, coarse self, in one who renders all its caprices from the height of a Corneille. (*IP*, pp. 33–35)

Different classes of persons, at different times, make, of course, very various demands upon literature. Still, scholars, I suppose, and not only scholars, but all disinterested lovers of books, will always look to it, as to all other fine art, for a refuge, a sort of cloistral refuge, from a certain vulgarity in the actual world. A perfect poem like *Lycidas*, a perfect fiction like *Esmond*, the perfect handling of a theory like Newman's *Idea of a University*, has for them something of the uses of a religious "retreat." (*APP*, pp. 17–18)

"[A] refuge, a sort of cloistral refuge, from a certain vulgarity in the actual world."

Eis aqui, afinal, por outras palavras, quanto o artifício e a invenção da imaginação estética proporcionam, de acordo com Kant. Ouçamo-lo:

The imagination (as a productive faculty of cognition) is a powerful agent for creating, as it were,

a second nature out of the material supplied to it by actual nature. It affords us entertainment where experience proves too commonplace; and we even use it to remodel experience, always following, no doubt, laws that are based on analogy, but still also following principles which have a higher seat in reason (and which are every whit as natural to us as those followed by the understanding in laying hold of empirical nature). By this means we get a sense of our freedom from the law of association (which attaches to the empirical employment of the imagination), with the result that the material can be borrowed by us from nature in accordance with that law, but be worked up by us into something else — namely, what surpasses nature.⁵⁴

Prestemos atenção, agora, ao modo como Kant caracteriza a atividade criativa da imaginação estética; a qual (atividade) corresponde ao primeiro dos dois *momentos* do processo de criação artística que já vimos Pater distinguir. Refiro-me ao *momento* em que “By exquisite analysis the artist attains clearness of idea”. (cw, p. 122) Escreve Kant:

If, now, we attach to a concept a representation of the imagination belonging to its presentation, but inducing solely on its own account such a wealth of thought as would never admit of comprehension in a definite concept, and, as a consequence, giving aesthetically an unbounded expansion to the concept itself, then the imagination here displays a creative activity, and it puts the faculty of intellectual ideas (reason) into motion — a motion, at the instance of a representation, towards an extension of thought, that, while germane, no doubt, to the concept of the object, exceeds what can be laid hold of in that representation or clearly expressed.

Those forms which do not constitute the presentation of a given concept itself, but which, as secondary representations of the imagination, express the derivatives connected with it, and its kinship with other concepts, are called (aesthetic) *attributes* of an object, the concept of which, as an idea of reason, cannot be adequately presented. In this way Jupiter's eagle, with the lightning in its claws, is an attribute of the mighty king of heaven, and the peacock of its queen. They do not, like *logical attributes* represent what lies in our concepts of the sublimity and majesty of creation, but rather something else — something that gives the imagination an incentive to spread its flight over a whole host of kindred representations that provoke more thought than admits of expression in a concept determined by words. They furnish an *aesthetic idea*, which serves the above rational idea as a substitute for logical presentation, but with the proper function, however, of animating the mind by opening out for it a prospect into a field of kindred representations stretching beyond its ken.⁵⁵

Fornecer exemplos concretos a seus leitores, sensorializar suas ideias, nunca foi, manifestamente, preocupação de Kant. Em vista disso, atentemos em palavras de Olivier Chédin que clarificam bastante as palavras de Kant que vimos de ler. Comenta ele:

C'est donc le désir de "réaliser" l'idéal qui excite l'imagination à concurrencer la raison. Elle produit alors d'elle-même librement, sans subir les lois de l'association, mais conformément pourtant à l'ordre rationnel, une multiplicité d'images en vue de "présenter" l'idée. Elle y échoue évidemment, mais sa "créativité" éclipse cet "échec" et fait sentir qu'elle est au bord d'y réussir, comme si l'idée devait bientôt paraître dans l'intuition. D'où l'impression d'une

profonde harmonie entre son pouvoir (le plus actif) et la faculté rationnelle, qui “s’animent”, se vivifient l’un l’autre. [...]

Une sorte de compétition devrait donc s’engager, dans la plus vive émulation des facultés. La raison ne cesse d’exciter l’imagination à créer des images qui, à leur tour, incitent la raison à produire des idées.... Il est probable que leur besoin d’union s’accroît alors d’autant plus qu’il se consomme: l’effort de chaque faculté pour joindre l’autre augmente leur écart et ranime sans cesse leur désir d’un accord. C’est ainsi que l’imagination donne à penser et la raison à imaginer: les Idées esthétiques surgissent d’images qui, littéralement, “pensent” et font penser. L’illusion est alors irrésistible qui fait s’apercevoir les deux facultés comme la source l’une de l’autre: telle image donne à “imaginer” d’autres idées qui donnent à a “penser” d’autres images. [...]

Ce jeu des facultés procède bien sûr de ce que l’imagination ne peut fournir aucune image appropriée à “l’exhibition” de l’idée, ni à son tour la raison “exposer” adéquatement la profusion d’images (que provoque l’inadéquation), ni à nouveau l’imagination “présenter” toutes les pensées qu’excite ce flot d’images...⁵⁶

Ao tentar apresentar empiricamente o IDEAL, a imaginação estética efetua, pois, síntese interna que Pater chama “novel and happier synthesis”. A qual resulta da vivificação que a harmonia estética entre imaginação e razão produz em todas as faculdades cognitivas do artista, que é quanto permite a Pater afirmar, com Kant, que “What constitutes an artistic gift is first of all a natural susceptibility to moments of strange excitement, in which the colours freshen upon our threadbare world, and the routine of things about us is broken...”

Como?

Precisamente, via de, na mente, dar lugar a “nova e mais feliz síntese”. (cw, p. 123) Ou seja, via de dar lugar a síntese que, livre das constrações da legislação apodítica do entendimento, represente (*stelle vor*) com maior sucesso (*happier*) vida ou arte à *altura* do horizonte estético a que Pater se refere, sem ainda ter sido devidamente percebido, no seguinte passo da “Conclusão:”

While all melts under our feet, we may well grasp at an exquisite passion, or any contribution to knowledge that seems by a lifted horizon to set the spirit free for a moment, or any stirring of the senses, strange dyes, strange colours, and curious odours, or work of the artist’s hands, or the face of one’s friend. (REN, p. 237)

Como acabámos de ver Olivier Chédin afirmar, as ideias estéticas são imagens (sensíveis) que a imaginação dá a pensar à razão, e que, nela, razão, despertam pensamentos que, por sua vez, a razão dá a *imagear* à imaginação. Com o resultado de tais imagens se configurarem sensibilidade indistinta de pensamento, e de, por seu turno, tais pensamentos se configurarem pensamentos indistintos de sensação derivativamente *imageada*.

Ora, não é precisamente da fusão estética de que resulta tal indistinção, que Pater nos fala sempre que se refere à “razão imaginativa? É evidente que é:

Art, then, is thus always striving to be independent of the mere intelligence, to become a matter of pure perception, to get rid of its responsibilities to its subject or material; the ideal examples of poetry and painting being those in which the constituent elements of the composition are so welded together, that the material or subject no longer strikes the intellect only; nor the form, the eye or the ear only; but form and matter, in their union or identity, present one single effect to the “imaginative reason,” that

complex faculty for which every thought and feeling is twin-born with its sensible analogue or symbol.

It is the art of music which most completely realises this artistic ideal, this perfect identification of matter and form. In its consummate moments, the end is not distinct from the means, the form from the matter, the subject from the expression; they inhere in and completely saturate each other; and to it, therefore, to the condition of its perfect moments, all the arts may be supposed constantly to tend and aspire. (REN, pp. 138–139)

The lover, who is become a lover of the invisible, but still a lover, and therefore, literally, a seer, of it, carrying an elaborate cultivation of the bodily senses, of eye and ear, their natural force and acquired fineness... into the world of intellectual abstractions; seeing and hearing there too, associating for ever all the imagery of things seen with the conditions of what primarily exists only for the mind, filling that “hollow land” with delightful colour and form, as if now at last the mind were veritably dealing with living people there, living people who play upon us through the affinities, the repulsion and attraction, of *persons* towards one another, all the magnetism, as we call it, of actual human friendship or love: — There, is the *formula* of Plato’s genius, the essential condition of the specially Platonic temper, of Platonism. And his style, because it really is Plato’s style, conforms to, and in its turn promotes in others, that mental situation. He breaks as it were visible colour into the very texture of his work: his vocabulary, the very stuff he manipulates, has its delightful æsthetic qualities; almost every word, one might say, its figurative value. And yet no one perhaps has with equal power literally sounded the unseen depths of thought, and, with what may be truly called “substantial” word and phrase, given locality there to the mere adumbrations, the dim hints

and surmise, of the speculative mind. For him, all gifts of sense and intelligence converge in one supreme faculty of theoretic vision, θεωρία, the imaginative reason. (*PP*, pp. 139–140)

It is the mistake of much popular criticism to regard poetry, music, and painting — all the various products of art — as but translations into different languages of one and the same fixed quantity of imaginative thought, supplemented by certain technical qualities of colour, in painting; of sound, in music; of rhythmical words, in poetry. In this way, the sensuous element in art, and with it almost everything in art that is essentially artistic, is made a matter of indifference; and a clear apprehension of the opposite principle — that the sensuous material of each art brings with it a special phase or quality of beauty, untranslatable into the forms of any other, an order of impressions distinct in kind — is the beginning of all true aesthetic criticism. For, as art addresses not pure sense, still less the pure intellect, but the “imaginative reason” through the senses, there are differences of kind in aesthetic beauty, corresponding to the differences in kind of the gifts of sense themselves. (*REN*, p. 130)

Repare-se na origem estritamente kantiana destas afirmações.

Uma vez que o produto da atividade da “razão imaginativa” se configura pensamento e sensação indistintos um do outro — se configura forma indistinta da respetiva matéria, e vice-versa, — as ideias estéticas nascem já sob a forma da apresentação (*Darstellung*) que poderá vir a exponenciá-las (expressá-las) intersubjetivamente. Isto é, determinam, elas mesmas, que palavras (no caso da arte verbal) ou que pinceladas e cores (no caso da arte pictórica) serão passíveis de as tornar comunicáveis (intersubjetivamente) com exatidão.

Dessa circunstância, resulta, como Pater nos faz ver, que se não deverá conceber a obra de arte como “quantidade fixa de pensamento imaginativo” passível de ser trasladado, sem qualquer alteração da respetiva matéria, para a diferente forma de outra arte.

Alterar a forma significa, aqui, alterar necessariamente a matéria, e vice-versa, em virtude, como disse, de cada uma delas (forma e matéria) se configurar indistinção da outra. Ou seja, em virtude de se não tornar possível “to detach the matter from the form, without a deduction of something from that matter itself”. (REN, p. 137)

As palavras de Chédin que atrás transcrevi esclarecem-nos, sem dúvida, quanto vimos Kant afirmar acerca do *modus operandi* da imaginação estética. No entanto, Kant tem mais a dizer-nos, acerca deste aspeto concreto. Escreve ele:

...poetry and rhetoric also derive the soul that animates their works wholly from the aesthetic attributes of the objects — attributes which go hand in hand with the logical, and give the imagination an impetus to bring more thought into play in the matter, though in an undeveloped manner, than allows of being brought within the embrace of a concept, or, therefore, of being definitely formulated in language. [...]

...the imagination, in its employment on behalf of cognition, is subjected to the constraint of the understanding and the restriction of having to be conformable to the concept belonging thereto, whereas aesthetically it is free to furnish of its own accord, over and above that agreement with the concept, a wealth of undeveloped material for the understanding, to which the latter paid no regard in its concept, but which it can make use of, not so much objectively for cognition, as subjectively for quickening the cognitive faculties....⁵⁷

Kant fornece-nos exemplo do que pretende dizer com estas palavras. De novo, porém, dar exemplos adequados nunca foi preocupação seminal de Kant. Sendo em parte por isso, que me sinto autorizado a julgar que a melhor forma de percebermos devidamente, aqui, o *funcionamento* da imaginação estética será pô-lo em pauta *in concreto*.

Pater afirmou que até Wordsworth “seems, sometimes, to force an unwilling pen”. (APP, p. 40) Encorajados por essas palavras, imaginemos que, empunhando “an unwilling pen,” aspirante a poeta há teimado de imitar os poetas Imagistas com se pôr a *imagear* o sentimento que a presença de alguém nele havia despertado, ao *impressioná-lo*. Significa isto, com se pôr a produzir os seguintes versos:

A páscoa preciosa
de dois olhos esmeralda.
Tua presença fugidia
em flor orada:
como hóstia consagrada.

É evidente, suponho, que, ao se esforçar por *imagear* o sentimento que a presença da pessoa de que fala nele havia suscitado, a imaginação do autor destes versos teria *deparado*, em primeira instância, com a experiência sensível dos olhos verdes de tal pessoa. E, por conseguinte, com os atributos lógicos de todos e quaisquer olhos humanos.

Em vista disso, imaginemos eixo sintagmático determinante de vários conceitos. Nomeadamente, dos conceitos: OLHO, AMÊNDOA, PÁSCOA, HÓSTIA, ORAR, ÁRVORE, FRUTO, FLOR, ESMERALDA, PRESENÇA e, finalmente, PRESENÇA.

Imaginemos, também, para alguns de tais conceitos, eixo paradigmático de atributos lógicos. Isto é, imaginemos, para ser sucintos, o seguinte:

I. eixo paradigmático para o conceito OLHO, determinando os atributos OVAL e VERDE;

2. eixo paradigmático para o conceito AMÊNDOA, determinando o atributo OVAL;

3. eixo paradigmático para o conceito ESMERALDA, determinando os atributos OVAL, PRECIOSO e VERDE;

4. eixo paradigmático para o conceito HÓSTIA, determinando o atributo CONSAGRADO.

Ora, de acordo com Kant, a imaginação estética tem a liberdade de apresentar ao pensamento, espontaneamente — livre das determinações conceituais do entendimento, — matéria sensível que, na sua atividade objetiva-constitutiva, o próprio entendimento não considera na qualidade de concretização dos atributos lógicos de seus conceitos (empíricos). Sendo por isso, que a ideia estética

...is a representation of the imagination, annexed to a given concept, with which, in the free employment of imagination, such a multiplicity of partial representations are bound up, that no expression indicating a definite concept can be found for it...⁵⁸

Munidos destas considerações, suponhamos, agora, que o conceito específico (“a given concept”) a que Kant aqui se refere seria o conceito PRESENÇA FÍSICA, na qualidade de conceito adequado à causa do sentimento que autor dos nossos versos (chamemos-lhe Francisco) teria teimado em *imagear* (sensorializar *sub specie* ANÁLOGO).

Só por si, tal conceito haveria, por força, de se mostrar incapaz de subsumir, *esgotando-o*, o sentimento nebuloso (porque não *imageado*—verbalizado) que a presença de Francesca (demos-lhe esse nome) teria suscitado no Francisco.

Por conseguinte, em se tratando de *operar* representação objetiva de tal presença, a imaginação do Francisco haveria de se ver constrangida a entrar em conta, por determinação da objetividade dos conceitos (empíricos) do entendimento, com (e apenas com) os atributos lógicos de todos os conceitos que a instanciação do conceito PRESENÇA FÍSICA por parte de Francesca associasse objeti-

vamente a este último (o conceito PRESENÇA FÍSICA). Isto é, a imaginação do Francisco haveria de se ver constrangida a entrar em conta com (e apenas com) atributos lógicos como: PRETO (por determinação objetiva dos cabelos de Francisca), VERDE (por determinação objetiva dos olhos de Francisca), etc.

Já em se tratando de *operar* representação estética, a imaginação (pressupostamente) estética do Francisco ver-se-ia livre de *imagear* a presença de Francisca, por exemplo, do modo que os versos que atrás transcrevi registam.

Partindo dos atributos lógicos do conceito OLHO (instanciados pelos olhos de Francesca), ela, imaginação do Francisco, *imagearia* o atributo OVAL (de OLHO) sob o aspeto de atributo do conceito ESMERALDA, por determinação empírica de os olhos de Francesca instanciarem a cor VERDE. Sendo que, por esse modo, a razão imaginativa do Francisco obteria, para o segundo verso, “dois olhos esmeralda”.

Ora, uma vez que o conceito ESMERALDA se não configura conceito empiricamente associado ao conceito OLHO, a síntese estética desses dois conceitos haveria de ser pensada pela razão do Francisco, ao invés de pelo seu entendimento.

A razão do Francisco pensaria, por exemplo, que as esmeraldas são pedras PRECIOSAS que frequentes vezes compartilham com as amêndoas o atributo OVAL, bem como que estas, as amêndoas, são características da PÁSCOA.

Confrontada com tais pensamentos, a imaginação do Francisco *operaria* síntese dos conceitos PRECIOSO e PÁSCOA, assim produzindo, *para* a presença de Francesca, a imagem “Páscoa preciosa” de “dois olhos esmeralda”.

Ao pensar tal imagem, a razão do Francisco expandiria o conceito PÁSCOA, por via de *atrair* para ele, com outros, os conceitos ORAR, HÓSTIA e TRANSCENDÊNCIA.

Procurando produzir imagem capaz de concretizar a expansão intelectual de que, por esse modo, o conceito PÁSCOA seria alvo, a imaginação do Francisco sintetiza-

ria, por sua vez, os conceitos ÁRVORE, FRUTO e FLOR, que se configuram conceitos logicamente associados ao conceito AMÊNDOA (o qual, por seu turno, se se configura conceito logicamente associado ao conceito PÁSCOA). E, em resultado, a razão imaginativa do Francisco produziria, para o quarto verso, a imagem “flor orada”.

E por aí adiante.

Agora, se relermos os versos do Francisco, verificaremos, suponho, que, de facto, se configuram apresentação (*Darstellung*) verbal de ideia estética. Isto é, apresentação de ideia que verte atributos lógicos em atributos estéticos; em atributos incapazes de ser objetivamente sintetizados pela unidade formal de quaisquer conceitos, e, logo, incapazes de ser comunicados pelos (convencionados) expressantes (*experimentēs*) desses mesmos conceitos. Sendo que disso resulta que neles, versos, como em toda a expressão em que forma e matéria devenham indistintas uma da outra, “the meaning reaches us” — diz-nos Pater — “through ways not distinctly traceable by the understanding”. (*REN*, p. 137)

De igual modo, verificaremos, continuo a supor, que é precisamente essa circunstância, a circunstância de o entendimento franquear o significado (“meaning”) à razão imaginativa, que verte a unidade lógica dos atributos do conceito PRESENÇA FÍSICA (de Francesca) já não só em síntese imaginativa de atributos estéticos, mas também, por essa via, em síntese simbólica de suprassensorialidade incondicionada, considerada, em abstrato, na qualidade de *objeto almejado* pelas (totalidades formais das) ideias da razão teórica. Bem como considerada, agora em concreto, *qua* a suprassensorialidade incondicionada de que a imagem estética (lógico-imaginativa) PRESENÇA FÍSICA DE FRANCESCA (sob o aspeto de matéria *para* o conceito PRESENÇA FÍSICA) se configura, nos versos do Francisco, representação subjetiva (derivativa).

Na verdade, a *presença* que os versos do Francisco mais *insinua* a percepção lógico-imaginativa (por parte de leitor) *esforça-se* por se configurar, julgo, *presença* de au-

sência. Nomeadamente, de ausência (de Francesca) que se consente presente quase tão-somente em virtude de *notícia* fugaz dos olhos verdes de Francesca. Tudo o mais, nela, permanecendo *presença* não mais do que “flor orada,” via de prece que lhe transubstancia o corpo em “hóstia consagrada”.

Em vista disso, poder-se-á, talvez, afirmar que, nos versos (na ideia estética) do Francisco, *presença imageada* (de Francesca) devém *ausência* cogitada tanto quanto *ausência* cogitada devém *presença imageada*. À semelhança do que ocorre, com relação à presença–ausência de “birds,” nos versos de Shakespeare que Pater transcreve, ao pôr em evidência o entendimento de “imaginative quality” por parte de Wordsworth e de Coleridge. Refiro-me ao seguinte passo de *Appreciations*:

Of what is understood by both writers as the imaginative quality in the use of poetic figures, we may take some words of Shakespeare as an example. —

My cousin Suffolk,
My soul shall thine keep company to heaven:
Tarry, sweet soul, for mine, then fly abreast.

The complete infusion here of the figure into the thought, so vividly realised, that, though birds are not actually mentioned, yet the sense of their flight, conveyed to us by the single word “abreast,” comes to be more than half of the thought itself: — this, as the expression of exalted feeling, is an instance of what Coleridge meant by Imagination. (*APP*, pp. 88–89)

No mesmo ensaio, “Shakespeare’s English Kings,” Pater volta a falar-nos desta inter fusão, na poesia de Shakespeare, de “figura” e “pensamento:”

...Richard is the most sweet-tongued of them all [Shakespeare’s English kings]. In no other play per-

haps is there such a flush of those gay, fresh, variegated flowers of speech — colour and figure, not lightly attached to, but fused into, the very phrase itself — which Shakespeare cannot help dispensing to his characters....” (APP, p. 194)

Voltemos, agora, a Kant — com vista a continuarmos a constatar o que tem a dizer-nos acerca do segundo *momento* que Pater deteta no processo de criação artística.

É ao definir o que o génio é, que Kant define sumariamente esse mesmo *momento*. Nomeadamente, ao afirmar que “genius properly consists in the happy relation [between the imagination and the understanding]... enabling one to find out ideas for a given concept, and, besides, to hit upon the *expression* for them”.⁵⁹

Trata-se, é claro, de “the expression by means of which the subjective mental condition induced by the ideas as the concomitant of a concept may be communicated to others.”⁶⁰ Sendo que é na capacidade para encontrar tal *expressão orgânica*, que se depara com “that which is termed soul”.⁶¹ A qual é, afinal, circunstância assaz significativa, em vista de, no seio da ideia estética, a matéria (imaginativa) devir indistinta do veículo específico que a apresenta, e que, por esse modo, a comunique. Como, alás, já vimos Pater pôr em evidência, indiretamente, no seguinte passo de *The Renaissance*:

It is the art of music which most completely realises this artistic ideal, this perfect identification of matter and form. In its consummate moments, the end is not distinct from the means, the form from the matter, the subject from the expression; they inhere in and completely saturate each other; and to it, therefore, to the condition of its perfect moments, all the arts may be supposed constantly to tend and aspire. (REN, pp. 138–139)

Efetivamente, “alma” (*Geist*) é, enquanto “princípio vivificante na mente,” sede da “estranha excitação” — “strange excitement” (cw, p. 123) — que faculta ao artista não só criar ideias estéticas, mas também, ao fazê-lo, “to hit upon the *expression* for them”.

Temos, pois, para prosseguir com analogia que é cara a Pater, que, no caso da arte verbal, “alma” (*Geist*) se configura *fogo* capaz de vergar a *rigidez* lógico-semântica das palavras a forma intersubjetiva (*convexa*) que o artista modele no molde material subjetivo (*côncavo*) de suas ideias estéticas. Sendo que é em resultado disso, que estas últimas (ideias estéticas) devêm universalmente comunicáveis.

Bem como temos, no caso, agora, da arte pictórica, que “alma” (*Geist*) se configura, bem de acordo com a descrição que *The Renaissance* nos dá do visionarismo de Botticelli, “an instinct imaginative power — a sort of *visual* power, but causing others also to see what is matter of original intuition for... [the artist].” (*PP*, p. 142)

Importa, aqui, atentar em que, segundo Kant, o gênio se caracteriza sobretudo pela capacidade para encontrar regra original (lógico-imaginativa) para a síntese, por parte da imaginação estética, da componente intuitiva das ideias estéticas. Isto é, pela capacidade para encontrar regra que determine essa mesma componente *qua*, no dizer de Pater, “matter of original intuition”. Bem como importa atentar, em ligação direta com isso, em que, se o próprio Kant lê a “capacidade imaginativa” (“imaginative power”) a que Pater se refere na qualidade de “alma” (*Geist*), isso se fica a dever a verificar-se que

...to get an expression for what is indefinable in the mental state accompanying a particular representation and to make it universally communicable — be the expression in language or painting or statuary — is a thing requiring a faculty for laying hold of the rapid and transient play of the imagination, and for unifying it in a concept [leia-se “ideia estética”]

(which for that very reason is original, and reveals a new rule which could not have been inferred from any preceding principles or examples) that admits of communication without any constraint of rules.⁶²

Ora, é precisamente a faculdade a que Kant aqui se refere, a faculdade das ideias estéticas, que Pater tem em mente quer ao afirmar (i) que, “That he awakened ‘a sort of thought in sense,’ is Shelley’s just estimate of this... [exceptional susceptibility to the impressions of eye and ear] in Wordsworth’s poetry”, (APP, p. 48) quer (ii) ao pôr em evidência que, na poesia do próprio Wordsworth,

...when the really poetical motive worked at all, it united, with absolute justice, the word and the idea; each, in the imaginative flame, becoming inseparably one with the other, by that fusion of matter and form, which is the characteristic of the highest poetical expression. His words are themselves thought and feeling; not eloquent, or musical words merely, but that sort of creative language which carries the reality of what it depicts, directly, to the consciousness. (APP, pp. 57–58)

O génio, declara Kant, concede ao artista “a sense of his own originality in putting freedom from the constraint of rules so into force in his art, that for art itself a new rule is won.”⁶³ Isto é, o génio constitui-se “sentimento de unidade na apresentação” (*Gefühl der Einheit in der Darstellung*), o qual é sentimento que sempre haverá de se configurar *modus aestheticus* de organizar “one’s thoughts for utterance”, ao invés de método lógico (*modus logicus*). Vale dizer, sempre haverá de se configurar “*manner*” (*Manier*).⁶⁴ — Sem em nada, por conseguinte, desdizer Pater-discípulo-de-Kant, como comprova o seguinte passo de “An English Poet”:

But it was not in lively-coloured modern books only that he was exercised; the intellectual hunger drew him freely into older English literature of many periods, and still always with a savour before all things of the style — how things were said — of manner — those elements of taste or of literary production which, because they are so delicately and individually apprehended and are yet so real, resemble physical sensations and may rightly be said to be the matter of a literary sense. [...] For him in these retrospective studies, as in all true appreciation of objects of art, the manner was the matter. (aep, p. 444)

De acordo com Kant, o génio, porém, é (sabemo-lo já) apenas uma das faculdades que a produção das belas artes (*schöne Künste*) exige.

Tal como os críticos neoclássicos em geral, Kant e Pater revelam-se perfeitamente conscientes de que “in lawless freedom imagination, with all its wealth, produces nothing but nonsense”.⁶⁵ E, pois, revelam-se conscientes de que, para que a arte se configure efetivamente arte bela, o “sentimento de unidade” (*Gefühl der Einheit in der Darstellung*) que, na ideia estética, determina *modus aestheticus* de combinação dos pensamentos, e, por conseguinte, a síntese imaginativa da respetiva intuição, terá de se fazer acompanhar pela disciplina da faculdade (do juízo) do gosto e do entendimento. Sendo que, na ausência de tal sentimento e de tal método, a arte devirá mero *modus aestheticus* de representação (*Vorstellung*), e, como tal, meramente arte “inspirada” (*geistreiche*), ao invés de “arte bela” (*fine art, schöne Kunst*).

Agora, se quisermos saber ao certo em que consiste tal disciplina (a disciplina do gosto e do entendimento), bastar-nos-á aprender, com Kant, que quanto Pater há designado “the reflective force, the dry reason, always at work behind... imaginative creations, ...a genuine intellectual structure”, (APP, p. 215) se configura, na verdade, a

atividade que a faculdade (do juízo) do gosto exerce, ao assegurar que “the imagination in its freedom... be in accordance with the understanding’s conformity to law”.⁶⁶ Como o próprio Kant afirma, ecoando palavras do “Essay on Criticism,” de Pope:

Taste, like judgement in general, is the discipline (or corrective) of genius. It severely clips its wings, and makes it orderly or polished; but at the same time it gives it guidance, directing and controlling its flight, so that it may preserve its character of finality. It introduces a clearness and order into the plenitude of thought, and in so doing gives stability to the ideas, and qualifies them at once for permanent and universal approval, for being followed by others, and for a continually progressive culture.⁶⁷

Não distingue Kant, aqui, na contribuição que a faculdade do (juízo do) gosto dá à imaginação, os dois *momentos* de que Pater nos fala? A saber:

1. o *momento* em que, corrigindo liberdade excessiva (*libertinagem*) por parte da imaginação, ela, faculdade do (juízo do) gosto, *gives it guidance, directing and controlling its flight, so that it may preserve its character of finality*;

2. o *momento* em que o artista transforma o *diamante em bruto* de que o génio o apossa *ab initio* (para ecoar palavras de Dryden, ao falar de Shakespeare) em *diamante orderly or polished*, o qual, por conseguinte, é *momento* em que, por palavras do próprio Pater, o artista se esforça por transmutar “projeção” (verbal, plástica, etc.) *opaca* em “projeção” “perfeitamente transparente” ou “clássica.” (cw, p. 123)

Temos, porquanto, que, a seguir à produção de CLEARNESS OF IDEA, (cw, p. 122) a seguir ao *momento* (1.) de produzir síntese imaginativa de matéria–forma subjetiva com forma–matéria intersubjetiva, a qual (síntese) a imaginação estética efetua sob o controlo (a disciplina) da faculdade do (juízo do) gosto, vem, no processo de criação

artística, o *momento* (2.) de exercer, por palavras de Pater acerca de Wordsworth (APP, p. 41), “disciplina de secretismo” (*disciplina arcani*).

Trata-se, em sentido *prima facie*, de disciplina que é “de secretismo” em virtude de ser verdade que, como já vimos Pater afirmar, *reproduzindo* Kant, “‘Tis art’s function to conceal itself: *ars est celare artem*”.

Configura-se, ela, afinal, arte sem a qual se não tornaria possível distinguir “in art, speech, feeling, manners, that which is organic, animated, expressive, from that which is only conventional, derivative, inexpressive.” (APP, p. 42) Isto é, de modo mais explícito, configura-se disciplina que viabiliza ao artista alcançar, agora, CLEARNESS OF EXPRESSION. (CW, p. 122)

Como?

Já o sabemos. Por via de constranger o artista a não se furta a “limar” *penosamente* os contornos rígidos — “a certain hardness like that of a gem or cameo” (aep, p. 446) — da forma lógico-semântica (intersubjetiva) que haja modelado no molde material subjetivo de suas ideias estéticas, com vista a os purificar de excessos ou *deficiências* não expressivos, e, por esse modo, a os adequar com exatidão ao próprio molde material subjetivo.

É sobretudo dessa disciplina de índole formal, que Pater nos fala no seguinte passo de *Marius*:

That preoccupation of the *dilettante* with what might seem mere details of form, after all, did but serve the purpose of bringing to the surface, sincerely and in their integrity, certain strong personal intuitions, a certain vision or apprehension of things as really being, with important results, thus, rather than thus, — intuitions which the artistic or literary faculty was called upon to follow, with the exactness of wax or clay, clothing the model within. Flavian too, with his fine clear mastery of the practically effective, had early laid hold of the principle, as axiomatic in literature: that to know when one’s self is interested,

is the first condition of interesting other people. It was a principle, the forcible apprehension of which made him jealous and fastidious in the selection of his intellectual food; often listless while others read or gazed diligently; never pretending to be moved out of mere complaisance to other people emotions: it served to foster in him a very scrupulous literary sincerity with himself. And it was this uncompromising demand for a matter, in all art, derived immediately from lively personal intuition, this constant appeal to individual judgment, which saved his euphuism, even at its weakest, from lapsing into mere artifice.” (MEI, p. 103)

Venho de falar, no dizer de Pater, de “disciplina de secretismo” (*disciplina arcani*).

Trata-se, agora em sentido *secunda facie* (*secreto*), de disciplina que, sem de modo algum deixar de se constituir busca de “clearness of idea”, se configura sobretudo *disciplina* de índole *social*. Isto é, disciplina que possibilita expressar “below the surface” ou “between the lines” quanto possa comprovar-se *inexpressável* (*indizível*) em *sociedade*, com a consequência de travar “the purpose of bringing to the surface, sincerely and in their integrity, certain strong personal intuitions, a certain vision or apprehension of things”.

O passo de “Wordsworth” que acabo de citar, em que a própria designação *disciplina arcani* surge, comprova sobejamente quanto venho de dizer — sob condição, é claro, de o *sabermos* ler. É este:

This constant suggestion of an absolute duality between higher and lower moods, and the work done in them, stimulating one always to look below the surface, makes the reading of Wordsworth an excellent sort of training towards the things of art and poetry. It begets in those, who, coming across him in youth, can bear him at all, a habit of reading

between the lines, a faith in the effect of concentration and collectedness of mind in the right appreciation of poetry, an expectation of things, in this order, coming to one by means of a right discipline of the temper as well as of the intellect. He meets us with the promise that he has much, and something very peculiar, to give us, if we will follow a certain difficult way, and seems to have the secret of a special and privileged state of mind. And those who have undergone his influence, and followed this difficult way, are like people who have passed through some initiation, a *disciplina arcani*, by submitting to which they become able constantly to distinguish in art, speech, feeling, manners, that which is organic, animated, expressive, from that which is only conventional, derivative, inexpressive. (APP, pp. 41–42)

Na produção de arte autenticamente imaginativa, a preocupação com detalhe ao nível da forma, se não mesmo com minúcia, tem em vista, na verdade, “the purpose of bringing to the surface, sincerely and in their integrity, certain strong personal intuitions, a certain vision or apprehension of things”.

Contudo, tal preocupação assume lugar sobretudo no momento de produzir “clearness of expression”. E, porquanto, recai sobre forma verbal (expressão) que, então, se configura *fisionomia* significativa já *adquirida*. Isto é, *máscara* (verbal) que já há sido modelada, em momento anterior, pelo molde material (pelo *rosto* imaginativo) da “visão” (“vision”) interior ou subjetiva do artista. —

Sendo, em face disso, que sempre haverá de se tratar de *máscara* (verbal) *pública* (intersubjetiva) que não poderá permanecer expressão fidedigna, se, ao aperfeiçoar-lhe (*limar-lhe*) os contornos, o próprio artista prescindir da sinceridade que haja determinado (ainda que *ocultamente*) o respetivo molde material (*rosto* imaginativo). A qual é circunstância que Pater sem dúvida tinha em mente, ao afirmar, a propósito de “the sincerities of human nature”,

que “sincerity counts for life-giving *form*, whatever the *matter*... [may] be”. (GL, p. 90)

Verifica-se, pois, que, muito embora haja repudiado continuamente a ontologização que os Românticos haviam levado a cabo, ao declarar que “A poem is the very image of life expressed in its eternal truth”,⁶⁸ Pater conservou, da estética romântica, o primado de a sinceridade haver de determinar a expressão. Nisso, pelo menos, se coibindo de abrir rumo em direção ao Modernismo, em cujas produções literárias tal primado tende a ceder lugar a retorno ao Parnasianismo.

8.5. “Style,” ou a coerência do Kantismo da estética de Pater

Pater publicou “Coleridge’s Writings” em 1866. Naquele seu quase primeiro ensaio, havemo-lo comprovado na penúltima secção, ele contrapõe à estética schellingo-coleridgiana estética que já então se configura de inspiração kantiana.

Passemos, agora, a constar que, passados cerca de vinte e dois anos, em “Style,” de 1888, se depara com Pater já não só a esposar tal estética (de inspiração kantiana), mas também a admitir abertamente, contra o jovem autor do prefácio a *The Renaissance*, mas a favor da *Crítica da Faculdade de Julgar*, que a beleza seja passível de se configurar atributo de índole intersubjetiva.

Na produção de obra de arte, Kant distingue, acabamos de o ver, dois aspetos essenciais. Trata-se, por um lado, de quanto ali (na produção de obra de arte) se configure contributo da faculdade do GOSTO, e, pois, contributo por parte de cooperação entre o entendimento e a faculdade de julgar. Isto é, por parte do pensamento propriamente dito, que, em geral, Pater designa *MIND*. Trata-se, por outro lado, de quanto ali (na produção de obra de arte) se configure contributo do GÊNIO. Significa isto, contributo

da imaginação, considerada *qua alma* ou sede de produção de ideias estéticas.

Em “Style,” Pater endossa, como afirmei atrás (*vide supra*, pp. 73–74), essa distinção:

Mind and soul: — hard to ascertain philosophically, the distinction is real enough practically, for they often interfere, are sometimes in conflict, with each other. Blake, in the last century, is an instance of preponderating soul, embarrassed, at a loss, in an era of preponderating mind. (*APP*, p. 25)

De par a par com esta distinção de índole kantiana, entre “mind” (*sub specie* faculdade do juízo do GOSTO) e “soul” (*sub specie* GÊNIO ou atividade da IMAGINAÇÃO ESTÉTICA), Pater confronta-nos com outra, sem, no entanto, nos dar a saber de modo direto que relação deveremos estabelecer entre elas.

Trata-se da famosa distinção entre “literature of fact” e “literature of the imaginative sense of fact”, (*APP*, p. 8) a qual faz que a primeira destas duas designações entre em consideração com o nome “literatura” em sentido lato ou etimológico (“*sub specie* letra,” de *litera*), e que, pelo contrário, a segunda entre em conta com esse nome (“literatura”) em sentido restrito. Isto é, no sentido “arte verbal” (*Wortkunst*), que subsume os hipónimos “por escrito” e “oral.”

Apesar de “The line between fact and something quite different from external fact” se comprovar, “indeed, hard to draw”, (*APP*, p. 8) a literatura-de-factos caracteriza-se, como seria de esperar, por se configurar “the transcribing of fact”, com o resultado de, nela, “all the excellences of literary form” devirem “reducible to various kinds of painstaking.”

A esta a afirmação, Pater acrescenta, ecoando Kant: “this good quality [painstaking] being involved in all ‘skilled work’ whatever, in the drafting of an act of parliament, as in sewing.” (*APP*, p. 9)

Ainda que Pater não seja suficientemente explícito a este respeito (porventura, devido à dificuldade de discernir “something quite different from [fact]” de “external fact”), a literatura-de-factos é literatura que, *qua* verbalidade e, pois, suscitação (no leitor) de intencionalidade, se caracteriza por suscitar referência (de índole representacional), a qual tanto poderá ser referência (i) a factualidade de índole objetiva–*opositiva* (*gegensätzlich*), *qua* determinação por parte do mundo real, que as leis *a priori* do entendimento configuram apodicticamente, como referência (ii) a factualidade de índole intersubjetiva–*positiva* (*sätzlich*), por parte do mundo ideal ou do pensamento (e.g., “an act of parliament”).

Em vista disso, temos, em termos kantianos, que, *qua* discurso histórico, científico jurídico, etc., ela, literatura-de-factos, haverá, sem dúvida, de ser passível de primar por apresentar FINALIDADE OBJETIVA (PERFEIÇÃO) INTERNA. Porém, na qualidade de finalidade–perfeição que resulte apenas de “various kinds of painstaking.” E, por conseguinte, na qualidade de finalidade incapaz de devir fonte de prazer conceitual que, por seu turno, se configure sentimento de BELEZA ADERENTE OU DEPENDENTE (*anhängende Schönheit*).

Contrariamente à literatura-de-factos, que sempre haverá de ser produção exclusivamente da “mente” (*mind*), a literatura de sentido-imaginativo-de-factos configura-se *fine art*. Nela, porquanto, haverá, por força, de se deparar com contributo sobretudo por parte da “alma” (*soul*), e, pois, com primazia por parte, agora, do fator SUBJETIVIDADE. A razão disso mesmo sendo a circunstância de “all beauty” se comprovar, “in the long run”, “only fineness of truth, or what we call expression, the finer accommodation of speech to that vision within.” (APP, p. 10)

Isso significa, é óbvio, que, a literatura devém arte bela (*fine art, schöne Kunst*) “just in proportion as the writers aim... comes to be the transcribing, not of the world, not of mere fact, but of his sense of it”. E, porquanto, “[just] in proportion to the truth of his presentment of that sense”: (APP, p. 10). A qual é verdade (“truth”) que,

como havemos visto, implica sinceridade (*sincerity*), na qualidade de intencionalidade na ausência da qual — seja ela, ou não, *intentio arcana* — a própria literatura de sentido-imaginativo-de-factos não poderá devir identidade (indistinção) entre MATÉRIA IMAGINATIVA (subjetividade) e FORMA VERBAL (intersubjetividade).

Em termos perfeitamente kantianos, e de modo que corrobora a minha afirmação (no penúltimo parágrafo) de que a literatura de sentido-imaginativo-de-factos tem, por força, de se configurar *literatura da alma*, Pater diz-nos ainda:

— The transcript of his sense of fact rather than the fact, as being preferable, pleasanter, more beautiful to the writer himself. In literature, as in every other product of human skill, in the moulding of a bell or a platter for instance, wherever this sense asserts itself, wherever the producer so modifies his work as, over and above its primary use or intention, to make it pleasing (to himself, of course, in the first instance) there, “fine” as opposed to merely serviceable art, exists. Literary art, that is, like all art which is in any way imitative or reproductive of fact — form, or colour, or incident — is the representation of such fact as connected with soul, of a specific personality, in its preferences, its volition and power. (*APP*, p. 10)

No prefácio a *The Renaissance*, que foi publicado pela primeira vez em 1873 (no volume *Studies in the History of the Renaissance*), Pater declara-se do parecer de que se deverá recusar “the abstract question what beauty is in itself”. (*REN*, pp. viii–ix) Agora, em “Style” (de 1888), declara-se de parecer assaz diferente, que nos *força* a estimá-lo a raciocinar em maior consonância com a estética de Kant, e, porquanto, em termos que conferem coerência à já kantiana estética de “Coleridge’s Writings.”

Agora, em “Style,” Pater declara-se efetivamente de parecer que contradiz de todo o relativismo estético do “Prefácio.”

Trata-se, em concreto, do parecer de que todo o genuíno artista “will remember that, as the very word ornament indicates what is in itself non-essencial, so the ‘one beauty’ of all literary style is its very essence, and independent of all removable decoration”. (APP, p. 19) O qual é parecer que, indubitavelmente, define “beleza” “in the abstract” (“the ‘one beauty’ of all literary style”), na qualidade de atributo que, afinal (passados cerca de quinze anos), “help us... to enjoy what has been well done in art and poetry, to discriminate between what is more and what is less excellent in them”. (REN, p. vii)

Pater, vemo-lo, fala-nos, agora, de “beleza única” (“the ‘one beauty’”). Isto é, fala-nos de “uma só beleza essencial” (“one essential beauty”), na qualidade de atributo de “all good literary style, ...all literature as fine art”, com relação ao qual (atributo) “[the] many beauties of poetry... [and] prose” deverão encontrar-se “in subordination”. (APP, p. 6) E, porquanto, fala-nos de “one indispensable beauty” “in the highest as in the lowliest literature”. A qual, na verdade, se constitui “beleza absoluta” (“absolute beauty”), por oposição a “the merely relative or accessory beauties”: “In all literature, as in all forms of art, there are the absolute and the merely relative or accessory beauties”. (APP, p. 34)

Em que consistirá, de acordo com Pater, ABSOLUTE BEAUTY?

Ouçamos as palavras que continuam as que acabo de transcrever: “and precisely in that exact proportion of the term to its import is the ABSOLUTE BEAUTY of style, prose or verse. All the good qualities, the beauties, of verse also, are such, only as precise expression.” (APP, p. 34)

Temos, pois, que ABSOLUTE BEAUTY se configura, em todas as formas de arte, “truth: — truth... to some personal sense of fact... truth... as expression, that finest and most intimate form of truth, the *vrai vérité*.” (APP, p. 34)

Bem como temos que dificilmente se poderá não detetar na diferença entre “absolute beauty” e “the merely relative or accessory beauties” inspiração por parte de Kant. Nomeadamente, por parte da diferença entre BELEZA LIVRE (*freie Schönheit*), que, afinal, exige ausência de conceitualidade, e BELEZA ADERENTE OU DEPENDENTE de conceitualidade (*anhängende Schönheit*).

Todas as instanciações de “beleza absoluta” (“absolute beauty”) configuram-se “beauties... only as precise expression.” E, portanto, configuram-se indistinção entre FORMA (intersubjetiva) e MATÉRIA (subjativa), e vice-versa. A qual (indistinção), por sua vez, se configura, em termos kantianos, atributo *sine qui* a obra de arte não poderá apresentar finalidade conciptual (finalidade com fim) que aparente constitui-se finalidade sem fim. Isto é, não poderá apresentar finalidade conceitual que a dê a julgar na qualidade de criação livre ou autotélica. Vale dizer, na qualidade de fenómeno estético, de representação capaz de suscitar prazer transcendental e de, por isso, ser declarada intersubjetivamente bela.

Não será, pois, de admirar que quanto “Style” tem a dizer-nos tenha a ver com “certas qualidades” e “certas condições”, (APP, p. 8) sem as quais e fora das quais não poderá haver a beleza — a “beleza absoluta” — que distingue a arte bela de todas as outras artes.

Ao definir as “qualidades” e “condições” a que Pater se refere, Kant diz-nos que o génio, ou alma, “can do no more than furnish rich *material* for products of fine art”, bem como que a elaboração e a “*forma*” dessa mesma matéria “require a talent academically trained, so that it may be employed in such way as to stand the test of judgment.”⁶⁹

A par de regra original e não conceitual de acordo com a qual a imaginação re-sintetize, esteticamente, diversidade sensível a que, em se tratando de representação objetiva, o entendimento haja de impor legislação *a priori*, — a par de tal regra original, terão, pois, de entrar no processo de criação artístico regras conceituais que

determinem a finalidade objetiva interna da própria obra de arte. Já vimos que assim é, bem como que tais regras são fornecidas pela faculdade (do juízo) do gosto. Apesar disso, ouçamos Kant, a este respeito:

Despite the marked difference that distinguishes mechanical art, as an art merely depending upon industry and learning, from fine art, as that of genius, there is still no fine art in which something mechanical, capable of being at once comprehended and followed in obedience to rules, and consequently something *academic* does not constitute the essential condition of the art. For the thought of something as end must be present, or else its product would not be ascribed to an art at all, but would be a mere product of chance. But the effectuation of an end necessitates determinate rules which we cannot venture to dispense with.⁷⁰

Com estas palavras em mente, passemos a ver o que Pater — agora, Pater — tem a dizer, com respeito a tais regras conceituais. Isto é, com respeito a “the necessity of *mind*” (APP, p. 21) na produção de “all literature as fine art”, na qual (esta última) o contributo da própria “mente” deverá entrar “In subordination to one essential beauty in all good literary style”. (APP, p. 6) Ou seja, “In subordination to” “absolute beauty”.

Por assim dizer, Pater divide quanto tem a dizer-nos acerca dessa *necessidade* por parte da obra de arte (“the necessity of *mind*”) em duas partes.

A primeira parte prende-se precisamente com “certain conditions of the literary art arising out of the medium or material in or upon which it works”. Ou seja, prende-se com “the essential qualities of language and its aptitudes for contingent ornamentation”.

Trata-se, de modo que não pode deixar de nos remeter para Kant, de “matters which define scholarship as science and good taste respectively”; (APP, p. 21) de

“matters” que se prendem com “what applies to figure or flower” e “all other accidental or removable ornaments”. (APP, p. 20) E, por conseguinte, trata-se de “matters” que nos situam adentro o âmbito da “beleza aderente”, a qual, precisamente por não ser “beleza essencial,” é contingente e “removable”, sem que tal remoção retire à arte o seu carácter de arte bela.

A segunda parte prende-se com quanto, utilizando palavras do próprio Pater, poderemos designar “arquitetura literária” (“literary architecture”). (APP, p. 23) Isto é, prende-se com a arquitetura através da qual, conjuntamente com recurso a BELEZA ADERENTE, a “the many contingent and removable beauties with which beautiful style may charm us”, (APP, p. 30) o artista tenta fazer que a obra de arte se configure TODO ORGÂNICO. Vale dizer, TODO cujo identidade macrocós mica, entre MATÉRIA e FORMA, decorra de identidade estética microcosmicamente compartilhada por qualquer parte (verso, frase, parágrafo, capítulo. etc.) que entre na sua constituição.

Começemos por atentar neste segundo, mais importante, aspeto.

É ao referir-se-lhe, que, talvez para não revelar a fonte principal da estética que “Style” advoga — Kant, — Pater dá a entender ver “the necessity of *mind* in style” corroborada pelo pensamento teórico de Henry Longvillle Mansel. O qual é *estratagema* (se, na verdade, de *estratagema* se tratar) que ele, Pater, deveria ter considerado supérfluo. Dado que Mansel foi, não no que concerne a suas conclusões fideístas, mas no que concerne a suas premissas teóricas, “the closest equivalent to Kant which Victorian England could produce.”⁷¹

Parafraseando Mansel com palavras que poderiam perfeitamente ter sido escritas na qualidade de paráfrase dos pressupostos centrais da *Crítica da Razão Pura*, Pater declara:

An acute philosophical writer, the late Dean Mansel (a writer whose works illustrate the literary

beauty there may be in closeness, and with obvious repression or economy of a fine rhetorical gift) wrote a book, of fascinating precision in a very obscure subject, to show that all the technical laws of logic are but means of securing, in each and all of its apprehensions, the unity, the strict identity with itself, of the apprehending mind. (*APP*, pp. 21–22) ⁷²

Sem a unidade lógica da aperceção, “the strict identity with itself, of the apprehending mind”, jamais nos seria possível conhecimento objetivo, dado que é ela, unidade lógica da aperceção, que faculta devirmos conscientes de que cada nova impressão que a imaginação sintetize, no tempo, haverá de se configurar, tal como as que a hajam precedido, representação nossa.

Ora, produzir unidade conceitual que, *qua* consciência empírica, instancie (*a posteriori* ou *in concreto*) a unidade (*a priori*) da aperceção transcendental, é precisamente, de acordo com Kant, tarefa que haverá de caber, na produção da obra de arte, à faculdade de julgar, a qual terá de a encetar por via de impor disciplina à imaginação estética. Isto é, por via de conferir “estabilidade” à matéria das ideias estéticas, considerada *qua* produto livre da própria imaginação, de modo a que elas mesmas, ideias estéticas, possam salvaguardar seu “carácter de finalidade”, e, por esse modo, comprovarem-se *objeto* de “aprovação permanente e universal”. ⁷³

Não deveremos, porquanto, estranhar, depararmos com Pater a aplicar à estética que *importou* de Kant o pensamento teórico de Mansel, *qua* pensamento que, por sua vez, este havia *importado* do próprio Kant. Afirma ele, Pater:

All the laws of good writing aim at a similar unity or identity of the mind in all the processes by which the word is associated to its import. The term is right, and has its essential beauty, when it becomes, in a manner, what it signifies, as with the names of simple sensations. To give the phrase, the sentence,

the structural member, the entire composition, song, or essay, a similar unity with its subject and with itself: — style is in the right way when it tends towards that. All depends upon the original unity, the vital wholeness and identity, of the initiatory apprehension or view. So much is true of all art, which therefore requires always its logic, its comprehensive reason — insight, foresight, retrospect, in simultaneous action — true, most of all, of the literary art, as being of all the arts most closely cognate to the abstract intelligence. Such logical coherency may be evidenced not merely in the lines of composition as a whole, but in the choice of a single word.... The blithe, crisp sentence, decisive as a child's expression of its needs, may alternate with the long-contending, victoriously intricate sentence; the sentence, born with the integrity of a single word, relieving the sort of sentence in which, if you look closely, you can see much contrivance, much adjustment, to bring a highly qualified matter into compass at one view. For the literary architecture, if it is to be rich and expressive, involves not only foresight of the end in the beginning, but also development or growth of design, in the process of execution, with many irregularities, surprises, and afterthoughts; the contingent as well as the necessary being subsumed under the unity of the whole. As truly, to the lack of such architectural design, of a single, almost visual, image, vigorously informing an entire, perhaps very intricate, composition, which shall be austere, ornate, argumentative, fanciful, yet true from first to last to that vision within, may be attributed those weaknesses of conscious or unconscious repetition of word, phrase, motive, or member of the whole matter, indicating, as Flaubert was aware, an original structure in thought not organically complete. (*APP*, pp. 22–23)

A imaginação estética fornece ao artista “[a] vision within”. Porém, para que tal visão não devenida, no dizer de Kant, “liberdade sem lei”, para que, pelo contrário, se configure “original unity,” “vital wholeness and identity”, bem como, porquanto, para que, no seu todo, a obra de arte apresente forma que lhe seja organicamente adequada, terá de se deparar, a par dela, visão, com unidade conceitual que lhe confira “coerência lógica” (“logical coherency”).

Poderá bem acontecer que esta ou aquela parte de um poema, por exemplo, apresente forma deduzida organicamente da unidade-na-diversidade da respetiva matéria imaginativa (adentro IDEIA ESTÉTICA), e se configure, por isso, “beleza essencial” (“essential beauty”). Vale dizer “beleza transcendental,” a qual sempre haverá de se constituir atributo de obra de arte (verbal) que efetivamente se configure indistinção entre FORMA (unidade) e MATÉRIA (diversidade) Ou seja, atributo de obra de arte (verbal) que efetivamente “become, in a manner, what it signifies, as with the names of simple sensations”, e que, porquanto, nos confronte com “blithe, crisp sentence[s], decisive as a child’s expression of its needs”.

Poderá bem acontecer, até, que um poema nos confronte, no seu todo, com uma só ideia estética, e que a “visão interior” de que seja apresentação (*Darstellung*) haja fornecido ao artista de uma só vez forma organicamente adequada à sua expressão (à expressão de tal “visão interior”).

Porém, isso mesmo já não poderá acontecer, manifestamente, sempre que o artista pretenda produzir obra literária quantitativamente idêntica, por exemplo, ao poema *Paraíso Perdido* (de John Milton) ou ao poema *A Divina Comédia* (de Dante Alighieri).

Em tais circunstâncias, terá, por força, de operar “something *academic*” ou “something *mechanical*”, o qual é “algo” (“something”) que já vimos Kant afirmar constituir parte essencial da arte e ser “capable of being at once comprehended and followed in obedience to rules”.

Tais regras são, precisamente, as regras que definem que toda a arte bela haverá de se configurar representação final que aparente configurar-se finalidade sem fim, e, pois, que aparente configurar-se (i) ou beleza natural (ii) ou beleza *artificial* não conceitual (e.g., mera combinação ou aposição de cores). Por conseguinte, trata-se das regras que determinam que o artista haverá de subsumir “the contingent as well as the necessary... under the unity of the whole”, de modo a que esta última (“the unity of the whole”) devenida unidade orgânica “with its subject and with itself”, ao invés de permanecer meramente unidade conceitual (formal).

É, pois, com unidade orgânica em mente, que, sempre sem perder de vista “the vision within”, o próprio artista haverá de laborar, com “much contrivance, much adjustment,” no sentido de produzir forma verbal capaz de trazer “a highly qualified matter into compass at one view”. Vale dizer, no sentido de produzir obra de arte (verbal) que, no seu todo, se configure tão identidade estética entre forma e matéria quanto “the sentence born... with the integrity of a single word”.

A ser bem sucedido, o artista alcançará criar, artificialmente, representação bela em que “all becomes expressive”, (APP, p. 24) à semelhança do que haverá de ocorrer com os entes naturais que apresentem finalidade sem fim, e que, por isso, se configurem entes naturalmente belos. Isto é, o artista alcançará criar, então, obra de arte que, no seu todo, se dê a contemplar não na qualidade de matéria (diversidade) que permaneça informe e inexpressiva, em virtude de haver sido submetida a forma (unidade) pré-concebida e, porquanto, dela distinta, mas sim, de novo, na qualidade de matéria (diversidade) indistinta da forma (unidade) que a expresse, em resultado de haver sido *gerada* conjuntamente com ela.

Acontece, pois, no dizer de Pater, que, quando o artista efetivamente alcança sucesso, “The house he has built is rather a body he has informed.” (APP, p. 24) Ou seja, “The house he has built” devem simultaneamente corpo

(matéria imaginativa) que se configura alma (forma conceitual-verbal) e alma (forma conceitual-verbal) que se configura corpo (matéria imaginativa), cada qual devindo, em resultado, transubstanciação e expressão do outro.

Agora, tal transubstanciação, tal *alquimia*, só poderá ser alcançada, é evidente, por “inteligência construtiva,” ao invés de por inteligência meramente determinativa. Isto é, só poderá ser alcançada por inteligência que opere tanto conceitualmente quanto imaginativamente, como Pater nos dá a saber, ao declarar, em estrita concordância com a estética de Kant, que, “in truth, the kind of constructive intelligence here supposed is one of the forms of the imagination.” (APP, p. 25)

Trata-se, porquanto, de INTELIGÊNCIA que, ao invés de impor suas determinações formais à IMAGINAÇÃO, e, pois, a matéria que esta haja de sintetizar, devesse, ele mesma, IMAGINAÇÃO, com o resultado de, por sua vez, esta última (imaginação) devir, não menos, INTELIGÊNCIA. Isto é, com o resultado de a obra de arte efetivamente devir produção por parte de “razão imaginativa,” e, sendo assim, se constituir tão conceitualidade (forma) *imageada* quanto *imageação* (matéria) conceitualizada. Vale dizer, tão universalidade (imaginativamente) particularizada quanto particularidade (racionalmente) universalizada.

Acabo de explicitar quanto “Style” nos dá a saber acerca do papel que *MIND* terá de desempenhar no decurso do processo de criação artístico da obra de arte literária, sob o aspecto de garante de “architectural design,” na ausência do qual a própria obra de arte não poderá manter-se, qual “single, almost visual, image,” “true from first to last to that vision within” (como havemos visto Pater afirmar).

Como disse (*vide supra*, pp.110–111), esse aspecto constitui, por assim dizer, a segunda das duas partes em que, *grosso modo*, Pater divide o contributo de “*mind in style*”.

A primeira parte, já então o pus em pauta, prende-se com “the essential qualities of language and its aptitudes for contingent ornamentation”. (APP, p. 21) Sendo que quan-

to Pater pronuncia a esse respeito tem relação estreita, afinal, com quanto faz caber especificamente na segunda parte. Dado que tem em vista pôr em evidência a necessidade de, no decurso da produção de obra literária que se queira “fine art”, *MIND* garantir que a forma verbal de cada parcela (frase, período, parágrafo) se configure sucessivamente, mais do que “contigent ornamentation,” indistinção orgânica da matéria que lhe caiba expressar. Isto é, a necessidade de *mind* garantir que a forma verbal se constitua, passo a passo, “beleza essencial” (ao invés de apenas beleza “contigent and removable”), com vista, precisamente, a que arquitetura do todo da obra possa manter-se “true from first to last to that vision within”. (*APP*, p. 23)

Em vista do que venho de dizer, não se torna necessário agora, depois de havermos considerado quanto nos há trazido do início da presente secção até aqui, empreender análise exaustiva da parte de “Style” que Pater dedica a esse primeiro aspeto.

Efetivamente, bastará considerarmos quanto, nessa mesma parte de “Style,” nos avança no intuito que aqui mais nos interessa. Quer isto dizer, no intuito de comprovar que, cerca de quinze anos após ter declarado, no prefácio a *The Renaissance*, que “beauty... is relative” (*REN*, p. vii), e que, por conseguinte, “beauty... is” “to me”, Pater se nos revela a esposar entendimento contrário. Em concreto, se nos revela a esposar o entendimento kantiano de, *qua* apresentação de IDEIA ESTÉTICA, a forma verbal ser passível de se configurar expressão INTERSUBJETIVA (*to me, to you, to them*) de “the vision within”, e, porquanto, de matéria (imaginativa) de índole SUBJETIVA. Vale dizer, o entendimento kantiano de, *qua* apresentação de IDEIA ESTÉTICA, a forma verbal ser passível de se configurar beleza transcendental. No dizer de “Style,” “essential beauty” ou “absolute beauty”.

Com relação a esse aspeto, Pater começa por nos falar de “The right vocabulary”:

The right vocabulary! Translators have not invariably seen how all-important that is in the work of translation, driving for the most part at idiom or construction; whereas, if the original be first-rate, one's first care should be with its elementary particles, Plato, for instance, being often reproducible by an exact following, with no variation in structure, of word after word, as the pencil follows a drawing under tracing-paper, so only each word or syllable be not of false colour, to change my illustration a little. (APP, pp. 14–15)

Temos, portanto, que a “visão interior” do artista é passível de se comprovar, ou não, “first-rate,” e que, quando tal ocorrer, haverá de se configurar visão estética. Ou seja, visão que, só por si, apossará o artista das palavras (da forma verbal) que melhor haverão de a expressar ou comunicar intersubjetivamente, à revelia de, *qua* matéria imaginativa, se constituir determinação de índole subjetiva.

Bem como temos, por outro lado, que “visão interior” “first-rate” não menos haverá de apossar tradutor de sua expressão original de forma verbal (sintático-semântica) de língua de chegada que a expresse, a comunique intersubjetivamente, com fidelidade discursiva (identidade entre forma e matéria) análoga à daquela primeira. Isto é, análoga à de sua expressão original, em língua de partida.

No fundo, o que Pater pretende dizer, notoriamente aludindo à consabida proposição *ut pictura poesis*, é o seguinte:

I. que a *cor* (“colour”) ou *tonalidade* de índole semântica (formal) de “cada palavra ou sílaba” que “visão interior” “first-rate” haja determinado originariamente, em língua de partida, haverá de expressar intersubjetivamente com sucesso, nessa mesma língua, a *cor* de índole imaginativa (material), e, pois, subjetiva, que lhe couber expressar — ainda que só o possa fazer “cutting obliquely the spontaneous order of things”, (APP, p. 249) e, porquanto, *violando* a ordem (lexical) que convencion-

damente se encontre estabelecida entre EXPRESSANTE (*expressivens*) e EXPRESSADO (*expressus*), ou SIGNIFICANTE e SIGNIFICADO, bem como, por conseguinte, a ordem (referencial) que se encontre estabelecida entre REFERENTE (*referens*) e REFERIDO (*relatus*);

2. que, se tal efetivamente ocorrer, se a referida cor (“colour”) ou *tonalidade* de índole semântica (formal) expressar intersubjetivamente com sucesso, em língua de partida, *fisionomia* representacional de índole estética, determinada subjetivamente, haverá também de ocorrer que a adequação orgânica de que tal sucesso terá de depender, *qua* adequação entre intersubjetividade (formal-lexical) e subjetividade (material-representacional), se deixará *transladar* para língua de chegada;

3. que, porquanto, tradutor que efetivamente conheça que *paleta imaginativa* terá determinado essa mesma adequação em língua de partida haverá de ser capaz de encontrar em língua de chegada *cores* (de índole léxico-semântica, bem como de índole sintática) que lhe correspondam, e, que, por isso, não menos sejam capazes de a dar a *ver* imaginativamente aos falantes da própria língua de chegada.

Agora, dificilmente não se insinuará em nossas mentes, julgo, ao ler o passo de “Style” que transcrevi atrás, analogia de que o próprio Pater se socorre. Refiro-me a analogia que, neste momento, nos faz perceber o seguinte:

1. que, de algum modo, a relação de adequação orgânica que venho de explicitar, a relação de adequação, em língua de partida, entre (i) “visão interior” (matéria imaginativa *qua* representação subjetiva) e (i) *ponte* discursiva (forma verbal intersubjetiva), na qualidade de *ponte* capaz de suscitar em mente de leitor “visão interior” equivalente, se assemelha à relação com que se depara, por exemplo, entre (i) ente real (e.g., Francesca) e (ii) figuração pictórica de tal ente (e.g., retrato a óleo de Francesca), *qua* figuração capaz de suscitar representação (*Vorstellung*) intersubjetiva do ente real Francesca em mente que a intua;

2. que, por conseguinte, essa mesma relação de adequação orgânica se assemelha de algum modo, agora *qua* relação de adequação em língua de chegada, à relação com que se depara, por exemplo, entre (i) figuração pictórica de ente real num determinado *medium* (e.g., retrato a óleo de Francesca) e (ii) reprodução exímia de tal figuração em outro *medium* gráfico (e.g., retrato a pastel de Francesca), com vista a obter figuração não menos capaz de suscitar representação (*Vorstellung*) intersubjetiva do ente real Francesca em mente que a intua.

Pater, vimo-lo, descreve reprodução-em-*medium*-verbal análoga à que venho de conceber na qualidade de reprodução-em-*medium*-gráfico (*qua* retrato a pastel) como resultado de “an exact following, with no variation in structure, of word after word, as the pencil follows a drawing under tracing-paper.”

Ora, quer Pater tenha razão ou não, ao proceder assim, a própria razão não poderá deixar, sem dúvida, de se encontrar do lado dele, no que respeita, agora, à afirmação de que “all language involves translation from inward to outward”. (APP, p. 34) Ou seja, no que respeita à afirmação de que comunicar verbalmente implica, por força, *transsubstanciar* relativo material de índole subjetiva em correlativo formal de índole intersubjetiva. Quer isto dizer, implica *transsubstanciar* representação original, de carácter cognitivo, emocional e / ou sentimental, em veículo discursivo passível de se configurar *ponte pública* que conduza a reapresentação fiel de tal representação (original) na mente de recetor ou interlocutor. Vale afirmar, implica *transsubstanciar medium* representacional subjetivo (conceitual, imaginativo ou afetivo) em *medium* verbal intersubjetivo (gráfico ou fónico) capaz de devir suscitação de re-apresentação subjetivamente intersubjetiva da hecicidade de tal *medium* representacional.

Pense-se, por exemplo, no expressante (*exprimēns*) ou significante AMOR. De que expressado (*expressus*) poderá ele devir expressante? Certamente, apenas de expressado que se configure CONCEITO (significado), a qual

será circunstância que pouquíssimas vezes ocorrerá, ou, por outro lado, que se configure IMAGEM. Isto é, síntese imaginativa de experiências de AMOR vividas homonomamente (*qua* intuição interna) e / ou heteronomamente (*qua* intuição externa).

Agora, face a isso, o raciocínio de Pater não poderá deixar de coincidir completamente com o raciocínio que passo a expressar do seguinte modo específico:

1. o expressante AMOR é (como todos os demais) ente de cariz verbal, e, porquanto, de cariz meramente formal;

2. sendo assim, o expressante AMOR só poderá dar a conhecer intersubjetivamente determinação de cariz lógico-nominal: determinação que dê a saber configurar-se expressante da noção ou do nome AMOR *qua* espécie subsumida pelo género SENTIMENTO, ou *qua* hipónimo subsumido pelo hiperónimo “Sentimento”;

3. sendo assim, o expressante AMOR não poderá, por si só, ao assumir, ele mesmo, valor intersubjetivo genérico (ao invés de específico) ou hiperonímico (ao invés de hponímico), dar a conhecer determinação de cariz lógico-nominal com respeito às diferenças específicas, ou hponímicas, que possa subsumir (e.g., AMOR ERÓTICO, AMOR PATERNAL, AMOR DIVINO, etc.);

4. de par a par, a formalidade do expressante AMOR só é passível (como a de todos os demais expressantes) de adquirir conteúdo vivencial que se configure conteúdo (matéria) subjetivamente *posto*: quer por parte de quem o enuncie na qualidade de EMISSOR, quer por parte de quem o represente (*stelle vor*) na qualidade de RECETOR;

5. sendo assim, poderá sempre acontecer (na verdade, acontecerá a esmagadora maioria das vezes) que EMISSOR X emita o nome genérico (hiperonímico) “Amor” na qualidade de expressante do conteúdo específico de sua visão interior (“vision within”) de AMOR, e que RECETOR Y represente (*stelle vor*) esse mesmo nome na qualidade de expressante do conteúdo (assaz diferente) de sua própria

visão interior (“vision within”) de AMOR, ao invés de na qualidade em que EMISSOR X o haja emitido;

6. o único modo que EMISSOR X terá ao seu alcance para tentar evitar que tal aconteça terá, efetivamente, de consistir em operar *transsubstanciação* do *medium* formal VERBALIDADE no *medium* material VIVÊNCIA SENTIMENTAL-IMAGINATIVA (e vice-versa): fazer que a formalidade do expressante AMOR se verta em sede intersubjetiva de forma verbal que haja *transsubstanciado* em *indiferença* estética entre ela mesma (forma verbal) e o conteúdo (a matéria vivencial) de sua (estritamente subjetiva) visão interior (“vision within”) de AMOR;

7. que, tendo de ser de caráter estético, tal *indiferença* terá de ocorrer por via de imagem verbal (de IDEIA ESTÉTICA) que devesse expressante de predicados *recolhidos* de vários conceitos (e, pois, de índole estética), devido a não serem passíveis de entrar conjuntamente na esfera nocional (*sphaera notionis*) de um só conceito (*vide supra*, p. 93 ss.)

Ora, é com base no pressuposto de a *transsubstanciação* a que me tenho referido ter de ocorrer inevitavelmente em todo o processo de genuína comunicação, que Pater alerta a atenção de seus leitores para duas circunstâncias importantes.

A primeira circunstância é a de ocorrer que, “As the painter in his picture, so the artist in his book, aims at the production by honourable artifice of a peculiar atmosphere.” (APP, p. 18) Ou seja, a primeira circunstância é a de o discursivo estético (*sub specie grafia*) se constituir, na mente do artista, tão *transsubstanciação* de “atmosfera peculiar” de índole lógico-imaginativa em forma verbal que a reconfigure “atmosfera peculiar” intersubjetiva quanto, em geral, o *medium* objetivo da tela e das cores se constitui *transsubstanciação* de “atmosfera peculiar” que haja sido suscitada na *tela* mental do pintor por intuição de ente objetivo (e.g., paisagem ou natureza morta).

A segunda circunstância é a de a *transsubstanciação* que venho de referir implicar, em qualquer dos casos, tra-

balho conceitual (*qua* GOSTO, no dizer de Kant, e MENTE, no dizer de Pater) que se socorra de “artifício honrado” (“honourable artifice”). Isto é, que se socorra do artifício bem-intencionado de operar tal *transsubstanciação* de matéria lógico-imaginativa em forma verbal de modo que esta segunda (forma verbal) venha, *qua* ponte discursiva, a suscitar representação intersubjetiva daquela primeira (matéria imaginativa) que se configure representação de FINALIDADE SEM FIM. — Qual a representação de ente naturalmente belo.

Sendo, porquanto, que se trata de “artifício honrado” (“honourable artifice”) que haverá de permitir ao artista *construir ponte* discursiva (*qua* grafia) capaz de suscitar representação que se configure “beleza essencial.” Consequentemente, que se configure já não beleza de índole relativa (apenas *para mim* ou *para ti*), mas sim “beleza absoluta” (para todos). Vale dizer, na linguagem de Kant, “beleza transcendental.”

A possibilidade de tal trabalho “honrado” radica, em primeira instância, na necessidade de recair sobre “visão interior” que seja “first-rate”. Já que, se é com “his peculiar sense of the world ever in view”, que o artista se lança “in search of an instrument for... adequate expression”, e que “begets a vocabulary faithful to the colouring of his own spirit”, esse mesmo “colorido” (“colouring”) terá de ser, como Kant nos faz ver, “in the strictest sense original.” (APP, p. 15)

Sobretudo no caso do tipo de obra de arte verbal (literária) que Pater *secretamente* mais tinha em mente em “Style,” para a qual MENTE (*mind*) haverá de contribuir com “trabalho honrado” que se deixe determinar por “disciplina de secretismo” (*disciplina arcani*), tudo dependerá, satisfeita a necessidade que hei mencionado no parágrafo anterior, de dois fatores.

Refiro-me, em primeiro lugar, ao grau de conhecimento que o artista possa possuir do seu meio de expressão. Isto é, ao grau de conhecimento do espectro *cromático* (léxico-semântico) da língua que utilizar, bem como,

por conseguinte, das associações, analogias e afinidades de índole intersubjetiva, porque determinadas naturalmente (objetivamente) ou herdadas comunitariamente, que as *cores* e as *tonalidades* que o componham sejam passíveis de suscitar *intra mente* (em-representação).

Refiro-me, em segundo lugar, à perícia e ao empenhamento com que o artista selecionar, por determinação de tal espectro *cromático* (léxico-semântico), as *cores* e as *tonalidades* que mais lhe permitam depositar (*pintar*) significado ou sentido intersubjetivo na *tela* da mente de seus leitores, na qualidade de *medium* formal (significado ou sentido) que ali (*tela* da mente) suscite, tanto quanto possível, representação (*Vorstellung*) qualitativamente idêntica à “visão interior” que ele, artista, enseje *publicar*. Sendo, por conseguinte, que me refiro, agora, à perícia e ao empenhamento com que o artista selecionar “The right vocabulary”, (APP, p. 14) sob o aspeto de vocabulário cuja correção resultará da sua capacidade para, a um só tempo, se configurar vocabulário *público* (intersubjetivo) e *privado*. Ou seja para se configurar vocabulário *coletivo* e, ao mesmo tempo, tão individual–original, tão estilo (*style*) de índole lógico-imaginativa, quanto “visão interior” que, por isso mesmo, suceda (o próprio vocabulário) em dar *publicamente* (intersubjetivamente) a representar (*vorstellen*).

É claro que o trabalho *secreto* de ponderação e seleção que “The right vocabulary” sempre haverá de exigir se configura, por natureza, recusa de vocabulário que o artista ajuíze revelar-se (intersubjetivamente) inexpressivo de sua “visão interior,” e, pois, de sua subjetividade. Sendo, por conseguinte, que se configura trabalho de exclusão de formas de expressão verbal que, a serem incluídas na obra de arte, ali haveriam de *residir* na qualidade indesejada (porque inestética) de correlativo formal lógico-discursivo desprovido de relativo lógico-imaginativo. Isto é, na qualidade indesejada (porque inestética) de forma *vazia*, desprovida de matéria passível de a *preencher* derivativamente, e, em resultado, de a determinar organicamente. — Qual *metal* que *fogo* imaginativo não houvesse fundido

completamente, e que subsequente “labour of the file” (MEI, p. 97) não houvesse eliminado.

Prestemos atenção, de seguida, aos passos de “Style” que mais corroboram quanto venho de explicitar.

Exclusiones debitæ naturæ — the exclusions, or rejections, which nature demands — we know how large a part these play, according to Bacon, in the science of nature. In a somewhat changed sense, we might say that the art of the scholar is summed up in the observance of those rejections demanded by the nature of his medium, the material he must use. Alive to the value of an atmosphere in which every term finds its utmost degree of expression, and with all the jealousy of a lover of words, he will resist a constant tendency on the part of the majority of those who use them to efface the distinctions of language, the facility of writers often reinforcing in this respect the work of the vulgar. He will feel the obligation not of the laws only, but of those affinities, avoidances, those mere preferences, of his language, which through the associations of literary history have become a part of its nature, prescribing the rejection of many a neology, many a license, many a gypsy phrase which might present itself as actually expressive. (APP, p. 13)

Self-restraint, a skilful economy of means, *ascêsis*, that too has a beauty of its own; and for the reader supposed there will be an æsthetic satisfaction in that frugal closeness of style which makes the most of a word, in the exaction from every sentence of a precise relief, in the just spacing out of word to thought, in the logically filled space connected always with the delightful sense of difficulty overcome. (APP, p. 17)

Jealous, if he have a really quickening motive within, of all that does not hold directly to that, of the facile, the otiose, he will never depart from the strictly pedestrian process, unless he gains a ponderable something thereby. [...] Surplusage! he will dread that, as the runner on his muscles. For in truth all art does but consist in the removal of surplusage, from the last finish of the gem-engraver blowing away the last particle of invisible dust, back to the earliest divination of the finished work to be, lying somewhere, according to Michelangelo's fancy, in the rough-hewn block of stone.

And what applies to figure or flower must be understood of all other accidental or removable ornaments of writing whatever.... (APP, pp. 19–20)

Já vimos que, de acordo com Kant, GÊNIO ou ALMA concede ao artista “a sense of his own originality in putting freedom from the constraint of rules so into force in his art, that for art itself a new rule is won.” E, por conseguinte, já vimos que GÊNIO ou ALMA é *motor* de produção que exclusivamente se configura *modus aestheticus* de organizar “one's thoughts for utterance”. Vale dizer, que exclusivamente se configura *MANNER* (*Manier*), ao invés de se configurar MÉTODO ou *modus logicus*.

Com esse *parecer* de Kant em mente, prestemos atenção, por fim, a este outro passo de “Style,” já que deparar nele com referência a “manner,” de par a par com referência a “good taste,” não poderá deixar de revelar por si só quão os “preceitos de perfeição na arte” (APP, p. 28) que acabámos de considerar são preceitos de *inspiração* kantiana:

...meanwhile, braced only by those restraints, he is really vindicating his liberty in the making of a vocabulary, an entire system of composition, for himself, his own true manner; and when we speak of the manner of a true master we mean what is es-

sential in his art. Pedantry being only the scholarship of *le cuistre* (we have no English equivalent) he is no pedant, and does but show his intelligence of the rules of language in his freedoms with it, addition or expansion, which like the spontaneities of manner in a well-bred person will still further illustrate good taste. (*APP*, p. 14)

Acabámos de considerar quanto o ensaio “Style” tem a dizer-nos, na esteira de Kant, com relação aos dois aspetos em que o seu autor divide o contributo de MENTE (*mind*) para a produção da obra de arte literária — a qual (MENTE) nos surge, na terceira *Crítica*, sob o aspeto específico de GOSTO (*Geschmack*). Passemos, por conseguinte, a considerar, agora, quanto esse mesmo ensaio (“Style”) tem a dizer-nos, não menos na esteira de Kant, acerca do contributo de ALMA (*soul*), que, por seu turno, nos surge na terceira *Crítica* sob o aspeto de GÉNIO (*Genius*).

A esse respeito, Pater começa por afirmar:

By mind, the literary artist reaches us, through static and objective indications of design in his work, legible to all. By soul, he reaches us, somewhat capriciously perhaps, one and not another, through vagrant sympathy and a kind of immediate contact. Mind we cannot choose but approve where we recognise it; soul may repel us, not because we misunderstand it. (*APP*, p. 25)

Estas palavras parecem sugerir que o contributo de ALMA (*soul*) é contingente. Ou seja, que poderá não entrar na produção de “beleza essencial,” *qua* atributo de toda a obra de arte bela, com o resultado, como é óbvio, de poder não se encontrar na origem desta última (“beleza essencial”).

Não nos esqueçamos, porém, de que já deparámos com Pater a afirmar não só que toda a obra bela (“fine art”) haverá de consistir em expressão de sentido de fac-

to, e, pois, de subjetividade, mas também, colocando-se de todo do lado de Kant, que “Literary art... is the representation of... fact as connected with soul, of a specific personality, in its preferences, its volitions and power.” (APP, p. 10)

Pater explicita o significado que atribui a “the word *soul*,” tendo em vista o papel que ALMA desempenha “generally in literature,” do seguinte modo:

The way in which theological interests sometimes avail themselves of language is perhaps the best illustration of the force I mean to indicate generally in literature, by the word *soul*. Ardent religious persuasion may exist, may make its way, without finding any equivalent heat in language: or, again, it may enkindle words to various degrees, and when it really takes hold of them doubles its force. Religious history presents many remarkable instances in which, through no mere phrase-worship, an unconscious literary tact has, for the sensitive, laid open a privileged pathway from one to another. “The altar-fire,” people say, “has touched those lips!” [...] But something of the same kind acts with similar power in certain writers of quite other than theological literature, on behalf of some wholly personal and peculiar sense of theirs. Most easily illustrated by theological literature, this quality lends to profane writers a kind of religious influence. At their best, these writers become, as we say sometimes, “prophets;” such character depending on the effect not merely of their matter, but of their matter as allied to, in “electric affinity” with, peculiar form, and working in all cases by an immediate sympathetic contact, on which account it is that it may be called soul, as opposed to mind, in style. (APP, pp. 25–26)

Já constatámos que Kant dá a saber que ALMA, entendida sob o aspeto de *motor* da faculdade das ideias estéti-

cas, se caracteriza por ocasionar, ao vivificar a imaginação estética, que matéria subjetiva (derivativa) que esta última sintetize espontaneamente se configure matéria incapaz, dada a sua riqueza, de ser exponenciada pela unidade predicativa de quaisquer conceitos. Porquanto, matéria cuja apresentação verbal, via de forma capaz de a tornar universalmente comunicável, haja de ser fornecida pela regra original, subjetiva, que determine a sua própria síntese. Não obstante, ouçamos Kant, mais uma vez, a este respeito. Concretamente, ao afirmar que a ideia estética se caracteriza por ser

...one which... allows a concept to be supplemented in thought by much that is indefinable in words, and the feeling of which quickens the cognitive faculties, and with language, as a mere thing of the letter, binds up the spirit (soul) also.⁷⁴

Mais adiante, referindo-se a Flaubert, Pater volta a evidenciar este aspeto da estética de Kant por palavras suas. Escreve ele:

Coming slowly or quickly, when it comes, as it came with so much labour of mind, but also with so much lustre, to Gustave Flaubert, this discovery of the word will be, like all artistic success and felicity, incapable of strict analysis: effect of an intuitive condition of mind, it must be recognised by like intuition on the part of the reader, and a sort of immediate sense. In every one of those masterly sentences of Flaubert there was, below all mere contrivance, shaping and afterthought, by some happy instantaneous concourse of the various faculties of the mind with each other, the exact apprehension of what was *needed* to carry the meaning. And that it fits with absolute justice will be a judgment of immediate sense in the appreciative reader. We all feel this in what may be called inspired translation.

Well! all language involves translation from inward to outward. In literature, as in all forms of art, there are the absolute and the merely relative or accessory beauties; and precisely in that exact proportion of the term to its purpose is the absolute beauty of style, prose or verse. (APP, pp. 33–34)

A “beleza absoluta” a que Pater se refere configura-se, no pensamento de Kant, beleza transcendental, beleza decorrente de apreensão de *objeto* que se constitua, ou aparente constituir-se, FINALIDADE SEM FIM. Isto é, que seja, ou aparente ser, criação livre e, por isso, autotélica. Com a consequência de se tratar de beleza passível de ser experienciada apenas por via de apreensão de ente produzido pela Natureza ou pela “razão imaginativa.” Mais em concreto, produzido pelo “sentimento de unidade” subjetivo que esta última ocasiona, na qualidade de sentimento, afirma-o Kant, determinante de “*maneira*” (*M a n i e r*). Quer isto dizer, determinante de *modus aestheticus* de organizar “one’s thoughts for utterance”, que Pater não menos designa de “*maneira*” (“manner”) — havemo-lo constatado — e identifica com ESTILO (“style”).

Não, contudo, sem mais. Já que — repare-se — também se trata de “style, as tact or TASTE”. (APP, p. 31) E, porquanto, se trata de “style” *qua* produção, de todo de acordo com Kant, tanto por parte de *SOUL* (*Geist*) como por parte de *TASTE* (*Geschmack*).

Ora, é, sem dúvida, em resultado de quanto venho de elucidar, que, tal como Kant, Pater divisa na obra de arte bela não só unidade conceitual que lhe advenha do contributo de *MIND*, do entendimento e da faculdade (do juízo) do *GOSTO* (*Geschmack*), mas também unidade-na-diversidade que lhe advenha do contributo de *ALMA*. (*Genius*). Sendo que isso mesmo ocorre ao pôr em evidência que é a circunstância de a imaginação estética instaurar “afinidade” entre forma e matéria, que permite chamar ao princípio dela, imaginação estética, “soul, as opposed to mind,

in style”. (APP, p. 26) Bem como ao afirmar, imediatamente a seguir, isto:

And this too is a faculty of choosing and rejecting what is congruous or otherwise, with a drift towards unity — unity of atmosphere here [soul], as there [mind] of design — soul securing colour (or perfume, might we say?) as mind secures form, the latter [mind] being essentially finite, the former [soul] vague or infinite. (APP, pp. 26–27)

Temos, portanto, que, à semelhança do modo como Kant caracteriza GÊNIO (*Genius*), Pater considera ALMA livre (“vague”) das constrações formais do entendimento. Sendo que é essa condição por parte de ALMA, essa sua liberdade, que instaura harmonia entre todas as faculdades cognitivas, e que, por conseguinte, ocasiona a interação (*indistinção*), entre RAZÃO e IMAGINAÇÃO, que Pater designa “razão imaginativa.” A qual é faculdade em cujo seio a própria imaginação *ousa* tentar demonstrar (*demonstrieren*) esteticamente a infinitude ideal das ideias da própria razão. — Que é, afinal, *também* o que Pater tinha em mente, ao afirmar que

it is still a characteristic of soul, in this sense of the word, that it does but suggest what can never be uttered, not as being different from, or more obscure than, what actually gets said, but as containing that plenary substance of which there is only one phase or facet in what is there expressed. (APP, p. 27)

Não sei, nem me cabe saber aqui, neste estudo, se Flaubert alguma vez terá lido Kant. Contudo, a estética que Pater lhe atribui, tanto em “Style” como em “Life and Letters of Gustave Flaubert,” mostra-se conciliável — pelo menos, em parte — com a estética do próprio Kant, nos termos em que a terceira *Crítica* no-la dá a conhecer e em que Pater a fez sua. Sendo que, se deparamos com

o autor de “Style” a *sonegar-nos* ligação explícita entre o pensamento dele e o pensamento da *Crítica da Faculdade de Julgar*, não menos deparamos com ele, solícito, a corroborar e a ampliar com a autoridade e as palavras de Flaubert quanto defende, em *dívida* para com Kant, naquele ensaio (“Style”).

Depois de citar uma das muitas cartas de Flaubert a “Madame X”, na qual se lê exaltação da “verdadeira beleza” da arte e rejeição da “beleza relativa” do “amor terreno,” Pater formula a seguinte questão: “What, then, did Flaubert understand by beauty, in the art he pursued with so much self-command?” (APP, p. 29)

Em resposta, Pater cita “a sympathetic commentator” de Flaubert (Guy de Maupassant), cujas palavras, por sua vez, o levam a comentar que Flaubert identificava BELEZA “específica” e “indispensável,” “the possibility of which constitutes... fine art”, COM IDENTIDADE ENTRE FORMA E MATÉRIA. A qual é identidade que toda a obra dele, Pater, não apenas “Style,” interpreta inequivocamente na qualidade de identidade estética *à revelia* de fundamento objetivo; na qualidade de “honourable artifice.” (APP, p. 18) Com a consequência de se tratar de identidade que toda a sua obra, não apenas “Style,” interpreta de modo que necessariamente pressupõe *filiação* na estética de Kant.

Acontece, pois, que Pater lê em Flaubert defesa do princípio de que, para poder devir atributo de expressão de sentido de facto imaginativo (“imaginative sense of fact”), a beleza da obra de arte literária haverá de consistir (em termos *importados*, agora, de Platão) em “justiça perfeita” (“perfect justice”) entre (i) FINS (*qua* forma conceitual e verbal) e (ii) AUSÊNCIA DE FINS (*qua* intuição interna de índole estética). Sendo, por conseguinte, que, bela, haverá de o ser apenas obra de arte literária em que sucessivamente nos confronte com “The unique word, phrase, sentence, paragraph,” e que, em resultado, se configure discursividade “absolutely proper to the single presentation or vision within.” (APP, p. 29)

“The one word for the one thing”, exclama Pater. “The one word for the one thing, the one thought, amid the multitude of words, terms, that might just do: the problem of style was there!” (APP, p. 29)

Mais adiante, com grande *felicidade*, Pater caracteriza afinidade entre (i) matéria (*corpo*) e (ii) forma (*espírito*) como afinidade responsável por (i) síntese estética (lógico-imaginativa), *qua* produto de ALMA OU GÊNIO, se fundir com (ii) verbalidade que a expresse intersubjetivamente “with the readiness of ‘soul and body reunited,’ in Blake’s rapturous design”. (APP, p. 30) Mais, volta a insistir em que a primeira condição para que o artista alcance essa mesma fusão é, “of course, to know yourself, to have ascertained your own sense exactly.”

Segue-se, então, tentativa — algo semelhante à tentativa com que se depara em “Sandro Botticelli” — de evidenciar o modo como, partindo (i) de realidade ou objetividade para (ii) “visão interior” que a subjetivize (como haverá inevitavelmente de ocorrer), o artista chega a “the unique word, phrase, sentence, paragraph” que se lhe revele configurar-se “absolutamente adequada” a essa mesma visão:

Then, if we suppose an artist, he says to the reader, — I want you to see precisely what I see. Into the mind sensitive to “form,” a flood of random sounds, colours, incidents, is ever penetrating from the world without, to become, by sympathetic selection, a part of its very structure, and, in turn, the visible vesture and expression of that other world it sees so steadily within, nay, already with a partial conformity thereto, to be refined, enlarged, corrected, at a hundred points; and it is just there, just at those doubtful points that the function of style, as tact or taste, intervenes. (APP, p. 31)

Já vimos que a grande diferença entre os dois tipos de síntese que a imaginação produz, entre (i) síntese sobre

que recaia *a priori* o *jugo* das determinações conceituais do entendimento (objetiva) e (ii) síntese livre desse mesmo *jugo* (estética e, pois, subjetiva) consiste em a primeira haver, por força, de obedecer a afinidade objetiva por parte de diverso empírico, e a segunda se manter incólume a “the law of association (which attaches to the empirical employment of the imagination)”. Com o resultado de este segundo tipo de síntese se constituir recombinação–reconfiguração (subjetiva) de (i) matéria “borrowed by us from nature” em (ii) “something else — namely, what surpasses nature.”⁷⁵

Partindo daqui, não será difícil percebermos, julgo, que o que o passo de “Style” que venho de transcrever nos dá a saber com alguma obscuridade significa, afinal, o seguinte:

1. que a mente, que é “sensitiva à ‘forma’” conceitual e intersubjetiva do entendimento, unifica a diversidade sensível, que lhe é *dada* “from the world without”, não só na qualidade de sensação objetiva (*qua exhibitio originaria*), determinada por aquela mesma forma, mas também na qualidade analógica de sensação subjetiva (*qua exhibitio derivativa*), depois de a selecionar e reconfigurar, de acordo com as preferências de sua “estrutura” subjetiva (ao invés de de acordo com tal forma), em “that other world it sees so steadily within”;

2. que, portanto, realidade que seja intuída e submetida *a priori* à forma objetivante do entendimento, assim se constituindo matéria de cognição objetiva, haverá de se constituir “vestimenta” (“vesture”) imaginativa, agora na qualidade subjetiva (derivativa) de ideia estética, a de “[the] world... within”, considerado sob o aspeto de estrutura de índole ideal livre de constrições conceituais *a priori*;

3. que, com se configurar intuição derivativa (subjetiva) por parte de GÊNIO, a ideia estética não menos se configura regra de síntese capaz de determinar, *ab initio*, a forma verbal que haverá de a apresentar e comunicar intersubjetivamente, com o resultado de ela mesma, ideia

estética, se constituir, à partida, tanto intuição (subjéctiva) como “expressão” (“expression”) parcialmente conforme (“with a partial conformity thereto”) com esta última (intuição);

4. que é precisamente (“just there”) via de verter tal parcialidade em totalidade, via de retrabalhar “[the] doubtful points” em que o significado intersubjectivo da palavra se não ajuste à intuição imaginativa (subjéctiva) do artista, que este alcança dar a “ver” (“see”) a seus leitores “precisely what... [he sees]”.

Na verdade, não proceder, no decurso da produção de obra de arte literária, a reajustamento de “doubtful points,” não se socorrer de “trabalho da lima” para alcançar que, enquanto expressão de ideia estética, as palavras devenham totalmente “the exponent of truth”, “the more perfect adaptation... to their matter”, terá de significar prescindir de “security against the otiose”. Isto é, terá de significar prescindir de “a jealous exclusion of what does not really tell towards the pursuit of relief, of life and vigour in the portraiture of one’s sense.” (APP, p. 35)

Do ponto de vista de Pater-discípulo-de-Kant, ESTILO configura-se, portanto, identidade perfeita entre forma e matéria, na ausência da qual (identidade) a arte não poderá configurar-se FINALIDADE SEM FIM. Isto é, não poderá configurar-se, também no dizer de Kant, BELEZA TRANSCENDENTAL.

Ora, uma vez que a arte bela sempre começa e acaba, Pater *dicit*, na qualidade de expressão intersubjectiva de sentido de facto imaginativo (“imaginary sense of fact”), na qualidade de expressão de “the vital wholeness and identity of the initiatory apprehension or view”, ESTILO configura-se de igual modo, do ponto de vista do próprio Pater, expressão da *verdade íntima* do autor: “‘The style is the man,’ complex or simple, in his individuality, his plenary sense of what he really has to say, his sense of the world”. (APP, p. 35)

Esta declaração, que Pater terá *assentado* mantendo em mente o facto de “style” também significar “pin” e “stalk,” como se tornará evidente a leitores “‘who have

intelligence' in the matter", precede passo que tem sido assaz debatido, sem vez alguma, julgo, ter sido compreendido. É, ele, o seguinte:

A relegation, you may say perhaps — a relegation of style to the subjectivity, the mere caprice, of the individual, which must soon transform it into mannerism. Not so! since there is, under the conditions supposed, for those elements of the man, for every lineament of the vision within, the one word, the one acceptable word, recognisable by the sensitive, by others "who have intelligence" in the matter, as absolutely as ever anything can be in the evanescent and delicate region of human language. The style, the manner, would be the man, not in his unreasoned and really uncharacteristic caprices, involuntary or affected, but in absolutely sincere apprehension of what is most real to him. But let us hear our French guide again. —

Styles (says Flaubert's commentator), Styles, as so many peculiar moulds, each of which bears the mark of a particular writer, who is to pour into it the whole content of his ideas, were no part of his theory. What he believed in was Style: that is to say, a certain absolute and unique manner of expressing a thing, in all its intensity and colour. For him the form was the work itself. As in living creatures, the blood, nourishing the body, determines its very contour and external aspect, just so, to his mind, the matter, the basis, in a work of art, imposed, necessarily, the unique, the just expression, the measure, the rhythm — the form in all its characteristics.

If the style be the man, in all the colour and intensity of a veritable apprehension, it will be in a real sense "impersonal." (APP, p. 37)

É evidente, estimo, que, se, por “estilo,” se entender, com Kant, Flaubert e Pater, *identidade subjetivamente intersubjetiva entre forma e matéria*, ESTILO terá de ser “in a real sense ‘impersonal’” — não obstante, na obra de arte, MATÉRIA haver de consistir em “one’s impression as it really is”. (*REN*, p. viii) Isto é, não obstante MATÉRIA haver de consistir, ali, em “the colour and intensity of a veritable apprehension” (para voltar a transcrever estas palavras).

Evidente, porquê?

A essa questão, respondo de modo que não poderá deixar de confirmar a minha tese de que o ensaio “Style” nos confronta com coerência por parte do KANTISMO da estética de Pater. Isto é, respondo pondo em pauta, de novo, que, de acordo com o autor daquele ensaio (“Style”), de acordo com Pater-discípulo-de-Kant, *identidade subjetivamente intersubjetiva entre forma e matéria* se configura “the ABSOLUTE correspondence of the term to its import”. (*APP*, p. 37) E, porquanto, se configura “the ABSOLUTE BEAUTY of style”. (*APP*, p. 37) Significa isto, *the impersonal beauty of style!*

Com relação à afirmação de que “style... will be in a real sense ‘impersonal’”, surgirá questão, por conseguinte, apenas com relação a que *mecanismos* por parte de “mente sensitiva a ‘forma’” permitirão que matéria e forma se configurem, de acordo com Kant, Flaubert e Pater, indistintas uma da outra.

A resposta a essa questão é, tudo o indica, resposta a que Pater se furta, ao falar-nos, no início do passo que atrás citei, de “the conditions supposed”. — Bem com já antes, ao explicitar o seguinte, a seguir a falar de “a more intimate quality of good style”: “more intimate, as coming nearer [than the essential qualities of language] to the artist himself.” (*APP*, p. 21)

Trata-se, porém, de resposta que, apesar de ter pretendido falar de quanto sempre *pertenceu* a Kant — não a Flaubert — sem sequer mencionar Kant, ele, Pater, não poderia, afinal, deixar de nos fornecer *sub specie* formulação formulada pelo próprio Kant. Em concreto, ao afir-

mar (para não voltar a citar na sua totalidade passo que já citei) que

In every one of those masterly sentences of Flaubert there was, below all mere contrivance, shaping and afterthought, by some happy instantaneous concurrence of the various faculties of the mind with each other, the exact apprehension of what was needed to carry the meaning. (APP, p. 33)

De quem, senão de Kant, o autor da terceira *Crítica*, terá Pater recebido *notícia* da “happy instantaneous concurrence of the various faculties” a que aqui se refere — ao afirmar tratar-se de cooperação (“concourse”) que facultou a Flaubert cunhar identidade entre forma e matéria na qualidade de “estilo” capaz de facultar à imaginação de “others ‘who have intelligence’ in the matter” (APP, p. 36) reproduzir sua (de Flaubert) “intuitive condition of mind”?

Por outras palavras: que cooperação (ou harmonia) se vê Pater *obrigado* a apresentar-nos como “condição pressuposta” pelo entendimento de “estilo” que defende e que atribui a Flaubert, senão a cooperação (entre imaginação, entendimento, faculdade de julgar e razão) de que Kant nos dá *notícia* em termos que, por seu turno, pressupõem, por força, os pilares teóricos em que a *Crítica da Razão Pura* assenta a possibilidade de todo e qualquer conhecimento?

Ouçamos Kant, a esse respeito:

... GENIUS may also be defined as the faculty of *aesthetic ideas*. This serves... to point out the reason why it is nature (the nature of the individual) and not a set purpose, that in products of genius gives the rule to art (as the production of the beautiful). For the beautiful must not be estimated according to concepts, but by the final mode in which the imagination is attuned so as to accord with the faculty of concepts generally; and so rule and precept are in-

capable of serving as the requisite subjective standard for that aesthetic and unconditioned finality in fine art which has to make a warranted claim to being bound to please every one. Rather must such a standard be sought in the element of mere nature in the Subject, which cannot be comprehended under rules or concepts, that is to say, the supersensible substrate of all the Subject's faculties (unattainable by any concept of understanding), and consequently in that which forms the point of reference for the harmonious accord of all our faculties of cognition — the production of which accord is the ultimate end set by the intelligible basis of our nature.⁷⁶

Foi, certamente, por Pater se ter recusado a dar-nos *notícia* da verdadeira origem da estética que esposou, sobretudo em “Style,” que, tanto quanto sei, nenhum dos seus críticos conseguiu *ler* sentido na afirmação de que, “If style be the man... it will be in a real sense ‘impersonal.’”

Para facultar aos meus leitores aferição da incompreensão que estas palavras têm criado, cito, de seguida, a título de exemplo, os comentários que lhes hão tecido John Conlon e Seán O’Faoláin:

Whatever Pater had in mind about “impersonality” in “Style,” it seems to have been an aberration from the personal note in literature and art he consistently admired and found so exciting and praiseworthy in the Romanticism of any age. His use of “impersonal” is puzzling because it is so uncharacteristic of him: a conscientious stylist, he had something in mind; but a lacuna in his thought or expression makes it problematic except for the possibilities it offers for communication and its function as a denial of unintelligibly personal “expressionism.”⁷⁷

At the end of the essay on Style we come on a passage that must have, in time, impressed many an

ardent young neophyte. That is where Pater argues that style, in a sense the man, becomes finally impersonal. (This surely contradicts what has gone before?) Here he conceives that an artist, with his personal sense of the world seeking for an exit, allows his idea to take shape as, let us say, a statue: and this statue, the flesh of his idea as his body is the flesh of his blood, can speak only through its form: and that form can, in perfect accord with the idea, have only one outline, one style. So the thing created exists by its own right, by its own laws, ceasing to be the man, become his projection.

If Pater were not a nineteenth-century Romantic, a child of the French Parnassians (although saved from being their mere reflection by the sturdiness of his own attitude) one would say this was classicism *in excelsis* (or *in extremis*?) and one might understand and, with whatever reservations, approve. But it is, in fact, pure Parnassianism and as such alien to him, however it may have seemed to other writers who wished, like Moore, to think him one of their dispensation. Take it to its logical end and all that Pater really believed becomes a nullity. Apply it to letters, to the novel or the drama, and one can see how the over-serious artist (with, as Pater said of Coleridge, a “misconception as to the perfect manner”) would gird at the very matter of his novel or play. He would see his “sense of the world” becoming lost in the folds, not of his style but of his story, and thinking with Flaubert that the idea is the form, he would begin to prune away all the diversissements of his material, all the flesh and blood of it, until nothing remained but the style — a sculptor who preferred the mould to the bronze.⁷⁸

De quanto pus em pauta no decurso deste estudo, resulta claro, estimo, que, desde o início da sua carreira, desde “Coleridge’s Writings,” Pater esposou os principais

pressupostos da estética de Kant, e deduziu dela teoria expressiva da arte que lhe permitiu predicar originalidade de GENUÍNA RECRIAÇÃO POÉTICA DO MUNDO sem, contudo, predicar dela OBJETIVIDADE OU ENT(E)IDADE DE ÍNDOLE ONTOLÓGICA. Assim tendo procedido de todo ao arrepio dos mais dos românticos. Sobretudo ao arrepio de Schelling e de Coleridge.

Como me esforcei por pôr em evidência, “Style” confronta-nos com “aesthetic critic” que, assaz avançado ao relativismo estético que havia proposto no prefácio a *The Renaissance*, aceita sem reservas, ainda que sem o declarar, a origem e a natureza que Kant atribui, na *Crítica da Faculdade de Julgar*, à beleza da obra de arte. E, porquanto, confronta-nos (o ensaio “Style”) com “aesthetic critic” que há, por fim, alcançado entendimento de ARTE e de BELEZA que de todo se comprova coerente com sua aceitação inicial do conceito kantiano de DESINTERESSE TRANSCENDENTAL (em “Coleridge’s Writings”).

Não se trata sequer de coerência que Pater haja conquistado à custa de renúncia de pressupostos estéticos que se possa julgar caracterizar, na qualidade de pressupostos anti-Kant, os escritos que separam “Coleridge’s Writings” (1866) de “Style” (1888). Trata-se, pelo contrário, de coerência que há decorrido de reconsideração, em virtude de reflexão mais matura, da estética que as proclividades do seu pensamento lhe *ditaram* de início. De entre as quais (proclividades) se destaca, constatámo-lo, a sua natural inclinação intelectual para, adentro o âmbito intelectual do Idealismo Alemão, se afastar decididamente do IDEALISMO ABSOLUTO, e, em resultado, se aproximar do IDEALISMO SUBJETIVO (kantiano).

Termino este último capítulo transcrevendo passos da obra dele, Pater, que, avalio, comprovam quanto acabo de afirmar.

The Italian sculptors of the earlier half of the fifteenth century are more than mere forerunners of the great masters of its close, and often reach per-

fection, within the narrow limits which they chose to impose on their work. Their sculpture shares with the paintings of Botticelli and the churches of Brunelleschi that profound expressiveness, that intimate impress of *an indwelling soul*, which is the peculiar fascination of the art of Italy in that century. [...]

I said that the art of Luca della Robbia possessed in an unusual measure that special characteristic which belongs to all the workmen of his school, a characteristic which, even in the absence of much positive information about their actual history, seems to bring those workmen themselves very near to us. They bear the impress of a personal quality, a *profound expressiveness*, what the French call *intimité*, by which is meant some subtler sense of originality — *the seal on a man's work of what is most inward and peculiar in his moods, and manner of apprehension*: it is what we call "expression," carried to its highest intensity of degree. That characteristic is rare in poetry, rarer still in art, rarest of all in the abstract art of sculpture; yet essentially, perhaps, *it is the quality which alone makes work in the imaginative order really worth having at all*. It is because the works of the artists of the fifteenth century possess this quality in an unmistakable way that one is anxious to know all that can be known about them and explain to one's self the secret of their charm. (REN, pp. 63, 71–72. A ênfase é minha.)

And yet, with a kind of inconsistency in one who had taken for his philosophic ideal the *μονόχρονος ἡδονή* of Aristippus — the pleasure of the ideal present, of the mystic *now* — there would come, together with that precipitate sinking of things into the past, a desire, after all, to retain "what was so transitive." Could he but arrest, for others also, certain clauses of experience, as the imaginative memory presented them to himself! In those grand, hot

summers, he would have imprisoned the very perfume of the flowers. To create, to live, perhaps, a little while beyond the allotted hours, if it were but in a fragment of *perfect expression*: — it was thus his longing defined itself for something to hold by amid the “perpetual flux.” With men of his vocation, people were apt to say, words were things. Well! *with him words should be indeed things, — the word, the phrase, valuable in exact proportion to the transparency with which it conveyed to others the apprehension, the emotion, the mood, so vividly real within himself.* *Verbaque provisam rem non invita sequentur*: Virile apprehension of the true nature of things, of the true nature of one own impression, first of all! — words would follow that naturally, *a true understanding of one’s self being ever the first condition of genuine style.* Language delicate and measured, the delicate Attic phrase, for instance, in which the eminent Aristeides could speak, was then a power to which people’s hearts, and sometimes even their purses, readily responded. (MEI, pp. 154–155. A ênfase é minha.)

Privately, ...Gaston had conceived of a poetry more thaumaturgic than could be anything of earlier standing than himself. [...] It was another sort of poetry, unexpressed, perhaps inexpressible, certainly not hitherto made known in books, that must drink up and absorb him, like the joyful air — him, and the earth, with its deeds, its blossoms, and faces.

In such condition of mind, how deeply, delightfully, must the poetry of Ronsard and his fellows have moved him, when he became aware, as from age to age inquisitive youth by good luck does become aware, of the literature of his own day, confirming — more than confirming — anticipation! Here was a poetry which boldly assumed the dress, the words, the habits, the very trick, of contemporary life, and turned them into gold. *It took possession of the lily in*

one's hand, and projecting it into a visionary distance, shed upon the body of the flower the soul of its beauty. Things were become at once more deeply sensuous and more deeply ideal. As at the touch of a wizard, something more came into the rose than its own natural blush. Occupied so closely with the visible, this new poetry had so profound an intuition of what can only be felt, and maintained that mood in speaking of such objects as wine, fruit, the plume in the cap, the ring on the finger. And still that was no dubious or generalised form it gave to flower or bird, but the exact pressure of the jay at the window; you could count the petals, — of the exact natural number; *no expression could be too faithful to the precise texture of things*; words, too, must embroider, be twisted and spun, like silk or golden hair. Here were real people, in their real, delightful attire, and you understood how they moved; *the visible was more visible than ever before, just because soul had come to its surface*. The juice in the flowers, when Ronsard named them, was like wine or blood. [...]

It was thus Gaston understood the poetry of Ronsard, *generously expanding it to the full measure of its intention*. [...] He listened, he looked round freely, but always now with the ear, the eye, of his favourite poet. It had been a lesson, a doctrine, the communication of an art, — *the art of placing the pleasantly æsthetic, the welcome, elements of life at an advantage, in one's view of it, till they seemed to occupy the entire surface*; and he was sincerely grateful for an undeniable good service. [...]

Poetry need no longer mask itself in the habit of a bygone day: Gaston could but pity the people of bygone days for not being above-ground to read. *Here, was a discovery, a new faculty, a privileged apprehension, to be conveyed in turn to one and to another, to be propagated for the imaginative regeneration of the world.* (GL, pp. 53–55, 57. A ênfase é minha.)

CONCLUSÃO: PATER, KANT E A SOLUÇÃO DO PROBLEMA MODERNO

Vou começar por falar, aqui, de aspetos do pensamento de Pater que já abordei no anterior capítulo quinto (o primeiro do segundo volume). Irei fazê-lo não, obviamente, por pretender ser repetitivo ou exaustivo, mas sim por só agora nos ser possível compreender com maior clareza, após nos termos familiarizado com o pensamento de Kant e termos constatado a influência que tem na obra de Pater, relações que subsistem entre essa mesma influência e parte do que expus e afirmei no referido (quinto) capítulo.

Em *Movements of Thought in the Nineteenth Century*, George Mead escreve, a certa altura:

On the philosophical side, this [return to the Middle Ages by Romantic idealism] meant the return to the old rationalistic world, especially as Kant had left it, from the point of view of the self regarded as a thing-in-itself. Just, as in some sense, this older world was reconstructed from the point of view of their romantic imagination, so a return was made to the transcendental philosophy of Kant from the point of view of Fichte's self, the self of Schelling, and that of Hegel, the romantic self which was identified with the Absolute Self, in which individuals were conceived as mere finite expressions of this larger Self. [...]

[...] The only path, as Kant saw it, by means of which one could leave the field of experience, with its fixed forms, was through the postulates of conduct. Here one did not profess to know, in that one knew that one could not know; but, nonetheless, one postulated a world of things-in-themselves, and particularly postulated a free will, that is, a self that

is free and which could, for that reason, assume obligations.

The Romantic idealist started from this postulate not as a postulate but as something which is directly given in experience — not only given in the sense of obligation, which Kant recognized, but given also in conduct, in the experience of freedom.¹

Ao recusar, desde o princípio, desde “Coleridge’s Writings,” o pensamento de Coleridge, devido a suas “associações shellinguianas,” (cw, p. 121) Pater recusou-se (de uma vez por todas, pode-se dizer) a dar continuidade ao retorno, romântico, a “the old rationalistic world, especially as Kant had left it, from the point of view of the self regarded as a thing-in-itself”. E, logo, recusou-se a dar continuidade à reconstrução, romântica, que subjazia a esse mesmo retorno. Isto é, à reconstrução da filosofia transcendental de Kant que o Idealismo Alemão encetou, com os olhos postos em Eu absoluto. Ou seja, “from the point of view of Fichte’s self, the self of Schelling, and that of Hegel”.

Essa recusa significa, é óbvio, que Pater cedo se mostrou *indisponível* para esposar a metafísica e a ontologia *do Absoluto*, as quais Kant (em particular *qua* autor da primeira *Crítica*) demonstrara *antecipadamente* serem insustentáveis, ao reconhecer no nosso conhecimento os limites de que já vimos Pater falar em *Miscellaneous Studies*.

Tal recusa significa, pois, que Pater esposou esses mesmos limites desde o início da sua carreira. Porém, não significa, como vimos, que tenha aceitado, também desde o início, o caminho que a *Crítica da Razão Prática* abriu para além da experiência dos mundos fenomenais (interior e exterior). Ou seja, no dizer de Mead, o caminho que “the postulates of conduct” haviam franqueado.

Por assim o dizer, o Criticismo kantiano havia cercado a cidadela da nossa experiência com muralha intelectual que a pusera a *levitar* em completo vazio de circunvizinhança com *cidade* transcendente. Isto é, em completa

ausência de proximidade tangível com a pressuposta unidade original de todas as coisas, e, pois, de acesso tanto à ἀρχή (*arché*) e ao ἄπειρον (*ápeiron*), com que a mente (a razão) Antiga se relacionara, como ao trinitário governante único da Cidade Celestial, por que a mente (a imaginação) Moderna se apaixonara.

Com esse vazio, aparecera, inevitavelmente, a nova desilusão de o Homem se saber, a partir de então, sujeito a proscricção epistemológica até mesmo do paraíso *subarrendado* que Pater designou “much that had at least warmed the imagination even of the sceptical eighteenth century.” (MS, p. 11) Sendo que o *problema* com que tal proscricção e tal desilusão confrontaram as grandes mentes do século XIX, o *problema* de como criar estrutura crítica, ideológica, religiosa e estética adequada aos novos horizontes intelectuais do novo Mundo Moderno, *qua mundo a leste do Paraíso*, se configura, não menos, o principal *problema*, por assim o dizer, que a obra de Pater (tal como as de Arnold, Ruskin, Carlyle, & Co.) tenta resolver desde o seu início.

Fichte, Schelling e Coleridge (na esteira do segundo) haviam tentado resolver esse mesmo *problema* virando a crítica que Kant apontara à razão pura (*reine Vernunft*) do avesso, com vista a a verter em alicerce teórico de IDEALISMO NEOPLATÓNICO aparentado ao RACIONALISMO, e, pois, ao PRÉ-KANTISMO. Isto é, com vista a edificar sobre KANTISMO-para-além-de-Kant *ponte* que permitisse ao homem da Modernidade avançar adiante de “[the] darkling plain” (para citar Arnold, o poeta) por via de recuar ao perdido “Mar da Fé,” que “Was once... at the full, and round earth’s shore | ...like the folds of a bright girdle furl’d”.²

No que toca a tais três homens (Fichte, Schelling e Coleridge), depara-se, portanto, com ensejo de solucionar o *Problema Moderno* rasgando caminho rumo ao futuro via, em parte, de retorno à mundividência e à soteriologia que a Mente Ocidental pré-kantiana fizera suas, em decorrência sobretudo de *importação* para o Cristianismo — e, pois, de reinterpretação — do Paganismo filosófico de

Aristóteles e de Platão. Mais em concreto, via, em parte, de retorno ao vértice do delta do pensamento renascentista que *apontara*, em primeira instância, para o passado da tradição parmenidiano-platónica, a qual se fizera remocada, com se instituir tradição clássico-cristã, apenas para, logo, se ver desafiada pelas vetustas armas que, por seu turno, o ceticismo moderno recuperara de Pirro de Élis e de Sexto Empírico. Ou seja, para logo se ver desafiada por mentes *modernas* como as de Montaigne, de Hume e do próprio Kant (que *caras* foram a Pater), de par a par com se ver desafiada pelo *realismo* e o empirismo que, recuperados de Aristóteles, abriram rumo (conjuntamente com o Copernicianismo) à chamada “Revolução Científica.”

Como já pus em evidência sobejamente, Pater recusou-se, desde o início, a esposar a tradição que venho de designar “parmenidiano-platónica,” quer a consideremos na multiplicidade de suas *fisionomias* antigas, quer a consideremos na qualidade de *musa* renascida na *alcofa* medievo-moderna do RACIONALISMO e, depois de Kant, do IDEALISMO ABSOLUTO. Porquanto, não é de estranhar que a solução do *Problema Moderno* que ele, Pater, congeminou — a “Solução Moderna” pateriana — chegue até nós vinda de prosseguir por percurso intelectual assaz diferente do percurso que, quais Jano, Fichte, Schelling e Coleridge percorreram, o qual os há direcionado para o futuro da Modernidade via de os direcionar para o passado.

Refiro-me, é já evidente, a percurso intelectual (por parte de Pater) que, afinal, não menos se configurou percurso de retorno, e, porquanto, de recuperação. Com a grande diferença, contudo, de se tratar, agora, de retorno *revolucionário*, ao invés de *reacionário*. Isto é, de se tratar de retorno ao *caminho* rumo-ao-futuro que Kant havia *desbravado*, o qual há sido retorno que Pater empreendeu, havemo-lo constatado, por via de secundar a leitura *negativa* da *Crítica da Razão Pura* que Fichte encetara (no seu *Die Bestimmung des Menschen*), bem como por via de acabar por esposar o cerne do pensamento estético da terceira *Crítica*. —

Sendo que, se a obra dele, Pater, no-lo dá a ver a *iniciar* esse mesmo retorno em “Coleridge’s Writings” e a *terminá-lo* em “Style,” não menos no-lo dá a ver a encaixá-lo na qualidade de *trânsito* determinado, em primeira instância, por *vontade* de recuperação e revalidação, por parte da Modernidade, do posicionamento perante a vida e a arte que, em *Marius*, designou “Epicurismo” ou “Cirenaísmo” sem deixar de evidenciar ter em mente, ao fazê-lo, remeter seus leitores para a configuração helênico-clássica do conceito CULTURA. A qual determina que “the aim of our culture should be to attain not only as intense but as complete a life as possible.” (REN, p. 188) De par a par com determinar, por conseguinte, que “the aim of our culture should be” “to mould our lives to artistic perfection” (REN, p. 230). E, pois, incrementar apreço pela realidade ou sensibilidade, sem o qual homem algum poderá alguma vez devir vida *qua* “perfeição artística,” ou, é o mesmo, adequação entre matéria (sensação) e forma (intelecção).

Porém, se acontece que “it is easy to indulge the commonplace metaphysical instinct”, também acontece que “a taste for metaphysics may be one of those things which we must renounce, if we mean to mould our lives to artistic perfection.” (REN, pp. 229–230) Nisso residindo, em grande parte, a razão por que de modo algum será de estranhar, deparar-se com Pater a encetar retorno a Kant — retorno à epistemologia da primeira *Crítica* (na “Conclusão”) e à estética da terceira *Crítica* (em “Style”) — com o propósito primeiro de *contrariar* o retorno ao “instinto metafísico” por parte do pensamento pós-kaniano, que motivara Fichte, Schelling e Coleridge, entre outros, a revalidar a tradição parmenideano-platônica.

Do ponto de vista de Pater, retornar, com tais filósofos, ao RACIONALISMO e ao idealismo à Platão³ e Plotino implicava, como o vimos dizer a respeito de Coleridge, abdicar de “vida do pensamento e da sensação” (“life in thought and sensation”), o tipo de vida a que Kant e (partindo dele) Schiller haviam *reaberto porta* na Moderni-

dade, para abraçar “vida apenas do pensamento” (“life in thought only”). (cw, p. 119) Implicava, porquanto, o reaparecimento de *misticismo* e de desprezo pelo mundo sensível, aos quais se havia ficado a dever a circunstância de “[the] whole religion of the middle age” ter devindo “a beautiful disease or disorder of the senses”. (pwm, p. 302) Isto é, para agora citar palavras de *Marius the Epicurean*, o reaparecimento de

...some... changed spirit into the world, mystic, inward, hardly to be satisfied with that wholly external and objective habit of life, which had been sufficient for the old classic soul. (ME2, p. 47)

Efetivamente, a *aversão* católico-cristã ao mundo “exterior e objetivo,” que sempre decorreu, por relação dialética, da impossibilidade de substituir a dualidade, que o caracteriza, pela unidade incondicionada do Absoluto, foi quanto, no Idealismo Romântico, mais repugnou Pater, em resultado de correr a arripio do seu ingénito apreço pela harmonia, entre pensamento (unidade) e sensação (diversidade), que há caracterizado “the old classic soul.” Bem com foi, por essa razão, quanto mais contribui para que tivesse considerado o próprio Idealismo Romântico *fruto doente* de mentalidade avessa ao moderno “espírito relativo” (“relative spirit”), na qualidade de mentalidade determinada, precisamente, por “sensibilidade dissociada” — para utilizar a terminologia via da qual T. S. Eliot ⁴ *relembrou* o século XX de uma das mais importantes preocupações do Neo-helenismo de setecentos e oitocentos, que o próprio Pater, na esteira de Arnold, *herdou* sobretudo de *Cartas Sobre a Educação Estética do Homem*, que Friedrich Schiller produziu, significativamente, sob a égide do pensamento de Kant.

A prova de que o que acabo de afirmar é correto, dá-no-la, talvez melhor do que quaisquer outras palavras de Pater; o seguinte passo de “Amiel’s ‘Journal Intime:’”

He [Amiel] is akin, of course, to Obermann, to René, even to Werther, and, on our first introduction to him, we might think that we had to do only with one more of the vague “renunciants,” who in real life followed those creations of fiction, and who, however delicate, interesting as a study, and as it were picturesque on the stage of life, are themselves, after all, essentially passive, uncreative, and therefore necessarily not of first-rate importance in literature. Taken for what it is worth, the expression of this mood — the culture of *ennui* for its own sake — is certainly carried to its ideal of negation by Amiel. [...] *Maia*, as he calls it, the empty “Absolute” of the Buddhist, the “Infinite,” the “All,” of which those German metaphysicians he loved only too well have had so much to say: this was for ever to give the go-by to all positive, finite, limited interests whatever. The vague pretensions of an abstract expression acted on him with all the force of a prejudice. “The ideal,” he admits, “poisons for me all imperfect possession” (EG, pp. 24–25, 31–32)

Tal como Coleridge, Amiel fora, por assim o dizer, espírito sucedâneo da defesa fichtiana, schellinguiana e hegeliana de substancialidade absoluta por parte de Eu cósmico. Daí, que, nele, não menos do que em “those German metaphysicians he loved only too well”, deparemos com “that metaphysical prejudice for the ‘Absolute,’ the false intellectual conscience”, e, por conseguinte, também com “the constitutional shrinking, through a kind of metaphysical prejudice, from the concrete — that fear of the actual”. (EG, pp. 32, 33).

Trata-se, para tomar esta última expressão lapidar (“that fear of the actual”) como epítome do *sentimento* de Pater para com Amiel, de medo da finitude, e, porquanto, concretude, da realidade, que, como se há constatado, nos é *dada*, de acordo com Kant, por múltiplo intuído *a posteriori* e configurado pela imaginação de acordo com

as categorias do entendimento — com o resultado de nos *privar* de todo de *acesso* a objetivação das ideias (de totalidade absoluta) da razão teórica. —

Sendo que, agora em termos estritamente de índole histórico-cultural, esse mesmo medo se há apossado *en masse* da Mente Ocidental pela primeira vez no decurso da Medievalidade, cujo hiper-idealismo, *qua* posicionamento epistemológico ⁵ determinado sobretudo pelo (então *vigente*) sentimento católico-cristão (*romântico*), “those German metaphysicians... [Amiel] loved only too well” pretenderam recuperar. Não obstante, entre eles e o espiritualismo medievo, a que românticamente encetaram retorno, se interpor a Renascença, a qual já havia vertido “fear of the actual” em apreço pelo mundo real, via de “its spirit of rebellion and revolt against the moral and religious ideas... of the Christian ideal”. Isto é, a qual (Renascença), abrindo espaço aos novos *horizontes* a que o pensamento de Kant e de Schiller viriam a estender a *perspetiva moderna*, reconduzira a Mente Ocidental a “search after the pleasures of the senses and the imagination,” a “care for beauty” e “worship of the body”. (*REN*, pp. 24–25)

Ouçamos Pater a esse respeito, ao referir-se a Winckelmann, o *redescobridor* da vida e da arte clássicas, nos seguintes termos:

Filled as our culture is with the classical spirit, we can hardly imagine how deeply the human mind was moved, when, at the Renaissance, in the midst of a frozen world, the buried fire of ancient art rose up from under the soil. Winckelmann here reproduces for us the earlier sentiment of the Renaissance. On a sudden the imagination feels itself free. How facile and direct, it seems to say, is *this life of the senses and the understanding*, when once we have apprehended it! Here, surely, is that more liberal mode of life we have been seeking so long, so near to us all the while. How mistaken and roundabout have been our efforts to reach it by mystic passion, and monastic

reverie; how they have deflowered the flesh; how little have they really emancipated us! Hermione melts from her stony posture, and the lost proportions of life right themselves. Here, then, in vivid realisation we see the native tendency of Winckelmann *to escape from abstract theory to intuition, to the exercise of sight and touch.* (REN, p. 184. A ênfase é minha.)

Porém, ainda que de novo movida por apreço à “vida dos sentidos” (“the life of the senses”) e por “espírito relativo” (“relative spirit”), a Mente Ocidental Moderna de modo algum haveria de lograr recuperar totalmente a *juventude*, a alegria e a objetividade do antigo “espírito clássico.” Isso mesmo tendo-se ficado a dever a duas grandes razões de força.

A primeira razão, que é de ordem histórica *material*, deparamos com ela no *retrato* de HOMEM e de MUNDO, na nova interpretação de CONDIÇÃO HUMANA e de AQUI-E-AGORA, que a Revolução Científica instaurou no seio da Modernidade, por esse modo *cavando* na alma pós-renascentista carestia de *certezas e verdades tradicionais* que o EMPIRISMO e o KANTISMO viriam a provar serem irrecuperáveis, com o resultado de *sulcar* nela, alma pós-renascentista, desilusão e desespero que, precisamente, haveriam de mover o Romantismo Filosófico a trilhar caminho contrário ao de Winckelmann. Significa isto (para inverter quanto Pater há declarado com respeito a este último), desilusão e desespero que haveriam de mover românticos como Schelling e Coleridge a *to escape from [empirical] intuition, from the exercise of sight and touch, to abstract theory* (veja-se o passo de “Winckelmann” que hei citado imediatamente atrás).

A segunda razão, que, pelo contrário, é de ordem histórica *formal*, deparamos com ela no seio das determinações apodíticas da própria CONDIÇÃO HUMANA, e deixa-se formular pela afirmação aforística de que *jamais haverá de ser possível a momento presente recuperar o Espírito do Tempo de momento passado.*

Pater entra em linha de conta com essa segunda razão, ao delinear o *Problema Moderno* em relação estrita com a dualidade MODERNIDADE / MUNDO ANTIGO, sobretudo em dois passos da sua obra.

Refiro-me, em primeiro lugar, ao seguinte passo de “Poems by William Morris:”

In handling a subject of Greek legend, anything in the way of an actual revival must always be impossible. Such vain antiquarianism is a waste of the poet's power. The composite experience of all the ages is part of each one of us; to deduct from that experience, to obliterate any part of it, to come face to face with the people of a past age, as if the middle age, the Renaissance, the eighteenth century had not been, is as impossible as to become a little child, or enter again into the womb and be born. But though it is not possible to repress a single phase of that humanity, which, because we live and move and have our being in the life of humanity, makes us what we are; it is possible to isolate such a phase, to throw it into relief, to be divided against ourselves in zeal for it, as we may hark back to some choice space of our own individual life. We cannot conceive the age; we can conceive the element it has contributed to our culture; we can treat the subjects of the age bringing that into relief. Such an attitude towards Greece, aspiring to but never actually reaching its way of conceiving life, is what is possible for art. (pwm. p. 307)

Refiro-me, em segundo lugar, ao seguinte passo de “Winckelmann:”

Breadth, centrality, with blitheness and repose, are the marks of Hellenic culture. Is such culture a lost art? [...] Can we bring down that ideal into the gaudy, perplexed light of modern life?

Certainly, for us of the modern world, with its conflicting claims, its entangled interests, distracted by so many sorrows, with many preoccupations, so bewildering an experience, the problem of unity with ourselves, in blitheness and repose, is far harder than it was for the Greek within the simple terms of antique life. Yet, not less than ever, the intellect demands completeness, centrality. [...]

It could no longer be solved, as in Phryne ascending naked out of the water, by perfection of bodily form, or any joyful union with the external world: the shadows had grown too long, the light too solemn, for that. It could hardly be solved, as in Pericles or Pheidias, by the direct exercise of any single talent: amid the manifold claims of our modern intellectual life, that could only have ended in a thin, one-sided growth. (*REN*, pp. 227–228)

De par a par com os dois passos que acabámos de ler, depara-se com outro, também no ensaio “Winckelmann,” que, de igual modo, *lida* com a segunda das razões que explicitarei, não menos *qua* razão de ordem histórica *formal*.. Ou seja, não menos *qua* “law of the life of the human spirit.” (pwm, p. 305)

Refiro-me, agora, ao seguinte passo:

The longer we contemplate that Hellenic ideal, in which man is at unity with himself, with his physical nature, with the outward world, the more we may be inclined to regret that he should ever have passed beyond it, to contend for a perfection that makes the blood turbid, and frets the flesh, and discredits the actual world about us. But if he was to be saved from the *ennui* which ever attaches itself to realisation, even the realisation of the perfect life, it was necessary that a conflict should come, that some sharper note should grieve the existing har-

mony, and the spirit chafed by it beat out at last only a larger and profounder music. (REN, p. 222)

Vários anos depois de escrever as palavras que compõem o passo de “Winckelmann” que transcrevi imediatamente antes deste, Pater viria a afirmar, em *Plato and Platonism*, que “Perfection, in every case, as we may conceive, is attainable only through a certain combination of opposites”. (PP, p. 24)

Essa mesma ideia, Pater já a havia expressado, porém, num de seus primeiros ensaios. Falando da redescoberta da Antiguidade Clássica por parte da Renascença, mas, agora, do ponto de vista da Idade Média, escrevera, ele, em “Poems by William Morris:”

The Defence of Guenevere was published in 1858; the *Life and Death of Jason* in 1867; and the change of manner wrought in the interval is entire, it is almost a revolt. Here there is no delirium or illusion, no experiences of mere soul while the body and the bodily senses sleep or wake with convulsed intensity at the prompting of imaginative love; but rather the great primary passions under broad daylight as of the pagan Veronese. This simplification interests us not merely for the sake of an individual poet — full of charm as he is — but chiefly because it explains through him a transition which, under many forms, is one law of the life of the human spirit, and of which what we call the Renaissance is only a supreme instance. Just so the monk in his cloister, through the “open vision,” open only to the spirit, divined, aspired to and at last apprehended a better daylight, but earthly, open only to the senses. Complex and subtle interests, which the mind spins for itself may occupy art and poetry or our own spirits for a time; but sooner or later they come back with a sharp rebound to the simple elementary passions — anger, desire, regret, pity and fear — and what cor-

responds to them in the sensuous world — bare, abstract fire, water, air, tears, sleep, silence — and what De Quincey has called the “glory of motion.” (pwm, p. 305)

Há, diz-nos Pater (provavelmente, trazendo a tríade Hegeliana, TESE, ANTÍTESE, SÍNTESE, em mente), “lei da vida do espírito humano” que obriga o próprio “espírito humano” a constituir-se, sem exceção, devir ou “transição.” De tal lei, decorrendo (para voltar à citação de “Winkelmann” que atrás fiz) que “perfeição” a que o Homem possa aspirar só poderá configurar-se “perfeição” realizável “momentaneamente,” ao invés, pois, de se configurar “perfeição” temporalmente *fixa* ou imutável. Ou seja, só poderá ser “perfeição” não apenas *provisoriamente* instanciada, mas também instanciada “point to point” em que “the focus where the greatest number of vital forces unite in their purest energy”. (REN, p. 236) Vale dizer, um a um dos mais altos *pontos* do espectrograma da evolução (histórica) do espírito humano.⁶

Haverá de se tratar, porquanto, de “perfeição” que, por determinação da lei que universalmente rege todas e quaisquer leis que rejam os entes tanto espirituais como materiais, *nasça, cresça, atinja maturidade, decline, envelheça e morra*. Significa isto, haverá de se tratar de “perfeição,” de equilíbrio de forças ou tendências opostas, tais como a tendência para sobrevalorizar ora o conhecimento subjetivo, ora o conhecimento objetivo, que, por esse modo, vá *usurpando lugar* a instâncias anteriores de “perfeição” ou de imperfeição, bem como *usurpando* ou *cedendo lugar* a instâncias posteriores de “perfeição” ou de imperfeição.

Sendo assim, poderá bem tratar-se, por exemplo, de “perfeição” que se configure *momentaneamente* “perfeição limitada” (“narrow perfection”),⁷ *qua* “the integrity, the truth to its type, of the given force”. (REN, p. 185) Isto é, poderá bem tratar-se de “perfeição” decorrente *momentaneamente* de domínio exclusivo (unilateral) por

parte de uma das várias tendências, ou forças, do espírito humano. E, pois, decorrente de unilateralidade que, por força, terá de perder intensidade, ao *ceder lugar*, por exemplo, ao equilíbrio, à bilateralidade dialética entre forças ou tendências opostas do espírito, que naturalmente se configura “perfect justice” (APP, p.30) no seio de vida e arte equanimemente *do intelecto e dos sentidos*.

Os ideais helênicos de HOMEM e de ARTE consignaram *totalidade e serenidade*,⁸ e, pois, “perfeição” equânime, à vida da Grécia Clássica, a qual, em resultado, deveio concretização de CULTURA (*Paideia, Bildung*) em grau incomparável. Sendo, por conseguinte, que, ao considerar a vida e a arte da própria Grécia Clássica, se depara com “perfeição” de índole pagã que, ao *ceder lugar* à “perfeição limitada” (“narrow perfection”) do Mundo Romântico-Cristão, haveria, por força, de conhecer tanto *perda* como *ganho*.

Refiro-me, por um lado, é óbvio, a *perda* em extensão; a *perda* de abrangência, centralidade e “repoiso” (“repose”), de equanimidade epistemológica entre IDEALISMO e REALISMO, SUBJETIVIDADE e OBJETIVIDADE.

Refiro-me, por outro lado, é igualmente óbvio, a *ganho* em intensão, em resultado de *iniquidade* epistemológica *em favor* da vida do espírito; e, pois, em resultado de *hegemonia* contrária a — *em desfavor* de — os interesses da vida dos sentidos.

Refiro-me, por outro lado, significa isto, a *iniquidade* que necessariamente haverá de impossibilitar que “man... [be] at unity with himself, with his physical nature, with the outward world,” com a consequência de se comprovar, como já vimos Pater dizer, “perfection that makes the blood turbid, and frets the flesh, and discredits the actual world about us.” (REN, p. 222)

Em vista de quanto tenho vindo a pôr em pauta, temos que, ao considerar a Grécia Clássica e a Medievalidade em termos de grau de concretização coletiva de *cultura hominis* (*Paideia, Bildung*), nos confrontamos com diferença de índole epistemológica entre duas formas de PERFEIÇÃO.

Pater, vimo-lo sobejamente, almejava recuperar para “the gaudy, perplexed light of modern life” a equanimidade epistemológica, a “justiça perfeita” entre os interesses (ideais) do espírito e os interesses (reais) do corpo, que havia caracterizado a vida e a arte da Grécia Clássica.

Por força das “lei[s] da vida do espírito humano” que referi atrás, as quais obrigam a que toda e qualquer instanciação de PERFEIÇÃO HUMANA haja de perdurar *momentaneamente* neste ou naquele estádio da dualidade (entre IDEALIDADE e REALIDADE) que caracteriza o Homem, tal vida e tal a arte (da Grécia Clássica) vieram a *ceder lugar* à vida e à arte, à “perfeição limitada” (“narrow perfection”), do Mundo *Romântico-Cristão*, *qua* mundo em que, precisamente, “the [Greek] calm, the cheerfulness, the disinterested objectivity have disappeared”, para dar lugar, no dizer de Arnold, a “the dialogue of the mind with itself”.⁹

Pater, portanto, não poderia, de todo, deixar de reconhecer a impossibilidade de o homem moderno vir, também ele, a instanciar com perfeição equânime o ideal helénico-clássico de *cultura hominis*. Nem tampouco vir a recuperar a vivência mítico-poética da Grécia Pré-Clássica, da qual decorrerá que “experience was intuition, and life a continuous surprise, and every object unique”. (PP, p. 156)

Ora, é precisamente em virtude de Pater não se ter furtado a reconhecer essa impossibilidade, que não deparamos com ele a pretender que o homem da Modernidade recuperasse a harmonia do homem grego “with himself, with his physical nature, with the outward world”. (REN, p. 222) A qual bem sabia ser harmonia a que a epistemologia de Kant, sobretudo ela, desferira golpe final, após a Revolução Científica já a ter *ferido* a ponto de lhe não deixar esperança de vida — não obstante Rousseau e o filão primitivista do Romantismo, na esteira dele, se terem empenhado em revivificar esperança de ainda ser possível devolver-lhe tal esperança.

Porquanto, cabe perguntar: *Que pretendeu ele, Pater, que o homem da Modernidade recuperasse?*

Resposta: *O sentimento para com a vida, o sentimento trágico da vida, de que a tragédia e a poesia das Grécias Clássica e Helenística são expressão.* — Na qualidade de sentimento passível de proporcionar ao homem da Modernidade, *qua* homem condenado ao “espírito relativo” e a *clausura* em mundo fenomenal ou de mera aparência (*Erscheinung*), confrontar com serenidade, dignidade e alegria sua *moderna condição*. Significa isto, sua *proscrição* do antigo Éden pagão de “justiça perfeita” entre (i) intuição (sensível) do mundo real, (ii) juízo (intelectual) dos mundos real e ideal, e (iii) exigência e aspiração por parte do mundo sentimental.

Ouçamos Pater, a falar-nos da tragédia grega, ainda que com palavras que carecem de enfoque que nelas dê a ler quanto venho de afirmar:

In Greek tragedy this conflict [between subjectivity and objectivity] has begun: man finds himself face to face with rival claims. Greek tragedy shows how such a conflict may be treated with serenity, how the evolution of it may be a spectacle of the dignity, not of the impotence, of the human spirit. But it is not only in tragedy that the Greek spirit showed itself capable of thus bringing joy out of matter in itself full of discouragements. Theocritus too strikes often a note of romantic sadness. But what a blithe and steady poise, above these discouragements, in a clear and sunny stratum of the air! (*REN*, p. 222)

Acontece, pois, que é também, de algum modo, com a solução que Pater concebeu para o *Problema Moderno*, que deparamos, ao ler as seguintes palavras de “A Free Man’s Worship,” de Bertrand Russell:

That Man is the product of causes which had no prevision of the end they were achieving; that his origin, his growth, his hopes and fears, his loves and his beliefs, are but the outcome of accidental

collocations of atoms; that no fire, no heroism, no intensity of thought and feeling, can preserve an individual life beyond the grave; that all the labours of the ages, all the devotion, all the inspiration, all the noonday brightness of human genius, are destined to extinction in the vast death of the solar system, and that the whole temple of Man's achievement must inevitably be buried beneath the debris of a universe in ruins — all these things, if not quite beyond dispute, are yet so nearly certain, that no philosophy which rejects them can hope to stand. Only within the scaffolding of these truths, only on the firm foundation of unyielding despair, can the soul's habitation henceforth be safely built. [...] If strength indeed is to be respected, let us respect... the strength of those who refuse that false "recognition of facts" which fails to recognise that facts are often bad. Let us admit that, in the world we know, ...the ideals to which we do and must adhere are not realised in the realm of matter. Let us preserve our respect for truth, for beauty, for the ideal of perfection which life does not permit us to attain, though none of these things meet with the approval of the unconscious universe. [...] In this lies Man's true freedom: in determination to worship only the God created by our own love of the good, to respect only the heaven which inspires the insight of our best moments. In action, in desire, we must submit perpetually to the tyranny of outside forces; but in thought, in aspiration, we are free.... [...] Let us learn, then, that energy of faith which enables us to live constantly in the vision of the good; and let us descend, in action, into the world of fact, with that vision always before us. [...] Of all the arts, Tragedy is the proudest, the most triumphant....

But the beauty of Tragedy does but make visible a quality which, in more or less obvious shapes, is present always and everywhere in life. In the spec-

tacle of Death, in the endurance of intolerable pain, and in the irrevocableness of a vanished past, there is a sacredness, an overpowering awe, a feeling of the vastness, the depth, the inexhaustible mystery of existence, in which, as by some strange marriage of pain, the sufferer is bound to the world by bonds of sorrow. In these moments of insight, we lose all eagerness of temporary desire...we see, surrounding the narrow raft illumined by the flickering light of human comradeship, the dark ocean on whose rolling waves we toss for a brief hour; from the great night without, a chill blast breaks in upon our refuge; all the loneliness of humanity amid hostile forces is concentrated upon the individual soul, which must struggle alone, with what of courage it can command, against the whole weight of a universe that cares nothing for its hopes and fears. Victory, in this struggle with the powers of darkness, is the true baptism into the glorious company of heroes, the true initiation into the overmastering beauty of human existence. From that awful encounter of the soul with the outer world, enunciation, wisdom, and charity are born; and with their birth a new life begins. To take into the inmost shrine of the soul the irresistible forces whose puppets we seem to be — Death and change, the irrevocableness of the past, and the powerlessness of Man before the blind hurry of the universe from vanity to vanity — to feel these things and know them is to conquer them. ¹⁰

Não se depara aqui, na verdade, com solução para o Problema Moderno assaz semelhante à solução que Pater advoga, ao recomendar, em “Winckelmann,” emulação de “Goethe’s Hellenism”? Vejamos:

Certainly, for us of the modern world, with its conflicting claims, its entangled interests, distracted by so many sorrows, with many preoccupations,

so bewildering an experience, the problem of unity with ourselves, in blitheness and repose, is far harder than it was for the Greek within the simple terms of antique life. Yet, not less than ever, the intellect demands completeness, centrality. [...]

...Goethe's Hellenism was [therefore] of another order, the *Allgemeinheit* and *Heiterkeit*, the completeness and serenity, of a watchful, exigent intellectualism. *Im Ganzen, Guten, Wahren, resolut zu leben*: — is Goethe's description of his own higher life....

...For him the problem came to be: — Can the blitheness and universality of the antique ideal be communicated to artistic productions, which shall contain the fullness of the experience of the modern world? [...]

...What modern art has to do in the service of culture is [therefore] to rearrange the details of modern life, so to reflect it, that it may satisfy the spirit. And what does the spirit need in the face of modern life? The sense of freedom. That naïve, rough sense of freedom, which supposes man's will to be limited, if at all, only by a will stronger than his, he can never have again. [...] For us, necessity is not, as of old, a sort of mythological personage without us, with whom we can do warfare. It is rather a magic web woven through and through us.... Can art represent men and women in these bewildering toils so as to give the spirit at least an equivalent for the sense of freedom? Certainly, in Goethe's romances, and even more in the romances of Victor Hugo, we have high examples of modern art dealing thus with modern life, regarding that life as the modern mind must regard it, yet reflecting upon it blitheness and repose. Natural laws we shall never modify, embarrass us as they may; but there is still something in the nobler or less noble attitude with which we watch their fatal combinations. In those romances of Goethe and Victor Hugo, in some excellent work done *after* them,

this entanglement, this network of law, becomes the tragic situation, in which certain groups of noble men and women work out for themselves a supreme *Dénouement*. (REN, pp. 227–232 *passim*)

Venho de pôr em evidência que Pater viu *solução* para o *Problema Moderno* na recuperação do antigo sentimento trágico da vida, na qualidade, agora, de sentimento propício a *encorajar* o homem da Modernidade a devir CULTURA no seio de “so bewildering an experience.” E, porquanto, a o *encorajar* a lidar “confidently and serenely with life, conflict, evil”, (REN, p. 223) bem como a recuperar apreço pela mundo sensível, que tanto caracterizara a vida e a arte das Grécias Pré-Clássica e Clássica e lhes garantiria “Breadth, centrality, with blithness and repose,” (REN, p. 227) antes de vir a ser dissipado (apreço pela mundo sensível) pela “interioridade exagerada” (REN, p. 205) da Mente Medieval, e, mais tarde, pela “tristeza romântica”, pela “impotência” do “espírito humano”, (REN, p. 223) que o Idealismo Romântico de Schelling, Coleridge e Co. havia ocasionado.

Do ponto de vista de Pater, os românticos Schelling e Coleridge haviam-se configurado antípodas de, por exemplo, o poeta Teócrito, cuja poesia, precisamente, se deixa contar entre “that bolder type of... [art] which deals confidently and serenely with life, conflict, evil”, (REN, p. 223) e, porquanto, tinham sido incapazes de enfrentar com “blithe and steady poise” o “desencorajamento” (“discouragements”) (REN, p. 223) que os limites que Kant detetara no nosso conhecimento, com o resultado de se terem visto compelidos (Schelling e Coleridge) a formular conceção da ARTE e de GÊNIO CRIATIVO assente no pressuposto anti-kantiano de que a consciência e o agir empíricos do Homem se revelam, quando são concebidos em insujeição a todas e quaisquer determinações ou limites, parcela de consciência e de liberdade absolutas, por parte de Eu cósmico.

Ele, Pater, recusa, portanto, a *solução arriéré* que o Romantismo encontrara para o *Problema Moderno*, na qualidade específica de *problema* decorrente diretamente não só das conclusões que já vimos Pater ter deduzido, sobretudo via de Fichte, de consequências implícitas da epistemologia kantiana que Kant não se propusera ressaltar, mas também de dois outros fatores.

Refiro-me, por um lado, à crise de consciência, à ausência de *rumo* e ao desespero que haviam sido originados pela *derrocada* paulatina do *retrato do mundo* (*world picture*) e do esquema de salvação católico-cristãos (*romântico-cristãos*), em consequência sobretudo da Revolução Científica.

Refiro-me, por outro lado, à permanência *obstinada* na maior parte das mentes modernas de seiscentos a oitocentos, não obstante, de HIPER-IDEALISMO (*romantismo* epistemológico) e ESPÍRITO ABSOLUTO, os quais tinham *adubado* na mente medieva ou *romântico-cristã* expectativas irrealistas (sobretudo de SALVAÇÃO DE ÍNDOLE TRANSFENOMENAL e de IMORTALIDADE), e, por isso mesmo, se mostravam de todo adversos aos dois maiores desideratos da *solução* pateriana: (i) o desiderato de recuperação—revalidação moderna do entendimento helênico-clássico de CULTURA (*qua* equanimidade epistemológica entre IDEALISMO e REALISMO) e, porquanto, (ii) o desiderato de *reinstauração* de ESPÍRITO RELATIVO.

À *Solução Moderna* romântica, Pater opõe a sua própria *solução*. A qual consiste, acima de tudo, em ideário que tornaria possível ao homem moderno encetar recuperação de SERENIDADE, DIGNIDADE e ALEGRIA (*joie de vivre*), na qualidade, como já pus em evidência, de característicos, no Ocidente, sobretudo da vida pré-cristã. Sendo que, como acabo de pôr em pauta, tal recuperação teria naturalmente de pressupor, do ponto de vista dele, Pater, revalidação do posicionamento epistemológico CLASSICISMO (por oposição aos posicionamentos epistemológicos HIPER-IDEALISMO, ou ROMANTISMO, e HIPER-REALISMO), ao nível da vida e, por conseguinte, da arte, apesar do inevitável conflito

moderno entre IDEALIDADE— SUBJETIVIDADE (unidade formal) e REALIDADE—OBJETIVIDADE (diversidade material)

Ora, o aspecto que mais pretendo evidenciar aqui, ao finalizar este estudo, é a circunstância de, tal como ocorre com a *Solução Moderna* que Schiller formulou nas suas *Cartas Sobre a Educação Estética do Homem* (*Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*), de 1795, a solução de Pater pressupor inequivocamente o pensamento de Kant.

De forma mais clara, o que pretendo dizer é que a fórmula que Pater há pensado *qua fórmula* passível de permitir ao homem da Modernidade posicionar-se *tragicamente* perante a condição humana — perante a *nova* condição humana — que a ciência e a filosofia modernas têm vindo a determinar a partir dos séculos XVII–XVIII pressupõe tanto a epistemologia de Kant, na qualidade de causa do *problema*, como a estética do próprio Kant, agora na qualidade de *solução*. —

Sendo que o primeiro destes dois aspetos, o que se configura causa do *pavor* com que Pater deparou em *Die Bestimmung des Menschen*, de Fichte (*vide* II, p. 330), sob o aspeto de *pavor* ocasionado por leitura de SOLIPSISMO FORMAL na *Crítica da Razão Prática*, é sobejamente documentado pela primeira parte da conclusão a *The Renaissance*. Enquanto o segundo aspeto, o que se prende com a estética de Kant, é, por sua vez, sobejamente documentado não só pela *segunda parte* da conclusão a *The Renaissance*, mas também pela conceção de ARTE que Pater contrapõe à conceção de Schelling e Coleridge a partir de “Coleridge’s Writings.”

No que respeita a quanto venho de afirmar acerca da *segunda parte* da conclusão a *The Renaissance*, bastará, agora, lembrar que deparamos ali com a asserção de que, “While all melts under our feet, we may well grasp at any exquisite passion, or any contribution to knowledge that seems by a lifted horizon to set the spirit free for a moment, or... work of the artist’s hands,” (*REN*, p. 237) de par a par com a asserção, que nos remete para a referência a “transcendental disinterestedness” em “Coleridge’s Writ-

ings,” de que “art comes to you proposing frankly to give nothing but the highest quality to your moments as they pass, and simply for those moment’s sake.” (REN, p. 239)

No que respeita, por seu lado, a quanto venho de afirmar acerca da concepção kantiana de ARTE que Pater contrapôs desde o início à concepção romântica de ARTE por parte de Schelling e de Coleridge, bastará, não menos, recordar que tal concepção, a de Pater, determina, com Kant, que ARTE haverá de consistir em “the artifice and invention of the understanding”, (cw, p. 121) com o resultado de a sua *nova função soteriológica* decorrer tão-somente da sua capacidade para conceber (“conceive”) “humanity in a new and striking way,” para facultar “a happy world of its own creation in place of the meaner world of our common days, generating around itself an atmosphere with a novel power of refraction, selecting, transforming, recombining the images it transmits, according to the choice” — repare-se — “of the imaginative intellect.” (REN, pp. 213–214).

Eis ali, na *função soteriológica* que a arte veio a adquirir em decorrência da constatação, após Kant, de que “there is no other world”, de que “the opened heaven is but a dream”, (cw, p. 126) bem como da constatação de que, ainda assim, as nossas vidas haverão de consistir em “[a] continual vanishing away, ...[a] strange, perpetual weaving and unweaving of ourselves” (REN, p. 236) — eis ali, afinal, em tal *função soteriológica*, dizia, o motivo por que Pater continuamente expressou apreço pela literatura romântica de França, ainda que o haja feito em particular em “Postscript” (que originalmente titulóu “Romanticism”):

In 1815 the storm had come and gone, but had left, in the spirit of “young France,” the *ennui* of an immense disillusion. In the last chapter of Edgar Quinet’s *Révolution Française*, a work itself full of irony, of disillusion, he distinguishes two books, Senancour’s *Obermann* and Chateaubriand’s *Génie du Christianisme*, as characteristic of the first dec-

ade of the present century. In those two books we detect already the disease [with which they deal] and the cure — in *Obermann* the irony, refined into a plaintive philosophy of “indifference” — in Chateaubriand’s *Génie du Christianisme*, the refuge from a tarnished actual present, a present of disillusion, into a world of strength and beauty in the Middle Age, as at an earlier period — in *René* and *Atala* — into the free play of them in savage life. It is to minds in this spiritual situation, weary of the present, but yearning for the spectacle of beauty and strength, that the works of French romanticism appeal. (APP, pp. 252–253)

Em vista destas palavras, não se poderá, certamente, duvidar de que o *programa* de Pater para o “palco da vida” (“the stage of life” — EG, p. 24) da Modernidade relaciona ARTE com VIDA na qualidade de *paliativo* da *doença* desta última (vida). Bem como se não poderá duvidar, agora em vista do presente estudo, que esse mesmo *programa* contempla não só que a própria arte haveria de passar a *atuar* em tal palco com as *feições* que a *Crítica da Faculdade de Julgar* lhe adjudica, mas também com o grande propósito salvífico de ali representar “supreme *Dénouement*” (REN, p. 232) que originasse *anagnórise* e vindicação da “tragédia” (“the tragedy” — cw, p. 128) para que a *Crítica da Razão Pura* há despertado a Mente Ocidental. Isto é, que ali originasse *anagnórise* e vindicação, bem como *catarse*, de “Kant’s criticism of the mind” e “Kant’s negations... concerning an unseen world”. (MS, pp. 11, 12)

Sendo assim, não se poderá de igual modo duvidar de que o *programa* de Pater para o “palco da vida” da Modernidade contempla *performance* que haveria de ocorrer assaz ao arrepio da *performance* que o Romantismo em geral encenou. — Quer, por “Romantismo,” se entenda o Romantismo desiludido, na vida e na arte, de “the vague ‘renunciants’” que reagiram à mudança de paradigma que Kant instituiu instituindo “the culture of ennui for its own

sake”, (EG, p. 24) quer se entenda o Romantismo filosófico (o Idealismo Absoluto) alemão. Já que, como havemos constatado, Pater se recusou a esposar a objetivação que a *Crítica da Razão Prática* encetou, a objetivação das ideias da razão teórica, e que a *solução* epistemológico-ética de Fichte e a *solução* epistemológico-estética de Schelling, sobretudo estas, adentro o Romantismo filosófico, efetivamente programaram reação ao *script* epistemológico de Kant — ao invés de aceitação — com fundamento na “farsa” (“the farce” — cw, p. 128) que a própria *Crítica da Razão Pura* encenou em tal palco (o “palco da vida” da Modernidade), na qualidade de farsa com respeito à possibilidade de acesso a “an unseen world.”

Quanto venho de pôr em pauta é suficiente, supor, para tornar evidente uma vez por todas duas circunstâncias que se revelam assaz importantes para interpretação correta do pensamento pateriano.

Refiro-me, por um lado, à circunstância de a *solução* que Pater encontrou para o *Problema Moderno* decorrer diretamente da mudança de paradigma que a primeira *Crítica* institui com relação ao entendimento, no Mundo Ocidental, de CONHECIMENTO, IMANÊNCIA e TRANSCENDÊNCIA.

Refiro-me, por outro lado, à circunstância de essa mesma *solução* correr não no sentido do “ideal de negação” (“ideal of negation” — E.G, p. 24) do mundo imanente, o qual é ideal de que Amiel se fez representante, não, também, no sentido de “the high ideal” de busca no mundo transcendente por “absolute certainty in any truth or knowledge worthy of the name,” (PP, p. 193), o qual, por seu lado, é ideal de que Fichte, Schelling e Hegel se fizeram representantes, mas sim no sentido de “the ideal of a transcendental disinterestedness”. (cw, p. 127) — Que Kant formulou na sua terceira *Crítica* e permitiu a Pater encontrar “success in life” (REN, p. 236) em “a somewhat novel attitude towards the practical interests of life”, na qualidade de atitude “cut off from certain ancient natural hopes,” determinada pela possibilidade de, “in a world of which it... [is] no longer proposed to calculate the re-

moter issues”, (MS, p. 12) encontrar *redenção* de “[the awful brevity]” “of our experience” (REN, p. 237) exclusivamente no “estímulo artificial” (“artificial stimulus”) de “Art: the passions, above all, the ecstasy and sorrow of love”. (MS, p. 12)

Exclusivamente em tal “estímulo,” na verdade. Já que, agora, apenas ele (estímulo) poderá “satisfazer o espírito” (“satisfy the spirit”), por via de o fazer devir CULTURA e lhe proporcionar “The sense of freedom”, com o resultado lhe permitir emular e produzir “that bolder type of... [art] which deals confidently and serenely with life, conflict, evil.” (REN, pp. 230, 231)

Ao longo de toda a sua obra, Pater refere-se algumas vezes ao século XIX de modo explícito. E, quando o faz, fá-lo sobretudo para, ecoando o Arnold de “On the Modern Element in Literature,” pôr em pauta a complexidade do pensamento “moderno” do seu próprio tempo, a qual cada vez mais tinha vindo, a partir da Renascença, a substituir a *simplicidade* (unificada, ordenada e, por isso, *explicada*) que o espectador da vida intelectual e espiritual da Medievalidade (Dante, por exemplo) pudera *apreender* e *imagear* verbalmente (literariamente) sem que, ao fazê-lo, se visse desencorajado pela necessidade de exercer esforço de *compreensão* hercúleo ou praticamente impossível. Isto é, pela necessidade de encetar esforço de síntese assaz difícil, se não mesmo impossível, em virtude de recair sobre *infinidade* caótica de fragmentos isolados e, muitas vezes, antitéticos e inconciliáveis.

Em vista disso, a circunstância de a própria obra de Pater nos apresentar, ainda que uma só vez e de forma muito condensada, a história mental de que ela mesma faz parte, a *história mental* do século XIX, não poderá, sem dúvida, deixar de produzir grande agrado em quem se proponha estudar, com o presente autor, as filiações do pensamento do próprio Pater e as razões de ser dos *Leit-motive* por que este (pensamento) se pauta.

Estou a referir-me, como leitor atento deste estudo não poderá ter deixado de perceber de imediato, ao

primeiro parágrafo do ensaio “Prosper Mérimée,” do qual (parágrafo) me hei socorrido repetidas vezes não apenas nos parágrafos que imediatamente precedem este, mas também em vários outros *instantes* deste estudo. Sendo que isso mesmo não poderia deixar de ocorrer, em virtude de o início daquele mesmo ensaio (“Prosper Mérimée”) ser o único lugar em que Pater atribui a Kant explicitamente *responsabilidade* por especificidades do desenvolvimento da história mental do século XIX, e, pois, do seu próprio pensamento, que hão determinado diretamente a circunstância de a *Solução Moderna* que aqui e agora se encontra em pauta apresentar as *feições* que apresenta, e não outras.

Atentemos no paço da obra pateriana que venho de explicitar. É o seguinte:

For one born in eighteen hundred and three much was recently become incredible that had at least warmed the imagination even of the sceptical eighteenth century. Napoleon, sealing the tomb of the Revolution, had foreclosed many a problem, extinguished many a hope, in the sphere of practice. And the mental parallel was drawn by Heine. In the mental world too a great outlook had lately been cut off. After Kant's criticism of the mind, its pretensions to pass beyond the limits of individual experience seemed as dead as those of old French royalty. And Kant did but furnish its innermost theoretic force to a more general criticism, which had withdrawn from every department of action, underlying principles once thought eternal. A time of disillusion followed. The typical personality of the day was Obermann, the very genius of *ennui*, a Frenchman disabused even of patriotism, who has hardly strength enough to die. More energetic souls, however, would recover themselves, and find some way of making the best of a changed world. Art: the passions, above all, the ecstasy and sorrow of love: a purely empirical

knowledge of nature and man: these still remained, at least for pastime, in a world of which it was no longer proposed to calculate the remoter issues: — art, passion, science, however, in a somewhat novel attitude towards the practical interests of life. The *désillusionné*, who had found in Kant's negations the last word concerning an unseen world, and is living, on the morrow of the Revolution, under a monarchy made out of hand, might seem cut off from certain ancient natural hopes, and will demand, from what is to interest him at all, something in the way of artificial stimulus. He has lost that sense of large proportion in things, that all-embracing prospect of life as a whole (from end to end of time and space, it had seemed), the utmost expanse of which was afforded from a cathedral tower of the Middle Age: by the church of the thirteenth century, that is to say, with its consequent aptitude for the co-ordination of human effort. Deprived of that exhilarating yet pacific outlook, imprisoned now in the narrow cell of its own subjective experience, the action of a powerful nature will be intense, but exclusive and peculiar. It will come to art, or science, to the experience of life itself, not as to portions of human nature's daily food, but as to something that must be, by the circumstances of the case, exceptional; almost as men turn in despair to gambling or narcotics, and in a little while the narcotic, the game of chance or skill, is valued for its own sake. The vocation of the artist, of the student of life or books, will be realised with something — say! of fanaticism, as an end in itself, unrelated, unassociated. The science he turns to will be a science of crudest fact, the passion extravagant, a passionate love of passion, varied through all the exotic phases of French fiction as inaugurated by Balzac; the art exaggerated, in matter or form, or both, as in Hugo or Baudelaire. The development of these conditions is the mental story

of the nineteenth century, especially as exemplified in France. (MS, pp. 11–13)

Via destas palavras, Pater compara, de alguma forma, Kant a Napoleão. Ao inaugurar uma nova época e ao transformar a Revolução em acontecimento do passado, este último (Napoleão) pusera fim a toda e qualquer esperança que pudesse ter subsistido, ao longo da própria Revolução, com relação à restauração da “antiga realeza francesa”.

Identicamente, ao terminar a revolução copernicana que havia encetado no mundo do pensamento, Kant tornara claro, a quem tivesse sido capaz de o perceber, que a *nova* divindade do *novo* universo-máquina, a qual o Deísmo do século XVIII assumira ser o determinante último das *novas* leis matemáticas que Galileu e Newton haviam dado a conhecer, não poderia, afinal, deixar de ser tão objetualização humana da ideia racional de TOTALIDADE ABSOLUTAMENTE INCONDICIONADA quanto a *antiga* e já desadequada divindade do Antigo Testamento (da tradição hebraico-cristã). Sendo que, por esse modo, ele, Kant, tornara definitivamente “incrível” (“incredible”) “much that had at least warmed the imagination even of the sceptical eighteenth century.”

Qual novo imperador do intelecto, Kant, porquanto, não apenas “selou a sepultura” do pensamento do século XVIII, a que dera a *pensar* a porção mais *letal* do fruto proibido da árvore do conhecimento, mas também, ao proceder por esse modo, abriu as portas do século XIX para o exterior de Paraíso Perdido que só poderia vir a proclamar-se cada vez mais Paraíso Irrecuperável, não obstante as mil preces e os mil encômios ao Absoluto por parte do pensamento *arriéré* do Idealismo romântico.

Ao fazer tal comparação, Pater caminha na esteira de Heine, que foi, diz-nos elipticamente, aludindo, tal como em “Coleridge’s Writings,” a “Para a História da Religião e da Filosofia na Alemanha” (“Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland”), quem “traçou” “o

paralelo” entre a criação do corpo político da Revolução Francesa e a criação do espírito filosófico da Alemanha de finais do século XVIII, princípios do século XIX — o primeiro sendo CORPO que, em França, se confirmara concretização do ESPÍRITO FILOSÓFICO do Iluminismo, e o segundo sendo ESPÍRITO FILOSÓFICO que, na Alemanha do futuro, homens de ação do calibre de Napoleão viriam (vieram) a concretizar.

Acontece, porém, de forma significativa, que Heine compara Kant a Robespierre, e não a Napoleão, ao qual compara Fichte.

Digo “de forma significativa,” em vista de Heine interpretar Kant como revolucionário, como “arch-destroyer of ideas”, que, não obstante, acabou por se confirmar *pai* de toda uma geração de “construtores,” o primeiro dos quais (Fichte) ele (Heine) identifica como equivalente, no pensamento alemão, a Napoleão, e cuja filosofia, sabemos-lo, se constituiu, tal como a de Schelling e de Hegel, vetor determinante de “the mental story of the nineteenth century” (no dizer de Pater). E, pois, digo isso mesmo (“de forma significativa”) em vista de, por seu lado, Pater interpretar o próprio Kant, de modo na verdade significativo, *tout court* como *Napoleão* do pensamento filosófico. Isto é, *tout court* como revolucionário, como causador de *destruição* de índole concetual que se há configurado, em si mesma, conjunto de “condições” que, por sua vez, hão determinado “The development of... the mental story of the nineteenth century”. Vale dizer, por conseguinte, que hão determinado o *capítulo* dessa mesma “história mental” que tenho vindo a designar “a *solução* pateriana do *Problema Moderno*”.

Falando de Kant, Heine escreve:

It is said that nocturnal spirits are terrified at the sight of the executioner's sword. How terrified they must then be when someone holds up to them Kant's *Critique of Pure Reason*! This book is the sword with which deism was executed in Germany.

To speak frankly, you French are tame and moderate compared with us Germans. The most you could do was kill a king, and he had already lost his head before you beheaded him. And in doing this you had to drum and shriek so much and stamp your feet till the whole universe trembled. Truly, it does Maximilian Robespierre too much honor to compare him with Immanuel Kant. Maximilian Robespierre, the great bourgeois of the Rue Saint Honoré, did indeed have his attacks of destructive rage when it was a question of the monarchy, and his convulsions were frightful enough in his regicidal epilepsy; but as soon as there was any mention of the Supreme Being, he washed the white froth from his mouth and the blood from his hands, put on his blue Sunday coat with the shiny buttons, and, what's more, stuck a nosegay in the front of his broad vest.

The history of Immanuel Kant's life is difficult to portray, for he had neither life nor history. [...]

What a strange contrast between the outward life of the man and his destructive, world-crushing thoughts! Truly, if the citizens of Königsberg had had any premonition of the full significance of his ideas, they would have felt a far more terrifying dread at the presence of this man than at the sight of an executioner, an executioner who merely executes people. ¹¹

A seguir a Kant e à revolução intelectual que levou a cabo, na sequência da qual aconteceu que “We had riots in the intellectual world just as you [the French] had in the material world, and we became as excited over the demolition of ancient dogmatism as you did over the storming of the Bastille, ¹² — a seguir a Kant, nasceram, porém, pela mão de Kant, Fichte, Schelling e Hegel, acontecendo que “Kant had only to put forward a critique, that is, something negative, whereas Fichte had, later on, to set up a system, consequently, something positive.”

Fichte “was seized with an ardent and headstrong passion for construction, and after constructing the whole universe, he began, just as ardently and obstinately, to prove every detail of the construction.”¹³ Sendo que, vi-mo-lo, Schelling e Hegel fizeram algo muito semelhante, ainda que a seu modo.

Napoleão “appeared after the Convention had demolished the whole past”. Semelhantemente, “After the Kantians had completed their terroristic work of destruc-tion, Fichte appeared....” Napoleão e Fichte “represent the great inexorable Ego... and the colossal structures suc-cessfully created by both testify to a colossal will.”

Devido ao *tamanho colossal* de tal vontade ou Ego — dever-se-á predicar-lhe MEGALOMANIA? — “their struc-tures soon collapsed, and both the *Science of Knowledge* and the Empire disintegrated and vanished as quickly as they arose.” No entanto, apesar de o Império de Napoleão se ter transformado em “nothing but history”, acontecia, no princípio do século XIX, que “the agitation which the Emperor produced in the world has not yet subsided, and from this agitation our times still draw their vitality.” O mesmo, afirma Heine, se passou com a filosofia de Fichte: “So it is also with Fichte’s philosophy. It has completely perished, but men’s minds are still excited by the thoughts that found a voice in Fichte, and the after-effect of his words is incalculable.”¹⁴

Apesar de, sem dúvida, ter tudo isso em mente, ao escrever “Prosper Mérimée,” Pater passa *por cima*, ali, de todo o trabalho de reconstrução que o Idealismo român-tico levou a cabo, e recusa-se a encontrar no pensamento de Fichte, de Schelling e de Hegel qualquer contributo determinante para a formação das características mais sa-lientes da atmosfera intelectual do século XIX.

Se, para Heine, “one sees in Kant the terrorist Con-vention... in Fichte the Napoleonic Empire, [and] in Mr. Schelling... the reaction of the restoration which follo-wed”,¹⁵ para Pater, qualquer “restauração” objetiva de divindade, de Monarca dos monarcas, qualquer tentativa

de demonstração, pós-Kant, de ent(e)idade por parte de divindade mais ou menos aparentada ao Deus da tradição hebraico-cristã não poderia passar de tentativa de retorno ao passado, e, pois, de tentativa destinada a fracassar.

Consequentemente, a *solução* para o *Problema Moderno* que o Idealismo romântico encetou na qualidade de restauração não poderia passar, para Pater, de sonho de verão passadista, sonhado no decurso da longa noite de inverno e de desilusão dos séculos XVIII a XIX.¹⁶ Ou seja, se se preferir, não poderia passar de história propícia a readormecer certas almas órfãs e agitadas, via de lhes relatar como, afinal, suas pretensões à coroa da paternidade celestial ainda eram perfeitamente concretizáveis, e, porquanto, história que não poderia contar-lhes a genuína genealogia do pesadelo para que o século XIX despertara. Nomeadamente, o pesadelo que o Criticismo kantiano *perfilhara*, ao avançar a Mente Ocidental a consciência sem retorno de sua antiga presunção de *reinar* “para além dos limites da experiência individual” (“to pass beyond the limits of individual experience”) ter devindo tão presunção defraudada e irrecuperável quanto as antigas pretensões à coroa de França por parte da realeza do *Ancient Régime*.

Ao longo da terceira parte de “Para a História da Religião e da Filosofia na Alemanha” (“Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland”), Heine não se esquece de reiterar o seu parecer de que “Kant immediately became unfaithful to the *Critique of Pure Reason* by writing the *Critique of Practical Reason*.”¹⁷

Em “Coleridge’s Writings” (1866), vimo-lo, Pater não só compartilha este ponto de vista de Heine, como também pretende convencer seus leitores de que, na sua primeira *Crítica*, Kant mais não fizera do que contar a *história* pouco verosímil de o *encontro* entre o *a posteriori* (*qua* matéria) e o *a priori* (*qua* forma) transformar a sensação em percepção. Sendo que, por isso mesmo, exclama: “This theory has not been able to bear a loyal induction. Even if it were true, how little it would tell us; how it attenuates fact!” (cw, p. 120)

Cerca de vinte e quatro nos mais tarde, em “Prosper Mérimée” (1890), Pater, porém, admite, e, pois, confirma, apesar de alguns evidentes malabarismos verbais (e.g., “might seem cut off from certain ancient natural hopes, and will demand...”), quanto parte significativa da sua obra tão-somente deixa entrever. Em concreto, que, afinal, a teoria” que a *Crítica da Razão Pura* tecera com grande engenho (“fine-spun theory”) se afigurara a ele, Pater, tão repleta de “world-crushing thoughts” (no dizer de Heine) quanto se afigurara (ainda que com repercussões diferentes) a “The *désillusionné*,” “the typical personality of the day”. Com o resultado de, também do ponto de vista dele, Pater, a (pressuposta) “farsa” (“farce”) que a *Crítica da Razão Prática* encenara em nada poder diminuir a “tragédia” (“tragedy”) em que a *Crítica da Razão Pura* vertera o “palco da vida” (“the stage of life”).

À primeira vista, a epígrafe da “Conclusão” e o epíteto “Epicurean” (no título *Marius the Epicurean*) apontam no sentido de se dever encontrar as verdadeiras fontes do ceticismo e do sensacionismo de Pater no *panta rhei* heraclitiano e no ceticismo epistemológico a que, em parte, há dado origem no Mundo Antigo.

Porém, o texto da própria “Conclusão” revela de imediato dever-se proceder de outro modo.

Tal como o conhecemos, como epílogo a *The Renaissance*, o seu primeiro efeito é remeter-nos diretamente para o “pensamento” científico e filosófico “moderno:” “To regard all things and principles of things as inconstant modes or fashions has more and more become the tendency of modern thought.” (*REN*, p. 233) Isso mesmo, mas focando a atenção do leitor em primeira instância no novo “palco da vida” que tal pensamento acarretara consigo, é já, porém, o efeito que a sua versão original, a parte final de “Poems by William Morris,” produz. Tendo acabado de elogiar exuberantemente, de entre os poemas de Morris de que fala, sobretudo *The Earthly Paradise*, Pater afirma:

One characteristic of the pagan spirit these new poems have which is on their surface — the continual suggestion, pensive or passionate, of the shortness of life; this is contrasted with the bloom of the world and gives new seduction to it; the sense of death and the desire of beauty; the desire of beauty quickened by the sense of death. (pwm, p. 309)

Trata-se, é evidente, de *prólogo* conciso ao sensacionismo que Pater se preparava para propor a seus leitores, pela primeira vez, nos parágrafos que, hoje, constituem a *segunda parte* da “Conclusão.” Sendo que há sido, sem dúvida, em virtude de ter previsto reação pouco favorável a tal filosofia de vida (o referido sensacionismo), que, antecipando-se, ele, Pater, pôs na boca de hipotético leitor, imediatamente após as palavras que venho de transcrever, a seguinte objeção:

“*Arriéré!*” you say, “here in a tangible form we have the defect of all poetry like this. The modern world is in possession of truths; what but a passing smile can it have for a kind of poetry which, assuming artistic beauty of form to be an end in itself, passes by those truths and the living interests which are connected with them, to spend a thousand cares in telling once more these pagan fables as if it had but to choose between a more and a less beautiful shadow?” (pwm, p. 309)

É claro que, do ponto de vista de Pater, esta objeção retórica se configura afirmação das “verdades” (“truths”) que o pensamento há dado a conhecer ao “mundo moderno” (“modern world”) sem considerar devidamente as suas consequências. Isto é, sem considerar quão efetivamente tais “verdades” hão revertido o “palco da vida” à condição de “beautiful shadow”, por esse modo o tendo convertido em *palco* deveras propício a preocupação com “poetry which” “assum[e] artistic beauty of form to be an

end in itself". Isto é, em *palco* deveras propício não a "a passing smile," mas sim a preocupação *urgente* com poesia que se configure *solução* para o *Problema Moderno*, em resultado de se propor *laborar* "in the service of culture" na qualidade de *adereço* capaz de "to rearrange the details of modern life, so to reflect it, that it may satisfy the spirit." (REN, p. 230) A qual é atividade ("to rearrange") que, só por si, pressupõe entendimento kantiano de GÊNIO, *qua* subjetividade capaz de substituir síntese objetiva de "our threadbare world" por síntese imaginativa. Já que, havemo-lo constatado, "What constitutes an artistic gift is first of all a natural susceptibility to moments of strange excitement, in which the colours freshen upon our threadbare world, and the routine of things about us is broken by a novel and happier synthesis." (cw, p. 123)

Temos, porquanto, que a objeção retórica que venho de considerar se configura, *ab initio*, *negação contra* a qual Pater afirma, dialeticamente, o seu ininterrupto entendimento kantiano de "artistic beauty of form" como "an end in itself". E, por conseguinte, como fenómeno desvinculado, inclusivamente, de "verdades" que a vertam em "beleza" *salvífica*.

Ora, é precisamente por isso, que, com "The youthful enthusiasm or fanaticism, the self-abandonment to one favourite mode of thought or taste, which occurs, quite naturally, at the outset of every really vigorous intellectual career", (ME, p. 16) o jovem autor de "Poems by William Morris" tece tal hipotética objeção já tendo em vista formulá-la na qualidade de desafio ("challenge") que pretende aceitar e sobre o qual sabe não poder deixar de prevalecer.

Sendo que é efetivamente em resposta a esse mesmo desafio ("challenge"), que "Poems by William Morris" nos *antecipa* o *retrato* do mundo (*world picture*) e da vida que, hoje, se constitui a *primeira parte* da "Conclusão." Em concreto, o *retrato* pateriano do universo que as "verdades" do "pensamento moderno" — e, pois, as "verdades" da *Crítica da Razão Pura* — dão a representar ao homem

moderno, O qual é *retrato* que tem em vista, acima de tudo o mais, confirmar a correção da *solução* para o *Problema Moderno* que Pater já então havia deduzido sobretudo do pensamento de Kant. Isto é, confirmar a *solução* com que, hoje, a *segunda parte* da própria “Conclusão” nos confronta.

Refiro-me, para o dizer parafrasticamente, à *solução* de substituir *the supreme view of Paradise* por “the supreme, artistic view of life”; (*REN*, p. 229) de, esposando o pensamento da *Crítica da Faculdade de Julgar*, valorar VIDA e ARTE “for their own sake”. Porquanto, com “transcendental disinterestedness”, (*cw*, 127) na qualidade de *graal* moderno passível de dar a contemplar, e, pois, a compartilhar, “hard, gemlike flame” (*REN*, p. 236) nas espadas em fogo de querubins à porta de paraíso que jamais há sido terrenamente vivido, mas que, ainda assim, há sido, para sempre, terrenamente perdido.

Eis Pater a aceitar o desafio a que me tenho referido, que a si mesmo coloca, como hei dito, por interposta pessoa de leitor pressupostamente nada desencorajado por “the sad-coloured world of abstract philosophy”:

It is a strange transition from the earthly paradise to the sad-coloured world of abstract philosophy. But let us accept the challenge; let us see what modern philosophy, when it is sincere, really does say about human life and the truth we can attain in it, and the relation of this to the desire of beauty. (*pwm*, p. 309)

A partir de Kant, sobretudo a partir da publicação da *Crítica da Razão Pura*, a Mente Moderna (“the modern mind”) vira-se definitivamente impedida, a manter-se “sincere,” de aceder a paraíso de índole celestial — já que, após “Kant’s negations... concerning an unseen world”, (*MS*, p. 12)

The modern mind, so minutely self-scrutinising, if it is to be affected at all by a sense of the supernatu-

ral, needs to be more finely touched than was possible in the older, romantic presentment of it. The spectral object, so crude, so impossible, has become plausible, as

The blot upon the brain,
That *will* show itself without;

and is understood to be but a condition of one's own mind, for which, according to the scepticism, latent at least, in so much of our modern philosophy, the so-called real things themselves are but *spectra* after all. (APP, p. 98)

Temos, portanto, que em resultado de “our modern philosophy,” em resultado sobretudo da transformação kantiana da (pressuposta) objetividade constitutiva das ideias racionais em mera síntese lógica, em unidade formal de *focus rationalis* exigido *a priori* por todo o nosso conhecimento, não só todo e qualquer paraíso, terrestre ou celestial, se havia vertido em “the narrow chamber of the individual mind”, (REN, p. 235), via de leitura (correta) de solipsismo material na primeira *Crítica*, como também “the so-called real things” haviam devindo “but *spectra*” em “the narrow cell of... subjective experience”. (MS, p. 12) Sendo que, como indica o contexto do passo de que se encontra extraída, o primeiro parágrafo de “Prosper Mérimée,” esta expressão, “the narrow cell of... subjective experience”, surge na obra de Pater, conjuntamente com a ideia de se tratar de “cela” em que a mente humana deu por si “imprisoned”, (MS, p. 12) na qualidade de eco não de palavras de Hume,¹⁸ mas sim das seguintes afirmações de Heine (que remetem para Platão e reiteram a leitura do Criticismo kantiano que vimos Fichte ter feito):

Kant proved to us that we can know nothing about things as they are in and of themselves, but that we know something about them only in so far

as they are reflected in our minds. Thus we are just like the prisoners of whom Plato paints such a depressing picture in the seventh book of his *Republic*. These unfortunate beings, fettered at their necks and thighs so that they cannot turn their heads, are seated in a dungeon open at the top, and they get some light from above. This light, however, comes from a fire burning on a height behind them, and indeed is separated from them by a low wall. Along this wall walk people carrying all sorts of statues, images made of wood or stone, and talking with one another. Now the poor prisoners can see nothing at all of these people, who are not so tall as the wall, and of the statues carried past, which tower above the wall, they see only the shadows which move along on the wall opposite them. They take these shadows to be the real objects, and, deceived by the echo of their dungeon, they think it is the shadows that are talking with one another.

Earlier philosophy, which ran about sniffing at things and collecting and classifying their characteristics, came to an end when Kant appeared. He directed investigation back to the human mind and examined what was to be found there. Hence he compared his philosophy, and not without reason, with Copernicus' procedure. Previously, when the world was made to stand still and the sun to revolve around it, astronomical calculations did not agree very well. Then Copernicus made the sun stand still and the earth revolve around it, and behold, everything now functioned splendidly. Previously reason, like the sun, moved around the physical world and tried to illumine it, but Kant made reason, the sun, stand still, and the physical world revolves around it and is illumined wherever it comes within the realm of this sun.¹⁹

A revolução copernicana que Kant efetuou, no âmbito do conhecimento do conhecimento, é, aliás, quanto nos surge na qualidade de *comparandum* na fórmula de Heine em que a Revolução Francesa assume o lugar de *comparatum*. De acordo com ele, Heine:

It was a revolution, and there was no lack of atrocities. In the party of tradition the really good Christians were the least indignant at these atrocities. In fact, they desired still worse ones so that patience might be exhausted and the counterrevolution take place more speedily as an inevitable reaction. We had pessimists in philosophy as you had in politics. [...]

Germany had been drawn by Kant onto the path of philosophy, and philosophy became a national cause. A sizeable troop of great thinkers suddenly emerged from German soil as if conjured up by magic. If some day German philosophy finds, as the French Revolution found, its Thiers and its Mignet, its history will provide just as remarkable reading, and Germans will read it with pride and Frenchmen with admiration.²⁰

Foi em parte na sequência da revolução que Kant operou na Mente Ocidental, que, na Inglaterra do século XIX, se travaram idênticas batalhas entre os exércitos do liberalismo filosófico e os da “contrarrevolução” (“counterrevolution”) conservadora. Sendo que, se me não engano, o próprio Pater nos deixou testemunho imaginativo de também ele se ter concebido na qualidade de soldado ousado das hostes da revolução intelectual que a Inglaterra de e antes do seu tempo importara da Alemanha.

Falando do resultado do julgamento a que foram submetidos os autores de *Essays and Reviews*,²¹ um manifesto, por parte da “Broad Church,” expondo, no início da década de sessenta, “the new views which... had begun

with the importation of German criticism into England”, Alfred Benn escreve:

All for which the Broad Church clergy had been contending for the last ten years was conceded. Carlyle had called them sentries who ought to be shot for deserting their post. They were really pioneers in front of an advancing army; and to shoot them would have been the stupidest of blunders. But Carlyle never quite understood either the age or the country in which he lived.²²

Se, como atrás disse, me não engano, é precisamente de *batalha* semelhante à que os autores de *Essays and Reviews* travaram, que o retrato imaginário “Emerald Uthwart” nos fala, no qual Pater nos conta como James Stokes — claramente um segundo *eu* de Emerald Uthwart — é fuzilado, em consequência de, com Emerald, ter abandonado o seu posto de guarda, para ir subtrair ao exército inimigo bandeira que, manifestamente, coincide com a *bandeira da religião*, a que estas linhas se referem: “Yet there were a few to whom it seemed unfortunate that religion[,] whose flag Uthwart would have borne in hands so pure, touched him from first to last, and till his eyes were finally closed on this world, only... as a thing immeasurable, surely not meant for the like of him”. (MS, p. 218)

Não caberia pôr em evidência aqui que “Emerald Uthwart” nos relata acontecimentos e nos confronta com personagens que persistentemente insinuam sentido metafórico que, julgo, confirma que Pater pretendeu referir-se, em tal retrato imaginário, a envolvimento seu nas *batalhas* que, com a pena, muitos homens do seu tempo travaram nos campos ideacionais de “[the] more general criticism”, “underlying principles once thought eternal”, a que “Kant did but furnish its innermost theoretic force”. (MS, p. 11)²³

Em face disso, limito-me a recordar que “Emerald Uthwart” nos confronta com o seguinte:

1. com James Stokes a ser alvo de “the charge of desertion and [of] wantonly exposing their company to danger”, (MS, p. 235), bem como a ser fuzilado e enterrado em sepultura em que, alguns anos mais tarde, Emerald sente que, “on the execution morning... one half of himself had then descended”; (Ms, p. 240)

2. com Emerald na qualidade de homem que, “the state of the country being what it is... might join the enemy!” (MS, p. 238)

3. com Emerald a ser expulso do “exército” e a regressar a casa, para lá “morrer,” “on a day in the year 18—, aged twenty-six”, (MS, p. 199) em decorrência de “[an] old gun-shot wound... his old glorious wound”. (MS, pp. 142, 143)

Emerald, julgo, não falhará, pois, em se insinuar, a leitor que se encontre cabalmente familiarizado com a obra de Pater, *personificação* literária do jovem autor da “Conclusão.” Isto é, não falhará em se dar a ler na qualidade de *Esmeralda* — GEM — que, após ter detetado na estética de Kant e no desinteresse transcendental que esta exige *solução* para o dessentido da vida que “Kant’s criticism of the mind” e “Kant’s negations... concerning an unseen world” (MS, pp. 12, 13) haviam originado, decidiu embrenhar-se em *batalha* a favor de os homens do seu tempo passarem a “arder” qual “hard, GEMlike flame”.

Não se deverá, porém, ignorar que, ao proceder assim, Pater se colocava do lado de “the changes of the human spirit on its way to perfection,” em luta contra “what must pass away sooner or later” mas “[is] “not disengaged all at once even from the highest order of minds.” Em luta, mais em concreto, contra “the reserve of the elder generation” face a “the antagonism of the new.” (cw, p. 106) E, porquanto, em luta contra o predomínio recalcitrante do posicionamento epistemológico — o hiper-idealismo — que tanto incentivara a Mente Medieval a desprezar a “vida dos sentidos” (“the life of the senses”), e que pensadores românticos como Coleridge haviam teimado, na esteira de Schelling e Co., em fazer perdurar.

Pater, na verdade, sempre defendeu que “The true illustration of the speculative temper is not the Hindoo, lost to sense, understanding, individuality; but such an one as Göthe, to whom every moment of life brought its share of experimental, individual knowledge, by whom no touch of the world of form, colour, and passion was disregarded.” E, por conseguinte, sempre lutou, colocando-se do lado de Kant e do próprio Goethe, contra “A transcendentalism that makes what is abstract more excellent than what is concrete”, em virtude de não poder deixar de se configurar transcendentalismo determinado por hiperidealismo e, porquanto, por “nothing akin to the leading philosophies of the world.” (cw, p. 108)

Sendo em vista disso mesmo, que importa passar a atentar com maior pormenor no modo como a obra de Pater deteta no pensamento e no sentimento cristãos sede do posicionamento epistemológico — do hiperidealismo — a que me refiro, bem como, por conseguinte, sede (no dizer de Eliot) de “dissociação da sensibilidade”.

De acordo com Pater, vimo-lo, a cultura clássica está para a vida do Ocidente como a juventude está para a vida do indivíduo. No decurso natural do seu desenvolvimento histórico e intelectual, a Mente Grega transitara da *infância* da Grécia Pré-Episteme para a *juventude* da Grécia Clássica e a *velhice* da Grécia Helenística. Na sua *infância*, a mente da Grécia Homérica fora completamente una, encontrara-se em completa harmonia consigo mesma e com a Natureza. Com o resultado, de, nela, não haver lugar para a consciência romântica de “the splendour in the grass” e “the glory and the dream” (no dizer de Wordsworth), já que tal consciência é característica de idade *adulta*; de quem, ao retornar em pensamento a sua infância paradisíaca, cogite na luminosa manhã amena de seus primeiros dias propiedade e felicidade para sempre perdidas. Ou, então, ilusão em nada premonitória de “the sad reflection that has come... into the [modern] world” em grade parte via da pena de Kant, e “with which for us

the air is full, which the children in the market-place repeat to each other” (cw, p. 111)

A mente da Grécia Homérica encontrava-se, por assim o dizer, em *estado epistemológico* semelhante ao da ceifeira de que Fernando Pessoa tão afeiçoadamente nos fala por inspiração de Wordsworth — a qual, sendo feliz, não se sabia feliz, assim prevalecendo sobre a circunstância adversa de só poder ser feliz não sabendo ser feliz:

Ah, canta, canta sem razão!
O que em mim sente ‘stá pensando.
... ..
Ah, poder ser tu, sendo eu!
Ter a tua alegre inconsciência,
E a consciência disso! ²⁴

Ao longo do tempo que separa a Grécia pagã de Homero do Mundo Moderno, *Romântico-Cristão*, teria de haver, Pater faz-nos ver, *momento* em que a Mente Ocidental do Mundo Antigo “crescesse” e atingisse a “juventude.” Já que, “if he [man] was to be saved from the *ennui* which ever attaches itself to realisation, even the realisation of the perfect life, it was necessary that a conflict should come, that some sharper note should grieve the existing harmony”. (REN, p. 222)

Graças a tal conflito, mas sobretudo à capacidade para, face a ele, garantir equanimidade epistemológica a cada um dos dois polos que o haviam gerado — REALISMO e IDEALISMO, apreço pelo mundo sensível e apreço pelo mundo do pensamento, — a mente da Grécia Clássica tornou-se capaz de ressoar com “only a larger and profounder music”. (REN, p. 222) Isto é, com “música” que, “in that wider Platonic sense [of the word]”, permanecia “a kind of artistic order in life”, e em que, porquanto, “all the finer traits of nature and of man” se sucediam e se entrelaçavam de acordo com ordem ou padrão estético capaz de apresentar e conservar “spirit and matter alike under their purest and most perfect conditions”. (MEI, p. 147)

De novo, no Mundo Moderno, a mente da Medievalidade deveio mente *infantil*, bem como, de novo, a mente da Modernidade deveio mente *adulta*. Em ambos os casos, contudo, a Mente Ocidental do Mundo *Romântico-Cristão* não logrou sequer fazer sua a equanimidade epistemológica a que atrás me referi.

Foi, porém, depois de ter atingido sua *segunda maturidade*, depois de, no decurso da Modernidade, ter conhecido “the sad reflection” que o moveu a recuperar, romanticamente, as expectativas *românticas* de sua *infância* medieva, que o homem do Ocidente mais cessou de se configurar *instrumento* capaz de produzir música na qualidade de “perfect identification of matter and form”, — (REN, p. 139) em resultado de, qual harpa eólica “wailing for her demon-lover” (no dizer de Coleridge), se ter convertido em sede de conflito epistemológico não passível de devir sequer *discordia concors*. Em concreto, conflito feroz entre as limitações físicas de suas *cordas* e ausência de limite por parte dos ventos de sua aspiração intelectual de re-produzir a sonhada sinfonia do Absoluto. Isto é, por parte dos ventos de sua aspiração “for a perfection that makes the blood turbid, and frets the flesh, and descredits the actual world about us.” (REN, p. 222)

Agora, se quisermos saber quais foram as causas principais de tal aspiração, pela perspectiva de Pater, que só ao escrever *Marius* terá decidido *compor* a *música* do Cristianismo Primitivo na qualidade de *música* mais perfeita do que todas outras, bastará lembrarmo-nos de quanto já vimos “Coleridge’s Writings” dizer-nos a este respeito. Nomeadamente, lembrarmo-nos do seguinte (cw, pp. 114–115):

1. de que “The Catholic church and humanity are two powers that divide the intellect and spirit of man”;

2. de que, “In face of the classical culture, with its deep wide-struck roots in the world as it permanently exists, St. Paul asserted the claims of that which could not appeal with success to any genuine human principle”;

3. de que, na Idade Média, o conflito que tais “reivindicações” (“claims”) originaram, o conflito entre a defesa dos interesses terrenos da carne, por parte da razão, e a defesa dos interesses celestiais do espírito, por parte da fé, parecera não ocorrer apenas porque o Cristianismo movera a mente humana a se esquecer de quaisquer “princípios genuinamente humanos”;

4. de que, a partir da Renascença e da Reforma, *qua* movimentos de retorno a passados antagónicos, o passado da Antiguidade Clássica e o passado do Cristianismo Primitivo, não só se tornara definitivamente evidente que “The two elements” — razão e fé — “had never really mixed”, como também se assistira, como prova disso, ao aparecimento de filosofias “reluctantes” e “imperfeitas” — de filosofias criadas por “a divided mind”.

Como já tivemos ocasião de constatar, Pater refere-se à “mente dividida” do homem ocidental cristão focando a sua atenção sobretudo nas implicações de ordem estética que daí advêm. O qual é modo de proceder que não deverá suscitar estranheza, uma vez que, do ponto de vista dele, que pretendeu recuperar para a Mente Ocidental Moderna ausência de conflito entre matéria (realidade) e forma (idealidade), na esteira de Schiller, ARTE, RELIGIÃO e VIDA se configuram *raios* indistintos do *astro* HUMANIDADE.

Em “Winckelmann,” Pater faz-nos ver que foi “Out of Greek religion” e “under happy conditions”, que surgiu “Greek art, to minister to human culture.” Por outras palavras, “It was the privilege of Greek religion to be able to transform itself into an artistic ideal.” (REN, p. 204)

Trata-se de privilégio que se ficou a dever ao facto de a relação do homem grego com a Natureza e a cosmovisão pagã que dela despontou se terem configurado relação e cosmovisão naturalmente de acordo com as regras que determinam todas e quaisquer representações (*Vorstellungen*) e apresentações (*Darstellungen*) estéticas. Isto é, de acordo com as regras que decorrem da dualidade de índole epistemológica da natureza humana, as quais, por sua vez, exigem que toda a genuína criação artística de

carácter imaginativo haja de ser, ou aspirar a ser, porque produção humana, ausência de conflito entre a unidade (homogénea) de suas determinações concetuais e a diversidade (heterogénea) de suas determinações sensíveis.

Como Pater afirma, “the thoughts of the Greeks about themselves, and their relation to the world generally, were ever in the happiest readiness to be transformed into objects for the senses.” (REN, p. 204) Sendo que, sem dúvida, isso mesmo não poderá ser afirmado com verdade nem dos pensamentos (“thoughts”) que o homem do Mundo Católico-Cristão desde sempre teceu acerca da Natureza e da sua relação com ela, nem da cosmovisão e do sentimento religioso de que, por conseguinte, a arte do Cristianismo teria de ser manifestação.

É a essa diferença essencial, que se ficam a dever, em suma, as diferenças com que paralelamente se depara entre a arte pagã e clássica da Grécia Antiga, por um lado, e a arte cristã e romântica do Mundo Moderno, por outro; as diferenças que fazem que a primeira delas permaneça testemunho de homologia entre vida concetual, vida sensorial, sentimento religioso e sentimento estético, e, por seu lado, a segunda permaneça testemunho de heterologia entre vida concetual e vida sensorial, com o resultado de não menos permanecer testemunho de heterologia entre vida sensorial, sentimento religioso e sentimento estético.

A arte cristã e romântica do Mundo Moderno dá-nos notícia, por conseguinte, de vida e religiosidade im-perfeitas; de vida e religiosidade que, não podendo, por natureza, ter falhado alcançar “the intellectual throne”, (cw, p. 126) falharam, de todo, alcançar o trono de indiferença estética entre idealidade (forma) e realidade (matéria), em virtude de não haverem alcançado devir totalidade equânime ou perfeição, e, por conseguinte, manifestação de cultura — *cultura hominis* — bem sucedida.

“In this,” diz Pater, “lies the main distinction between Greek art and the mystical art of the Christian middle age, which is always struggling to express thoughts beyond itself.” (REN, p. 204). As quais são palavras que se fazem

seguir de demonstração, já em parte nossa conhecida, de que, em oposição a *A Coroação da Virgem* — quadro de Angelico e “a characteristic work of the middle age”, — a *Vénus de Milo* se configura manifestação de religiosidade cuja *fisionomia* sensível (*qua* matéria) se comprova adequada às suas determinações ideológicas (*qua* forma), com o resultado de se dar a contemplar na qualidade de genuína apresentação (*Darstellung*) estética, genuína finalidade sem fim (*Zweckmäßigkeit ohne Zweck*), e, porquanto, na qualidade de suscitação de genuína representação (*Vorstellung*) estética. Por palavras de Pater:

But take a work of Greek art, — the Venus of Melos. That is in no sense a symbol, a suggestion, of anything beyond its own victorious fairness. The mind begins and ends with the finite image, yet loses no part of the spiritual motive. That motive is not lightly and loosely attached to the sensuous form, as its meaning to an allegory, but saturates and is identical with it. (*REN*, pp. 205–206)

A *Vénus de Milo* é, pois, verdadeiro produto da configuração epistemológica que alguns críticos de Pater têm designado “sensibilidade estética unificada”,²⁵ mas que, para sermos exatos, deveremos denominar, em termos kantianos, “percepção estética”.²⁶ Isto é, a *Vénus de Milo* é genuíno produto de cooperação harmoniosa entre as diversas faculdades (razão, entendimento, faculdade de julgar, imaginação), e, porquanto, criação que expressa *indiferença* (homologia) entre atividade *a priori*, de índole original (por parte da razão e do entendimento), e atividade *a posteriori* de índole derivativa (por parte da imaginação).

As palavras que continuam o passo que acabo de citar dão-nos a saber que, na sua *infância* homérica, ou pré-episteme, o homem grego tinha, de facto, devindo a *escultura viva* que a imaginação e a razão ocidentais haviam sido capazes de *esculpir* em cooperação uma com a outra, a qual (*escultura viva*), contudo, não poderia ter deixado de

sucumbir ao conflito epistemológico de que já ouvimos Pater falar, a partir do momento em que “the ‘lordship of the soul’” passou a ser reconhecida (“recognized”) “In Greek thought”. (REN, p. 206)

Ter-se-á tratado, contudo, de hegemonia (“lordship”) muito aquém da parcialidade epistemológica que, no Mundo Romântico-Cristão, o próprio pensamento veio a assumir, em virtude de, então, ter passado a impor satisfação de seus interesses à dos interesse da sensibilidade de modo *ditatorial*. Assim se tendo privado, paradoxalmente, de diversidade real (de matéria) sobre que (*qua* unidade formal) efetivamente pudesse exercer *poder*, mais do que hegemônico, *ditatorial*. Com o resultado de este último, *poder*, haver, por necessidade, de recair sobre si mesmo, à semelhança do que terá de ocorrer com a autoridade *pura* de quem, incapaz de compreender que só poderá haver Senhor por determinação dialética da relação Senhor-Servo, se prive de seus servos, com vista a jamais ver suas ordens desobedecidas.

Temos, porquanto, que, se a vida-arte do grego homérico se configurava produto de atividade conjunta de todas as faculdades — de atividade que, por conseguinte, não fazia de qualquer uma destas, faculdades, nem servo nem senhor, — a arte-vida do homem da Grécia Clássica resultara de liderança (“lordship”) por parte do pensamento que, contudo, ainda se configurava liderança efetiva, em virtude de consistir em *iniquidade* epistemológica ainda passível de garantir autoridade ao corpo e à “vida dos sentidos” (“that lordship gives authority and divinity to human eyes and hands and feet” — REN, p. 206).

Com essa subordinação da sensibilidade ao pensamento, “Greek thought finds its happy limit”. Sendo que então que se assiste a breve *suspensão* do processo de evolução, e, pois, também de *decadência*, da Alma Ocidental; se assiste a breve *interlúdio* da história da humanidade no Ocidente semelhante à suspensão de *DEVIR* que, por vezes, faculta à flor ROSA permanecer por instantes instanciação máxima de seu dever-ser, antes de, nela, se *inaugurar*

descida ou decadência, e, por quanto, fenecimento e, por fim, falecimento.

O mesmo é dizer, sendo que então “Greek thought... has not yet become too inward; the mind has not yet learned to boast its independence of the flesh; the spirit has not yet absorbed everything with its emotions, nor reflected its own colour everywhere.” Com o resultado de se deparar aqui com “yet” (*three-fold* “yet”) que se configura marco de “[an] end... still distant”, da imersão da Mente Medieval em “the depths of religious mysticism”, e, porquanto, marco *avant la lettre* da curva que inicia a descida em direção a “a train of reflexion which must end in defiance of form, of all that is outward, in an exaggerated idealism.” (REN, p. 206) Vale dizer, que terá de acabar em hiper-idealismo, e, por conseguinte, em unilateralidade epistemológica inexcedível.

A “arte ideal” da Grécia Clássica apresenta-se-nos na qualidade de arte da *juventude* do homem ocidental, já que, nela, “the thought does not outstrip or lie beyond the proper range of its sensible embodiment”. (REN, p. 206) Por seu lado, a arte do Ocidente Medieval apresenta-se-nos na qualidade de arte de “a mournful maturity”. (REN, p. 209) Isto é, na qualidade de expressão de *inverno do espírito*, de *fruto humano* cuja corrupção, e, pois, *proximidade* da morte, o impele a rejeitar que “what the eye apprehend[s]...[is] all”. E, por conseguinte, na qualidade de arte em que “all that is outward or sensible... is only the symbol or type of a really inexpressible world”. (REN, p. 205)

Disse, atrás, que Pater se refere à “mente dividida” do homem ocidental cristão focando a sua atenção sobretudo nas implicações de ordem estética que daí advêm.

Na verdade, Pater raramente se detém, nos passos da sua obra em que aborda esse aspeto do *Problema Moderno*, para explicitar as razões por que “A igreja católica e a humanidade” se relacionam mutuamente na qualidade de “forças que dividem o intelecto e o espírito do homem”. Quando muito, confronta-nos, ele, como asserções como estas:

The spiritualist is satisfied as he watches the escape of the sensuous elements from his conceptions; his interest grows, as the dyed garment bleaches in the keener air. But the artist steepes his thought again and again into the fire of colour. To the Greek this immersion in the sensuous was, religiously, at least, indifferent. Greek sensuousness, therefore, does not fever the conscience... (REN, pp. 220–221)

As quais, sem dúvida, são asserções que nos dão a perceber as razões por que a cultura (*Kultur*) hebraico-cristã jamais poderia ter devindo expressão de *cultura hominis* (*Bildung*) bem sucedida, de vida cognitivo-sensitiva por parte de homem “at unity with himself”, mas que, não obstante, não especificam suficientemente as origens do tropismo da *psique* cristã pela chama branca do espírito, bem como a consequente aversão por parte dela, *psique* cristã, à policromia do mundo sensível. Isto é, bem como as causas da concomitante “doença ou disrupção dos sentidos” (“disease or disorder of the senses” — pwm, p. 302) desta última.

Depara-se, porém, na obra de Pater, com dois subtis *momentos* que nos revelam com recôndita ironia, que é característica do seu autor, as origens de tal tropismo e tal aversão.

Um desses *momentos* ocorre em *Plato and Platonism*, após passo extenso (*PP*, pp. 33–35) que já transcrevi no quinto capítulo deste estudo, o qual, por seu turno, precede o passo (*PP*, pp. 40–41) — que também já transcrevi, no primeiro capítulo — em que Pater traça a evolução filosófica, de Parménides ao século XIX, da “mania infecciosa”, da “estranha paixão pela não-identidade” do Absoluto, que a *Mente Romântico-Cristã* herdou do espiritualismo eleático-platônico, em resultado de este lhe ter fornecido, como Alfred Benn faz notar,²⁷ armas teóricas que lhe permitissem lutar contra a racionalidade dos argumentos que as “classes cultas” de Roma e os pensadores romanos

contrapunham ao Cristianismo Primitivo, das catacumbas, e ao Cristianismo Estatizado, após Constantino.

Começemos recordando o primeiro dos dois passos de *Plato and Platonism* que acabo de referir.

Nele, Pater põe em evidência a origem eleática do monoteísmo platônico. Em *A República*, diz ele, Platão “adapta” o politeísmo homérico às necessidades e aos interesses da educação dos alunos da escola da cidade ideal, e, ao fazê-lo, “is ready to sacrifice much of that graceful polytheism in which the Greeks anticipated the *dulia* of saints and angels in the catholic church.” (*PP*, p. 33) Assim nos dirigindo palavras que põem bem em evidência a incapacidade do monoteísmo hebraico-cristão para, por si só, à parte do politeísmo transfigurado da santíssima trindade, da sagrada família, das hierarquias angelicais e das santidades, satisfazer os interesses naturais do Homem, considerado no seu todo. Ou seja, tanto os interesses do espírito, o qual se caracteriza por empreender atividade sintética ou compreensiva, quanto os interesses, dialeticamente opostos, da sensibilidade, a qual se caracteriza pela sua passividade–recetividade, que por natureza é dispersiva.

A *castração*, ou frustração, da satisfação destes segundos interesses (os da sensibilidade) teve início, no mundo ocidental, sublinha Pater, com Xenófanés, o fundador da Escola Eleática, da qual Platão recebeu, via de seu mestre Parménides, “a very abstract, and as it may seem disinterested, certainly an uninteresting, notion of deity.” (*PP*, p. 33)

Xenófanés fizera ver aos homens do seu tempo que

...in their prayers and sacrifices to the gods, in all their various thoughts and statements, graceful or hideous, about them, they had only all along with much fallacy been making gods after their own likeness, as horse or dog too, if perchance it cast a glance towards heaven, would after the same man-

ner project thither the likeness of horse or dog...
(PP, p. 33)

A esses deuses antropomórficos, herdados da poesia religiosa de Homero, ele, Xenófanes, havia contraposto a noção filosófica de ÚNICO E VERDADEIRO DEUS, a qual, mais tarde, viria a servir de fundamento à teorização e dogmatização a que a Mente Ocidental se viu na necessidade de submeter o monoteísmo, de índole poético-sentimental, que importara do Hebraísmo e que S. Paulo disseminara (universalizara—catolicizara).

Tal noção, de ÚNICO E VERDADEIRO DEUS, decorrera, na “teologia racional” de Xenófanes, (PP, p. 35) da pressão de que

...to think of deity you must think of it as neither here nor there, then nor now; you must away with all limitations of time and space and matter, nay, with the very conditions, the limitation, of thought itself.... (PP, p. 33)

Porquanto, trata-se de noção de ÚNICO E VERDADEIRO DEUS, de fórmula lógica *para* “that which really is” (a que Yahweh viria a dar *rostro* após ter sido metamorfoseado em Absoluto ou *causa sui*), cuja possibilidade sempre haverá de decorrer, como Pater comenta, de se não reparar em que “Being so pure as this is pure Nothing”, e, pois, em que “to think of it in this way was in reality not to think of it at all”. (PP, p. 34)

A Grécia Homérica concebera pirâmide olímpica cujo vértice, Zeus, unificava, sem negar, a diversidade de todos os outros deuses; cada um dos quais, por sua vez, se configurava expressão sensível de síntese estética de diferentes séries da diversidade sensível que constituía a experiência grega do mundo objetivo (e.g., com relação ao deus Dionísio, as séries VINHO,¹ VINHO,² VINHO,³ etc., EMBRIAGUÊS,¹ EMBRIAGUÊS,² EMBRIAGUÊS,³ etc., DESINIBIÇÃO,¹ DESINIBIÇÃO,² DESINIBIÇÃO,³ etc.) Sendo que essa é a razão pela qual

deverá ser sobretudo com relação a ela, Grécia Homérica, que, de acordo com o raciocínio de Pater, se deverá afirmar que “It was the privilege of Greek religion to be able to transform itself into an artistic ideal.” (REN, p. 204)

Com Xenófanés, alguns séculos mais tarde, haveria, porém, de surgir oposição teológica entre UNO (unidade concetual ou ideal) e DIVERSO (diversidade sensível ou real).

Trata-se de oposição dialética, de dualidade, no seio da qual, na Grécia Clássica, a “liderança” (“lordship”) efetiva do espírito apolíneo (dórico) viria a instaurar *temperança* de índole epistemológica, em resultado de, então, ainda se configurar liderança (hegemonia) capaz de conceder “authority and divinity to human eyes and hands and feet”, (REN, p. 206) e, porquanto, capaz, ainda que *in extremis*, de continuar a configurar a vida e a religião gregas instanciada de “ideal artístico”.

Trata-se também, porém, de oposição dialética, de dualidade, que haveria de vir a ser retomada, e exacerbada, no Mundo Moderno, pela Mente *Romântico-Cristã*, em decorrência de esta ter assumido o posicionamento epistemológico que Pater designa “idealismo exagerado”, e que designo “hiper-idealismo. O qual é posicionamento que, para parafrasear o próprio Pater, sempre haverá de ocasionar que a *luz branca* do *focus rationalis* do espírito absorva em si, negando-o, o *colorido* concreto da diversidade sensível. E, por conseguinte, posicionamento (epistemológico) que não poderia deixar vira a ocasionar, no homem do Ocidente Moderno, *luta feroz* (por supremacia) entre os interesses (de índole ideal) do pensamento e os interesses (de índole real) da sensibilidade. Por esse modo o vertendo em sede de *esquizofrenia* de carácter epistemológico (no sentido etimológico daquele termo, *skhizein*, “dividir” + *phren*, “mente,” “coração” “ânimo”), com a consequência de lhe quartar acesso a *vivência* estética, bem como, por conseguinte, acesso a se *esculpir* concretização do ideal helénico-clássico de HOMEM.

Refiro-me, é claro, ao ideal de HOMEM com que se depara em *estado de maturidade*, praticamente pela primeira

vez, no pensamento de Platão e de Aristóteles, e que a estética de Kant veio a permitir a Schiller recuperar e revalidar — bem como, depois, a Arnold, Pater *et alii*, — em resultado de a *queda* da mundividência e da soteriologia *romântico-cristãs* terem dado lugar a concepções de MUNDO, de HOMEM e de REDENÇÃO compatíveis *apenas* com a mundividência e soteriologia helénico-clássicas, Sendo que a *queda* que venho de referir se há configurado causa primeira do *Problema Moderno*, e que, pelas razões que acabo de apontar, o intento de recuperar e revalidar tal ideal de HOMEM se há configurado, como no caso de Pater, intento de encontrar *solução* para esse mesmo *problema*.

A partir de Xenófanes, do espiritualismo eleático-platónico e da consequente “doença ou disrupção dos sentidos” (“disease or disorder of the senses” — pwm, p. 302), a Mente Ocidental jamais veio, porém, a ser completamente sã. Que é, afinal, quanto Pater pretende dar a saber, ao afirmar que “Once for all” —

Once for all, in harshest dualism, the only true yet so barren existence is opposed to the world of phenomena — of colour and form and sound and imagination and love, of empirical knowledge. (PP, p. 34)

Pater não se fatiga de declarar que todo o genuíno artista, e, pois, também quem viva a arte de viver, quem faça sua “the supreme, artistic view of life”, (REN, p. 229), “gradually... [sinks] his intellectual and spiritual ideas in sensuous form... until nothing which lacks the appeal to sense has interest for him.” (REN, p. 221)

Porém, do ponto de vista do espiritualista moderno, cuja “doença ou disrupção dos sentidos” (“disease or disorder of the senses” — pwm, p. 302) remonta ao hiper-idealismo eleático-platónico, que o Cristianismo *crizou* com o monoteísmo poético-sentimental que *importou* do Hebraísmo, acontece que “The more definite things become as objects of sensible or other empirical apprehension, the more... have we denied about them.” (PP, p. 34) Sendo,

porquanto, que esse mesmo espiritualista, considerado *qua* epítome do cristão do Munto Moderno de antes da Pós-Modernidade, jamais haveria de alcançar verter sua vida e as manifestações de sua religiosidade em concretização dos ideais helénico-clássicos de HOMEM e de ARTE, que, como disse, o KANTISMO permitiu revalidar, caso continuasse a recusar-se a aceitar os limites que Kant havia imposto ao conhecimento humano, com vista a continuar a caminhar pelo trilho medievo de espiritualismo e racionalidade exacerbados. Isto é, pelo trilho que, *contra* Kant, mas partindo de Kant, o IDEALISMO ROMÂNTICO, OU ABSOLUTO, se havia empenhado, por seu turno, em recuperar e revalidar — assim dando origem à *Solução Romântica* para o *Problema Moderno*.

Cabe a toda a filosofia, diz-nos Pater, de um ponto de vista de todo compatível com o pensamento de Kant, se não mesmo estritamente kantiano, — cabe a toda a filosofia

To enforce a reasonable *unity* and order, to impress some larger likeness of reason, as one knows it in one's self, upon the chaotic infinitude of the impressions that reach us from every side.... (PP, p. 36. A ênfase é minha.)

Anteriormente a Kant, a filosofia não poderia ter pretendido *impor* (“enforce,” “impress”) ordem à diversidade sensível, a que acedemos via de “the impressions that reach us from every side”. Isto é, a filosofia não poderia ter pretendido *impor* a esta última (diversidade sensível) unidade formal, que até mesmo Heraclito se vira constrangido a *descobrir para além* do incessante devir a que havia *reduzido* a realidade. Pelo contrário, tinha de lhe caber “rather [to] discover it, as being really pre-existent there [in the at first sight somewhat unmeaning world we find actually around us], if one were happy enough to get one's self into the right point of view.” (PP, p. 36)

Os filósofos jônicos, Tales, Anaximandro, Anaxímenes, Heráclito, Anaxágoras, Arquélau, com os quais nos encontramos nos primórdios do Hilozoísmo ou Panteísmo, que Giordano Bruno viria a retomar e que Schelling não menos pretenderia revalidar, “had found, or thought they found, such principle (ἀρχή)”, o fundamento de referida unidade, “in the force of some omnipresent physical element, air, water, fire; or in some common law, motion, attraction, repulsion”. (PP, pp. 36–37)

Platão, por seu lado, viria a descobrir tal princípio “in an eternally appointed hierarchy of genus and species”. (PP, p. 37) Enquanto para os fundadores da Escola Eleática, que o precederam,

...that principle of reasonable unity seemed attainable only by a virtual negation, by the obliteration, of all... [concrete and sensible] phenomena. [...] Phenomena! — by the force of such arguments as Zeno’s, the instructed would make a clean sweep of them, for the establishment, in the resultant void, of the “One,” with which it is impossible... for the “Many” — the hills and cities of Greece, you and me, Parmenides himself [—], really to co-exist at all. (PP, p. 37)

“‘Parmenides,’ says one [Platão, no *Fédon*], ‘had stumbled upon the modern thesis that *thought and being are the same.*’” (PP, pp. 37–38) O que significa que Parmênides terá sido o primeiro a deparar com a tese que viria a ser a premissa principal do Idealismo pós-kantiano, a qual (premissa) surgiu em resultado de Schelling e Hegel terem levado às últimas consequências pressupostos parmenidianos e platônicos que haviam permanecido latentes, Mundo Moderno adiante, na teologia do Cristianismo, de modo a retomarem, reconfigurando-a, a objetivação das Ideias da razão que a *Crítica da Razão Prática* efetuará. E, porquanto, de modo a de novo porem em palco a “farsa” (no dizer de Heine, que o autor de “Coleridge’s Writings”

subscreveu) de que Kant se socorrera para ressuscitar o já defunto Deísmo racionalista.

Ora, é após Pater ter mencionado o pressuposto de Parménides ter sido o *pai* da “tese moderna” (“the modern thesis”) que há levado o IDEALISMO ABSOLUTO a proceder à identificação do único deus verdadeiro do Hebraísmo com o Absoluto, a qual (identificação) radicalizou a redução ao Uno (“the One”) que Xenófanés fizera da Diversidade (“the Many”) de deuses do politeísmo homérico — ora, é após isso, que nos surge o primeiro dos dois *momentos* da obra de Pater de que falei atrás (*vide supra*, p. 195).

Trata-se de *momento* que, com ironia subtil que decorre de, por via de suas palavras, Pater ter tido em vista suscitar no leitor representação mental tanto de *avanço* do Uno de Parménides ao Absoluto de Fichte, Schelling e Hegel como de *recao* desse mesmo Absoluto ao *único deus verdadeiro* do Hebraísmo, de par a par com decorrer (a ironia a que me refiro) de tal *avanço* e tal *recao* haverem ocasionado abandono do ideal helénico-clássico de HOMEM, de VIDA, de ARTE e de RELIGIÃO — trata-se de *momento*, dizia, que nos *presenteia* com o seguinte:

Something like this — this impossibly abstract doctrine — is what Plato’s “father in philosophy” [Parmenides] had had to proclaim, in the midst of the busy brilliant, already complicated life of the recently founded colonial town of Elea. It was like the revelation to Israel in the midst of picturesque idolatries, “The Lord thy God is one Lord”; only that here it made no claim to touch the affections, or even to warm the imagination. (*PP*, p. 38)

Com esta sucessão de pinceladas verbais — *ut pictura poesis!* — Pater reconfigura a tela em branco do Idealismo eleático-platónico no véu insubstancial com que o Cristianismo do Império Romano ao Romantismo (ao fim

da Modernidade?) veio a diafanizar os apetites, as “idolatrias picturascas,” dos sentidos.

Trata-se de véu de “*Pure Being*”, que, “closed in indifferently on every side upon itself,” (PP, p. 35) veio a *sudarizar* a Mente Ocidental Moderna, com a apartar (pelo menos em teoria) de “all that is desirable in the world, all that is sympathetic with its laws, and succeeds through that sympathy”. (cw, p. 115) Bem como, em resultado, com a impedir (a Mente Ocidental Moderna) de devir concretização bem sucedida de *cultura hominis*, do ideal helénico-clássico de HOMEM, que o Neo-humanismo da Renascença secular, da Alemanha de Schiller e de Humboldt, e da Inglaterra de Arnold, Pater, et *alii*, tentou ressuscitar, mas que a Reforma, a Contrarreforma e, por fim, a Pós-Modernidade não sucedido em manter morto e sepultado.

O momento de *Plato and Platonism* que citei acima termina assim:

Israel's Greek cousin was to undergo a harder, a more distant and repressive discipline in those matters, to which a peculiarly austere moral beauty, at once self-reliant and submissive, the æsthetic expression of which has a peculiar, an irresistible charm, would in due time correspond. (PP, p. 38)

O mesmo já não viria a acontecer, porém, com a prole do incesto moderno entre o monoteísmo poético-sentimental do Hebraísmo, o Cristianismo das catacumbas e o monoteísmo filosófico da Grécia, com relação à qual (prole) a *sophrosyne* grega — a que Pater alude aqui e que *assombra* toda a sua obra com o rosto de “the visible presentment of it”, “the faultless person of the youthful Charmides”, (PP, p. 57) — poucas vezes terá passado de mera beatitude, de temperança destemperada, raramente vivida ou posta em prática. Que é, de alguma forma, quanto Pater pretende pôr em pauta, ao registar a desmesura, a húbri, da “reflexão filosófica (“philosophic reflexion”) da Mente Europeia (“the European mind”) da Escola de

Eleia à escola de Hegel com as seguintes palavras (que já são nossas conhecidas):

“It is one to me,” he [Parmenides] proceeds, “at what point I begin; for thither I shall come back over again: τότε γὰρ πάλιν ἴεομαι αὖθις.”

Yes, truly! again and again, in an empty circle, we may say; and certainly, with those dry and difficult words in our ears, may think for a moment that philosophic reflexion has already done that delightfully superficial Greek world an ill turn, troubling so early its ingenuous soul; that the European mind, as was said, will never be quite sane again. It has been put on a quest (vain quest it may prove to be) after a kind of knowledge perhaps not properly attainable. Hereafter, in every age, some will be found to start afresh quixotically, through what wastes of words! in search of that true Substance, the One, the Absolute, which to the majority of acute people is after all but zero, and a mere algebraic symbol for nothingness. In themselves, by the way, such search may bring out fine intellectual qualities; and thus, in turn, be of service to those who can profit by the spectacle of an enthusiasm not meant for them; must nevertheless be admitted to have had all along something of disease about it; as indeed to Plato himself the philosophic instinct as such is a form of “mania.” (PP, pp. 39–40)

Um dos muitos homens que peregrinaram, séculos afora, por essa *via sacra* da Mente Europeia foi, como Pater não poderia deixar de pôr em pauta, o autor de *Tractatus Theologico-Politicus*. Ou seja, Baruch de Espinosa, cujo pensamento e cuja personalidade ele mesmo, Pater, estima REPELENTEs, e Arnold, o autor de “*Tractatus Theologico-Politicus*” e “*Spinoza and the Bible*,” estima EXCELENTEs (tal é a diversidade dos afetos e das proclividades intelec-

tuais que “o espetáculo dos entusiasmos” humanos nos proporciona!)

É no retrato imaginário “Sebastian van Storck,” que Pater *ajusta contas* com Benedictus de Spinoza, o filósofo judaico cuja infeciosa insanidade Portugal, com sua característica *sophrosyne* e sua tradicional defesa da sanidade moral do Catolicismo, *exportou* para Amsterdão antes sequer de ter nascido! Sendo que é também em “Sebastian van Storck,” que ele, Pater, nos apresenta o segundo dos dois *momentos* da sua obra que explicitarei umas tantas páginas atrás.

Deparámos, há pouco, com Pater a pronunciar-se no sentido de que ordem que a diversidade caótica e infinita da nossa experiência do mundo objetivo possa apresentar-nos haverá de resultar maioritariamente da “unidade racional” que a ela, diversidade, impomos, “as one knows it in one’s self”. Sendo que, então, me pronunciei, por minha vez, no sentido de, ao proceder assim, Pater se *declarar* do lado de Kant.

Acrescento, agora, que mais não fiz, ao proceder assim, do que reiterar quanto havemos constatado no decurso do presente estudo. Nomeadamente, que Pater jamais hesitou em se *declarar* de *posição* oposta à do RACIONALISMO da tradição eleático-platônica, quer no que respeita à versão pré-kantiana desta última (de Descartes a Espinosa), quer no que respeita à versão pós-kantiana (de Fichte a Hegel). A qual é circunstância que, por força de raciocínio silogístico, exige que Pater jamais haja hesitado em se *declarar* de tendência oposta à tendência inata da mente humana para reduzir a diversidade de determinações de sua experiência objetiva a unidade lógica de determinante absolutamente indeterminado e, porquanto, transcendente. Isto é, para reduzir tais determinações a unidade lógica que, por natureza, haverá de se dar a pensar com o custo extremo de lhes negar de toda realidade-em-si não determinada idealmente. E, por conseguinte, com o custo extremo que o *monoteísmo* eleático-platônico e, a um só tempo, hebraico-católico pejo algum teve de *pagar*,

supostamente em prole de satisfação de sua inata *vontade de Absoluto*, mas, na verdade, em prole da insanidade que Pater tinha em mente ao declarar, como se há visto, que “the European mind... will never be quite sane again.”

Ora, é precisamente quanto acabo de dizer, que “Sebastian van Storck” nos confirma, enquanto retrato imaginário cujo *Leitmotiv* consiste na expressão que Espinosa há dado à antiga “filosofia da permanência” (“phylosophy of rest”), que encontra o seu mais alto desiderato concretizado na moderna premonição científica de que a cada vez maior e inevitável entropia a que o universo se encontra sujeito (o seu cada vez maior decréscimo de energia e proporcionalmente inverso aumento de desordem) acabará por o reconduzir (“how desirably!” — comenta Pater) ao seu (pressupostamente) originário estado de equilíbrio termodinâmico. A que Pater se refere, como já tivemos ocasião de ver, no seguinte passo de *Plato and Platonism*:

...in the nineteenth century... the philosophy of rest also, of the perpetual lethargy, the Parmenidean assertion of the exclusive reign of “The One,” receives an unlooked-for testimony from the modern physical philosopher, hinting that the phenomena he deals with — matter, organism, consciousness — began in a state of indeterminate, abstract indifference, with a single uneasy start in a sort of eternal sleep, a ripple on the dead, level surface. Increasing indeed for a while in radius and depth, under the force of mechanic law, the world of motion and life is however destined, by force of its own friction, to be restored sooner or later to equilibrium; nay, is already gone back some noticeable degrees (how desirably!) to the primeval indifference, as may be understood by those who can reckon the time it will take for our worn-out planet, surviving all the fret of the humanity it housed for a while, to be drawn into the sun. (*PP*, p. 42)

“Sebastian van Storck.”

O outono acabou. Estamos na Holanda. E tudo parece existir e acontecer em “a winter-scene, by Adrian van de Velde, or by Isaac van Ostade.” (IP, p. 81) E tudo parece existir e acontecer na Holanda que, então, “The Dutch had just begun to see what a picture... [it] was”, a qual, acabada a guerra com Espanha, se tornava cada vez mais próspera, cada vez mais decidida a concretizar “the ideal of home”, “the preponderant interest of life”, (IP, p. 87) e da qual “the home of Sebastian, the family mansion of the Storcks... was, in its minute and busy wellbeing, like an epitome”. (IP, p. 86)

Na mansão dos Storck, os dias passam despreocupadamente. Dança-se. Toca-se cravo. Bebe-se vinho vindo de Espanha por copos de Veneza. Pinta-se e fala-se de pintura, poesia, religião e filosofia. Há risos no ar, raparigas à procura de casar, quadros nas paredes, abraços, bulícios, constantes entradas, constantes saídas. E, com o capricho de uma pincelada imprescindível, mas quase sem cor, quase transparente, há a recôndita alma *romântica* de Sebastian, que ressintetiza a paleta policroma da vida na “luz teórica” de “a surprising new philosophy” com desmedo e retidão intelectuais imprevisíveis, que o movem a destecer sua efêmera existência no “equivalente” moral e “efetivo” de teorema assaz antigo. (IP, pp. 82–83)

Dia após dia, desejando “but to fade out of the world like a breath”, (IP, p. 100) Sebastian volta costas aos quadros, às mobílias antigas, aos amigos, à noiva por-ser, à família, e enfrenta a nudez de seu quarto furtivo, para, ali, conviver com a religião do infinito e cumprir o ritual ascético de seus “deveres para com o intelecto”:

It was here that Sebastian could yield himself, with the only sort of love he had ever felt, to the supremacy of his difficult thoughts. — A kind of *empty* place! Here, you felt, all had been mentally put to rights by the working-out of a long equation, which had zero is equal to zero for its result. Here one

did, and perhaps felt, nothing; one only thought. (*IP*, pp. 89–90)

Era o tempo em que “A great theological strife was... raging in Holland.” E terá sido numa das noites em que a família e os amigos da família de Sebastian se reuniram, para, refastelados em poltronas revestidas de fustão, falar de religião e de teologia ao sabor de jerez importado de mais a sul — e terá sido numa dessas noites, que, com o apreço de quem se contemple ao espelho, Sebastian travou conhecimento com “a renowned young Jewish divine, Baruch de Espinosa, with whom, most unexpectedly, [he]... found himself in sympathy, meeting the young Jew’s far-reaching thoughts half-way, to the confirmation of his own”.

Enquanto vão conversando, o visitante, desenhando-se, vai desenhando Sebastian “on the fly-leaf of his note-book”, (*IP*, p. 97) o qual de todo se não aparta do caderno de notas em que Sebastian usava apontar a fórmula filosófica de sua “doença intelectual”, que lhe era fonte do “desprendimento desapassionado” — de “tudo quanto mais prende as mentes vulgares” — que, “extremes meeting,” fortalecia sua “grande paixão” (“It was like being in love”) pelo vazio eterno da morte, bem como sua fuga *romântica* “a tudo o que era positivo”. (*IP*, pp. 98–99)

“A few only, half discerning what was in his mind, would fain have shared his intellectual clearness, and found a kind of beauty in his youthful enthusiasm for an abstract theorem”, (*IP*, p. 99) o qual determinava

...the kind of reasoning through which, making the “Infinite” his beginning and his end, Sebastian had come to think all definite forms of being, the warm pressure of life, the cry of nature itself, no more than a troublesome irritation of the surface of the one absolute mind, a passing vexatious thought or uneasy dream there, at its height of petulant impurity in the eager, human creature. (*IP*, p. 103)

Ainda criança, Sebastian apaixonara-se pelas conhecidas palavras que, na sua *Ética*, o “Doutor Baruch de Espinosa” havia pronunciado “concerning Divine Love: whoso loveth God truly must not expect to be loved by him in return.” (*IP*, p. 104)

Essa “afirmação arrojada” havia-lhe definido “the ideal of an intellectual disinterestedness, of a domain of unimpassioned mind, with the desire to put one’s subjective side out of the way, and let pure reason speak.” (*IP*, p. 104) Sendo que quanto razão pura absoluta e objetivamente demiúrgica declarara a Sebastian era, por um lado, assaz diferente de quanto razão pura intersubjetiva dera a saber a Pater via de Kant; por outro lado, assaz semelhante a quanto vimos o IDEALISMO ABSOLUTO, romântico, ter inteligido, com o auxílio do próprio Espinosa, através da sarça ardente da intuição intelectual.

Refiro-me agora, para concretizar, à sabedoria de que “the world is but a thought, or a series of thoughts: that it exists, therefore, solely in mind.” Sendo que, daqui, Sebastian retirara lição de que, “Therefore, all the more exclusively, he must minister to mind, to the intellectual power, submitting himself to the sole direction of that, whithersoever it might lead him”; lição, em suma, de que “Everything must be referred to, and, as it were, changed into the terms of that, if its essential value was to be ascertained.” (*IP*, p. 105)

Em resultado, Sebastian avança-se, antecipando Schelling, a viagem ao passado infinito de todos os finitos presentes:

Looking backward for the generative source of that creative power of thought in him, from his own mysterious intellectual being to its first cause... [he apprehended] the revelation of the greatest and most real of ideas — the true substance of all things. He, too... was but a transient perturbation of the one absolute mind; of which, indeed, all finite things

whatever... are no more than petty accidents or affections. (*IP*, p. 106)

A retidão intelectual e a “rígida tendência lógica” da mente de Sebastian, narra-nos Pater, necessitavam que sempre procurasse “the effective equivalent to — the line of being which... [would] be the proper continuation of — his line of thinking.” (*IP*, p. 83) Sendo inevitável, porquanto, que Sebastian se visse compelido a verter sua vida em filosofia prática que se configurasse dedução de sua própria filosofia teórica. A qual é dedução que, mimando a forma “rigidamente lógica” dos escritos de Spinoza, que *Plato and Platonism* identifica como forma característica do tratado, e, porquanto, desadequada, em oposição à forma do ensaio, ao relativismo e ao historicismo do espírito moderno — a qual é dedução, dizia, que Pater nos dá a conhecer do modo que se segue.

PRIMEIRA PARTE DO TEOREMA: “*There can be only one substance*”;

COROLÁRIO: “it is the greatest of errors to think that the non-existent, the world of finite things seen and felt, really is”.

SEGUNDA PARTE DO TEOREMA: “*for, whatever is, is but in that*”;

COROLÁRIO PRÁTICO: “one’s wisdom, therefore, consists in hastening, so far as may be, the action of those forces which tend to the restauration of equilibrium, the calm surface of the absolute, untroubled mind, to *tabula rasa*, by the extinction in one’s self of all that is but correlative to the finite illusion — by the supression of ourselves.” (*IP*, pp. 106–107)

Eis aqui, agora de modo menos sintético, a sabedoria de índole prática, a *receita* de negação do Eu empírico em prole de afirmação de Eu cósmico ou absoluto, que determina a juventude de Sebastian no decurso de seus poucos dias de jejum de juventude:

Detachment: to hasten hence: to fold up one's whole self, as a vesture put aside: to anticipate, by such individual force as he could find in him, the slow disintegration by which nature herself is leveling the eternal hills: — here would be the secret of peace, of such dignity and truth as there could be in a world which after all was essentially an illusion. For Sebastian at least, the world and the individual alike had been divested of all effective purpose. The most vivid of finite objects... only set him on the thought of escape — means of escape — into a formless and nameless infinite world, quite evenly grey. [...] His odd devotion, soaring or sinking into fanaticism, into a kind of religious mania... he had formulated duty as the principle to hinder as little as possible what he called the restoration of equilibrium, the restoration of the primary consciousness to itself — its relief from that uneasy, tetchy, unworthy dream of a world, made so ill, or dreamt so weakly — to forget, to be forgotten. (*IP*, pp. 110–111)

Num dia de tempestade, em que o pélagos parece querer destruir os diques com fúria de paroxismo final, com vista a devolver a Holanda que lhe fora sonogada à entropia de seu seio abissal, Sebastian morre ironicamente — qual Marius — ao salvar da morte uma criança.

Porém, já antes de empreender essa renúncia de renunciar a quanto pudesse retardar “the restoration of the primary consciousness to itself”, Sebastian permitira que seu caderno de notas circulasse “among the curious”, com o resultado desafortunado de haver também de renunciar, já morto, a “to be forgotten”.

“There were some who held that such opinions should be suppressed by law; that they were, or might become, dangerous to society.” (*IP*, p. 113)

Sem dúvida, são palavras que falam pelos pensamentos de quantos, no ano de 1656, na sinagoga portuguesa de Amsterdão, anatemizaram Baruch de Espinosa, o pa-

cato polidor de lentes que, tendo então deixado de ser filho de Israel, passou a ser, no dizer de Arnold, “a child of modern Europe.”²⁸

Terá sido o confessor da mãe de Sebastian, senhora de Espanha de fé pronunciadamente católica, quem, narra-nos Pater, “thought of the matter most justly.” Sendo que é por via de palavras desse mesmo confessor, acerca das “opiniões” heterodoxas de Sebastian, que ele, Pater, nos *presenteia* com o segundo dos dois *momentos* da sua obra que bem lá para trás explicitarei (*vide supra*, p. 195).

De novo, com sucessão de pinceladas verbais plenas de ironia, o nosso autor transfere para o reino da religião, para o Cristianismo, a “doença intelectual” da tradição filosófica eleático-platónica, da qual Sebastian–Espinosa se fizera herdeiro e continuador:

The aged man smiled, observing how, even for minds by no means superficial, the mere dress it wears alters the look of a familiar thought; with a happy sort of smile, as he added (reflecting that such truth as there was in Sebastian’s theory was duly covered by the propositions of his own creed, and quoting Sebastian’s favourite pagan wisdom from the lips of Saint Paul) “in Him, we live, and move, and have our being” (*IP*, p. 113)

Há que ler este passo com atenção, uma vez que responde a quem, ao ler este estudo, se tenha interrogado com relação a dever, ou não, detetar *tour de force* na identificação pateriana de Yahweh, o deus da tradição hebraico-cristã, com o Ser Absoluto de Parménides.

Na verdade, a *esquizofrenia* de carácter epistemológico que há assolado o Mundo *Romântico-Cristão* (no sentido etimológico daquele termo, *skhizein*, “dividir” + *phren*, “mente,” “coração” “ânimo”), em resultado do conflito insanável a que Pater tantas vezes se refere (entre pensamento e sensação), recluso-se no reino exclusivamente do pensamento, assim ocasionando que, mesmo no caso de

“minds by no means superficial”, a sinapse direita incorra em ignorância de quanto a sinapse esquerda pense. A qual é ignorância a que não raras vezes se alia ausência de “eagerness for truth”, (IP, p. 109) com o resultado de o pensamento subjetal efetivamente identificar o pensamento objetal através de “the mere dress it wears”, assim lhe negando o assentimento que haveria de lhe conceder caso fosse sede de equanimidade epistemológica, e, porquanto, consciência de que, as mais das vezes, “the mere dress it wears alters the look of a familiar thought”.

Aprisionado na solidão de quem busca o absoluto, Sebastian, cuja mente “from time to time... had been occupied on the subject of monastic life, its quiet, its negation”, (IP, p. 107) “wondered whether there were, or had been, others possessed of like thoughts”. (IP, p. 97)

O estudo de “many an earlier adventurous theorist” cedo lhe deu resposta:

It was a tradition — a constant tradition — that daring thought of his; an echo, or haunting recurrent voice of the human soul itself, and as such sealed with natural truth, which certain minds would not fail to heed; discerning also, if they were really loyal to themselves, its practical conclusion. — The one alone is: and all things beside are but its passing affections, which have no necessary or proper right to be. (IP, p. 107)

“[I]f they were really loyal to themselves”!

Sebastian concluíra: “one’s wisdom, therefore, consists in... the extinction in one’s self of all that is but correlative to the finite illusion... [in] the supression of ourselves.” (IP, pp. 106–107)

Muito antes dele, Thomas à Kempis, o autor de *Imitatio Christi*, o livro que a seguir aos Evangelhos mais terá contribuído para edificar a consciência católico-aleático-cristã, incentivou todo o Mundo Moderno renascentista e pós-renascentista a rezar:

O Lord Jesus Christ, spouse of the soul, lover of purity, and Lord of creation, who will give me wings of perfect liberty, that I may fly to You, and be at rest? When shall I be set free, and taste Your sweetness, O Lord my God? When shall I become recollected in You, that for love of You I may no longer be conscious of myself, but of You alone in a manner not known to all men, and above all perception and measure? But now I mourn and bear my unhappy lot with grief, for many evils happen in this vale of sorrows, which often disturb, sadden and darken my path. They often hinder and distract, entice, and entangle me, so that I cannot approach You freely, nor yet enjoy the sweet embrace which You prepare for the souls of the blessed.²⁹

“[!]f they were really loyal to themselves”!

Em “Measure for Measure,” Pater afirma que, naquela peça de Shakespeare, “The little mirror of existence, which reflects to each for a moment the stage on which he plays, is broken at last by a capricious accident”. (APP, p. 175)

Utilizando em parte essa metáfora, podemos ilustrar agora do modo que se segue o que Pater tem a dizer acerca da “sensibilidade dissociada” do Mundo Moderno.

Aos “poetas religiosos gregos” (PP, p. 35) e aos homens da Grécia Homérica em geral, o *espelho-puzzle* da existência humana refletia imagem integral, não *estilhaçada*, em virtude de, do ponto de vista deles, a totalidade de tal espelho se configurar totalidade constituída organicamente por multiplicidade de totalidades (as peças do puzzle), cuja unidade formal coletiva teria, por conseguinte, de se lhes dar a intuir plenamente preenchida por diversidade de índole material. Com o resultado de “The little mirror of existence” lhes reflectir “a world for which experience was intuition, and life a continuous surprise, and every object unique, where all knowledge was still of the concrete and the particular, face to face delightfully.”

(PP, p. 156) Sendo que, porquanto, tais poetas gregos e tais homens (da Grécia Homérica) concebiam PARTES e TODO, MEIOS SENSÍVEIS e FINIS CONCETUAIS, indistintamente na qualidade de NATUREZA, e, pois, na qualidade poético-religiosa de fenómeno estético (*indiferença* entre FORMA e MATÉRIA) objetivamente *dado*.

Quanto venho de afirmar continuou, de algum modo, a verificar-se com relação aos homens da Grécia Pós-Episteme, com exceção da “seita parmenidiana,” (PP, p. 59) bem como considerando que, para tais homens, a totalidade formal do *espelho* da existência passou a ter primazia, *qua arché* ou *ordo ordinans*, sobre a diversidade material da imagem que lhes refletia. Sendo que é em resultado disso, que se depara, na Grécia Clássica, em Platão e Aristóteles, com a *oposição* epistemológica que *percorre*, a partir de então, todo o Mundo Ocidental. Significa isto, a *oposição* entre o *partis pris*, por parte de Platão, pelo mundo ideal, que há assumido preponderância hegemónica ao longo de todo o Medievo, sobretudo em resultado do contributo de Santo Agostinho, e o *partis pris*, por parte de Aristóteles, pelo mundo real, que, por seu turno, passou a assumir preponderância hegemónica a partir de Francis Bacon e da Revolução Científica. Não obstante, como é sabido, os representantes do Neoplatonismo se terem esforçado por conciliar um com o outro, o Tomismo ter dado prioridade ao segundo e, durante a Renascença, se assistir simultaneamente a defesa *partidária* de um e de outro.

Já com os homens do Mundo *Romântico-Cristão*, sobretudo do Medievo, o prenúncio de conflito a que se assiste perante a *oposição* que venho de explicitar, de conflito entre IDEALIDADE e REALIDADE, ESSÊNCIA e EXISTÊNCIA, devém, a um só tempo, conflito aberto e conflito latente.

Conflito aberto, do ponto de vista da equanimidade epistemológica, entre IDEALISMO e REALISMO, que caracteriza (à revelia de tempo e de lugar) o homem de cultura (*cultura hominis* ou *Bildung*) ou homem clássico, já que, então, no Medievo, se assiste a declaração de *guerra civil* entre

vencedor e vencido: entre, respetivamente, HIPER-IDEALISMO e HIPO-REALISMO. Sendo que é do ponto de vista que venho de referir, que, vimo-lo, Pater declara:

In the Middle Ages it might seem that faith had reconciled itself to philosophy; the Catholic church was the leader of the world's life as well as of the spirit's. Looking closer we see that the conflict is still latent there; the supremacy of faith is only a part of the worship of sorrow and weakness which marks the age. The weak are no longer merely a majority, they are all Europe. It is not that faith has become one with reason; but a strange winter, a strange suspension of life, has passed over the classical culture which is only the human reason in its most trenchant form. (cw, pp. 114–115)

Conflito latente, por outro lado, do ponto de vista da hipertrofia de índole epistemológica a que então, no Medievo, se assiste, a qual, decorrendo de e consistindo em valorização *exclusiva* — e, pois, *tirânica* — da componente ideal do Homem, não poderia deixar de fazer que, não obstante instanciar o *lógos* HUMANIDADE apenas parcialmente, o próprio Homem se lesse na qualidade de instanciação completa desse mesmo *lógos*. Com o resultado de, nele, Homem, os interesses *da alma* (*qua* vencedor) usurparem de todo os interesses *do corpo* (*qua* vencido) a ponto de o conflito a que me refiro devir efetivamente conflito apenas latente. Isto é, conflito *sentido* apenas em decorrência de a relação IDEALIDADE—REALIDADE se configurar por natureza relação dialética (tanto tética como anti-tética), e de, porquanto, afirmação *totalitária* por parte de uma sobre a outra haver de exigir *resistência*, negação, por parte dessa outra.

Sendo herdeiros da hipervalorização da unidade formal última do pensamento, que Xenófanés e Parménides haviam inaugurado no Ocidente, os homens do Medievo — sobretudo do Medievo, mas também de toda a Moder-

nidade — haveriam de se ver compelidos a olhar o *espelho* da existência como se de “a hard transparent crystal ball” “suspended in the midst of nothing” se tratasse. (PP, p. 35) Isto é, como se ele, *espelho* da existência, se configurasse unidade ou totalidade puramente formal, mera Ideia de TOTALIDADE ABSOLUTA objetivada tão-somente de modo nominal, via da designação “Deus,” por determinação exclusivamente dos *interesses* da razão pura, e, porquanto, à revelia tanto da diversidade formal (do *politeísmo*) dos conceitos do entendimento como, por conseguinte, de diversidade concreta.

Daí decorrendo, é evidente, que tal *espelho*, precisamente por ser “transparente,” imagem alguma, sequer imagem monocromática, pudesse dar a intuir a tais homens.

Quanto venho de explicitar encontra-se determinado por ponto de vista de equanimidade epistemológica, ao qual me referi uns quantos parágrafos atrás.

Porém, se considerarmos a metáfora de que Pater nos há munido, a metáfora “hard transparent crystal ball,” pelo ponto de vista da hipertrofia de índole epistemológica a que, de igual modo, me referi uns quantos parágrafos atrás, tornar-se-nos-á possível afirmar quanto se segue sem entrar em contradição.

Nomeadamente, que, ao pretender esferizar e suspender “in the midst of nothing” o *espelho-puzzle* da existência, os homens do Mundo *Romântico-Cristão* se hão deparado com *resistência* ou oposição de carácter real. A qual os obrigou a estilhá-lo, com o resultado de não menos terem de reduzir a estilhaços o reflexo material, a imagem sensível, que, de outro modo, haveria de lhes refletir na qualidade de reflexo integral.

Contudo, como disse atrás, entre *espelho* e imagem ou reflexo, sempre haverá de ocorrer relação dialética. Sendo em virtude disso, que, como Pater afirma, “Complex and subtle interests, which the mind spins for itself may occupy... our own spirits for a time; but sooner or later they come back with a sharp rebound to the simple elementary passions... and what corresponds to them in

the sensuous world”. (pwm, p. 305) Isto é, sendo que negação epistemológica *iníqua* sempre haverá de redundar em afirmação epistemológica *iníqua*, e que, por conseguinte, a matéria, a diversidade real, que a Natureza objetiva dá ao mundo ideal via da sensibilidade, para por ele ser pensada (unificada e configurada), se há vertido, no caso da Mente Ocidental Moderna, em “what she gives... with such supple confusions | That the giving famishes the craving... | What’s not believed in”, “what’s thought can be dispensed with | Till the refusal propagates a fear.”³⁰

Estas palavras, de “Gerontion,” de T. S. Eliot, expressam bem um dos dois grandes tipos de *vingança* por determinação de índole dialética — um dos dois grandes tipos de hipertrofia — em que hipertrofia de carácter epistemológico (*incultura*) sempre haverá de redundar. Já que afirmação unilateral de idealidade (e, pois, negação unilateral de realidade) sempre haverá de acarretar consigo, por força, reação, *vingança, qua* negação unilateral de idealidade (e, pois, afirmação unilateral de realidade). Tal como, inversamente, afirmação unilateral de realidade (e, pois, negação unilateral de idealidade) sempre haverá de acarretar consigo, por força, reação, *vingança, qua* negação unilateral de realidade (e, pois, afirmação unilateral de idealidade).

Destes dois tipos de reação ou *vingança* de índole epistemológica, o primeiro parece ter ocorrido gradualmente entre a *crise de consciência* que se apossou da Mente Católico-Cristão no século XIII, que obrigou à reconfiguração que o Tomismo lhe deu, e finais da Modernidade — com a consequência de índole dialética de a mente que ora se pensa mente da Pós-Modernidade, do Pós-Humanismo, se configurar requisito de futura instanciação histórico-cultural do segundo tipo. Quer esta última (instanciação) venha, ou não venha, efetivamente a ocorrer.

A esse primeiro tipo de reação de índole epistemológica, aplicam-se, sem dúvida, estas outras palavras de “Gerontion:”

I have lost my sight, smell, hearing, taste, touch:
How should I use them for your closer contact?

These with a thousand small deliberations
Protract the profit of their chilled delirium,
Excite the membrane, when the sense has cooled,
With pungent sauces, multiply variety
In a wilderness of mirrors.³¹

Em vista de quanto venho de pôr em pauta, impor-se-á constatar, por ponto de vista de *eumorfia* ou eunomia do *lógos* HUMANIDADE, o qual é ponto de vista de que Pater jamais abdicou, e que o motivou a considerar “classical culture” como “the human reason in its most trenchant form” (cw, p. 115) — impor-se-á constatar, dizia, que a religião que a Mente Ocidental Moderna mais terá professado não terá sido, afinal, a religião cristã, mas sim a “a rival religion, with a new rival cultus”; (pwm, p. 301) mas sim religião determinada de segunda a sábado (exceto aos domingos) pelos interesses dos sentidos, da carne e do coração, sujeitados, estes, a “such supple confusions,” que os satisfizeram, as mais das vezes, com reverência filial a “the ‘lordship of the soul’” (REN, p. 206).

Pater não viveu tempo que lhe desse a pensar transição da Modernidade para a Pós-modernidade. Muito menos transição de Humanismo para Pós-Humanismo. Sendo por isso, sem dúvida, que toda a sua obra tem por *Leitmotiv* “*Crucificação dos sentidos pelo espírito,*” ao invés de “*Crucificação do espírito pelos sentidos,*” ou até mesmo “*Crucificação dos sentidos pelos sentidos*”. Ainda que, de par com esse *Leitmotiv*, se deem a ouvir, sobretudo em *Marius*, subtonalidades do tema “*tentação do espírito pelos sentidos.*”

Em “*Measure for Measure,*” depara-se, contudo, com palavras que bem poderiam ter sido escritas por ele, Pater, com o pensamento no animal humano da Pós-Modernidade e do Pós-Humanismo. Refiro-me a palavras que

começam com as que me hão munido da metáfora “espelho da existência.” Dão-se a ler assim:”

The little mirror of existence, which reflects to each for a moment the stage on which he plays, is broken at last by a capricious accident; while all alike, in their yearning for untasted enjoyment, are really discounting their days, grasping so hastily and accepting so inexactly the precious pieces. (APP, p. 175)

Chegados aqui, seria, sem dúvida, supérfluo insistir em que a oposição dialética entre PENSAMENTO e SENSIBILIDADE se configura equivalente à oposição entre (i) FORMA, ORDEM, COSMOS (κόσμος) LIMITAÇÃO—FINITUDE (τὸ πέρας) e (ii) MATÉRIA, DESORDEM, CAOS (χάος), ILIMITAÇÃO—INFINITUDE (τὸ ἄπειρον). Bem como seria supérfluo insistir em que a percepção estética, que Pater preconiza na esteira de Kant e de Schiller, se configura percepção que, por assim o dizer, concilia os interesses exclusivos, as tendências, de cada qual desses dois opostos, por via de os fazer devir autonomamente *discordia concors*.

Ora, a expressão de tal conciliação, de tal perfeição (*Vollkommenheit*), que decorre da cooperação e harmonia que a percepção estética instaura no seio de todas as faculdades, é precisamente o aspeto que Pater mais louva e realça na vida, na religião e na arte da Grécia Antiga. Sendo por isso, que jamais deixou de estimar os Gregos de então “the people of art, of art as being itself the finite, ever controlling the infinite, the formless”. (PP, p. 60)

Ora, em vista disso, não será de admirar que, como este estudo há demonstrado, julgo, sobejamente, ele, Pater, se haja posicionado do lado da estética de Kant. Já que é a esta última, que se fica a dever — na Modernidade — explicitação e justificação filosóficas de “the supreme, artistic view of life”, (REN, p. 229) e, porquanto, possibilidade de recuperação e revalidação do posicionamento epistemológico (clássico) que há facultado aos homens e às mulheres da Grécia Antiga — como Pater não se cansa

de sublinhar — *esculpir-se* vida em que “the thought does not outstrip or lie beyond the proper range of its sensible embodiment.” (REN, p. 206)

Dei destaque à circunstância de tal explicitação, justificação e possibilidade terem surgido na Modernidade não, é óbvio, em função das datas de publicação das três *Críticas*, mas sim em função de a *perda de validade* por parte do esquema de salvação católico-cristão ter ocorrido então (na Modernidade), com o resultado, como já disse, de o homem moderno *ter dado por si* a habitar “the... somewhat unmeaning world we find actually around us”. (PP, p. 36) Isto é, *ter dado por si* a habitar mundo que, tal como acontecia para os homens e as mulheres da Grécia Antiga, não oferece passagem para além dos limites da experiência sensível, e que, por conseguinte, também não oferece possibilidade de redenção, da condição trágica do Homem, que se não configure redenção no seio da imanência: redenção em vida, aqui-e-agora; redenção por via de educação estética (para aludir ao consabido título de Schiller), e, pois, redenção por via de *cultura hominis*, de *deus belo e bom* (καλὸς κἀγαθός), *áristos* (ἄριστος), representante, *sub specie PARTICULAR*, do universal *HOMEM*.

Embora a designação “posicionamento epistemológico” não entre na terminologia de Pater, é sem dúvida em defesa do posicionamento epistemológico que tenho vindo a designar “clássico,” que ele se nos dá a ver no seguinte passo de *Plato and Platonism*, que já citei parcialmente, e que, no seu todo, nos revela esforço por parte dele, Pater, para pôr em evidência, recorrendo ao exemplo da Grécia Antiga, que “what all philosophy as such proposes” é precisamente quanto o posicionamento epistemológico CLASSICISMO permite: conciliar (i) FORMA, ORDEM, COSMOS (κόσμος) LIMITAÇÃO—FINITUDE (τὸ πέρας) com (ii) MATÉRIA, DESORDEM, CAOS (χάος), ILIMITAÇÃO—INFINITUDE (τὸ ἄπειρον). Ouçamo-lo:

To enforce a reasonable unity and order, to impress some larger likeness of reason, as one knows it in

one's self, upon the chaotic infinitude of the impressions that reach us from every side, is what all philosophy as such proposes. Κόσμος; order; reasonable, delightful, order; is a word that became very dear, as we know, to the Greek soul, to what was perhaps most essentially Greek in it, to the Dorian element there. Apollo, the Dorian god, was but its visible consecration. It was what, under his blessing, art superinduced upon the rough stone, the yielding clay, the jarring metallic strings, the common speech of every day. Philosophy, in its turn, with enlarging purpose, would project a similar light of intelligence upon the at first sight somewhat unmeaning world we find actually around us: — project it; or rather discover it, as being really pre-existent there, if one were happy enough to get one's self into the right point of view. To certain fortunate minds the efficacious moment of insight would come, when, with delightful adaptation of means to ends, of the parts to the whole, the entire scene about one, bewildering, unsympathetic, unreasonable, on a superficial view, would put on, for them at least, κοσμιότης, that so welcome expression of fitness, which it is the business of the fine arts to convey into material things, of the art of discipline to enforce upon the lives of men. (PP, pp. 35–36)

De acordo com Schelling, vimo-lo, todo o genuíno artista haveria de se constituir genuíno filósofo, dado que, segundo ele, a poíesis, a produção artística, se configuraria a única atividade capaz de apresentar *no tempo* a perfeição objetivamente intemporal, a *indiferença* entre CONCEITO e INTUIÇÃO, de cada uma das Ideias, que entrariam na constituição do Poema Universal, considerado *qua* Ideia de Todas as Ideias.

De acordo com Pater, ARTE e FILOSOFIA haveriam, de igual modo, de se comprovar garante de apresentação de PERFEIÇÃO ou BELEZA. Contudo, com fundamento em pres-

supostos assaz diferentes dos do próprio Schelling, uma vez que, tendo dado assentimento às limitações que Kant descobrira no conhecimento humano, ele, Pater, jamais poderia abdicar do princípio de que forma que a mente descubra no seio de diversidade empírica não poderá deixar de se configurar forma *sediada* nela mesma, mente. Isto é, não poderá deixar (tal forma) de se configurar “artifício e invenção do entendimento”. (cw, p. 121) Ou, então, “artifício e invenção,” *sub specie* IDEIA ESTÉTICA, por parte da razão imaginativa. Significa isto, *sub specie* indistinção (identidade) entre PENSAMENTO e SENSAÇÃO (entre forma e matéria, unidade e diversidade), que é, como se há constatado, o modo como a imaginação estética exhibe derivativamente (porquanto, subjetivamente) a matéria infinita que, se estivesse ao nosso alcance intuí-la, objetivaria a unidade sintética última das Ideias racionais.

É, pois, a percepção estética — que, repito, exige cooperação ou harmonia entre todas as faculdades, — que abre caminho, no pensamento de Pater, à possibilidade de também a vida, *qua* pensamento, sensação e sentimento, e não apenas “the rough stone, the yielding clay” ou os sons de “the jarring metallic strings,” ser passível de se tornar *objeto* de reconfiguração estética (de índole subjetiva). Sendo que, ao aproximar o próprio Pater de Kant, isso efetivamente o afasta de Schelling, dado que, de acordo com este, sempre haveria de se tratar não de reconfiguração estética, mas sim de apresentação (*Darstellung*) objetiva da perfeição (identidade estética) de carácter ontológico de cada Ideia, *qua* constituinte do Poema Universal.

Quanto acabo de dizer revela bem, suponho, as principais razões por que a *Solução Moderna* que Pater encontrou, na esteira de Schiller, passaria — se a Mente Oitocentista se tivesse apercebido dela e a tivesse acatado — por transformar a dualidade humana, a dualidade ESPÍRITO / MATÉRIA, em unidade estética, em *arte*, e porquanto, por a levar a submeter-se autonomamente às “condições” (“conditions”) que vimos “Style” definir como condições necessárias a que toda a arte devenha arte bela ou “fine

art”. Isto é, quanto acabo de dizer revela bem as principais razões por que a *solução* que Pater formulou para o *Problema Moderno* consiste essencialmente na recuperação e revalidação dos ideais helénico-clássicos de HOMEM e de ARTE, através da transformação da vida humana *moderna* em vida autotélica. Vele dizer, em vida que não encontre justificação ou finalidade objetivas fora dela mesma — em *mundo* transcendente ou suprassensível, — e que, por isso mesmo, capriche em se *esculpir* identidade entre meios e fins (forma a matéria). Ou seja, finalidade sem fim (*Zweckmäßigkeit ohne Zweck*), na qualidade de requisito necessário a que a arte efetivamente se configure “art for the sake of art”. Melhor dizendo, no presente contexto: *life-as-art for, the sake of life: life as culture (Bildung), for the sake of success*. Já que o conselho mais *sentido* que Pater alguma vez dirigiu à sociedade do seu tempo foi, sem dúvida, este:

Only be sure it is passion — that it does yield you this fruit of a quickened, multiplied consciousness. Of such wisdom, the poetic passion, the desire of beauty, the love of art for its own sake, has most. For art comes to you proposing frankly to give nothing but the highest quality to your moments as they pass, and simply for those moments’ sake. (REN, pp. 238–239)

Ora, em face de quanto venho de explicitar, quem se encontre consciente da origem na estética de Kant do conceito ARTE PELA ARTE, bem como de esse facto de modo algum ser estranho a depararmos com Pater (tal como o autor, Arnold, de *Culture and Anarchy*) a trilhar caminho na esteira do KANTISMO de *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, de Schiller, não poderá, certamente, duvidar de um dos principais vectores da tese que este estudo defende. Nomeadamente, o vetor que *corre* no sentido de, em última análise, a *Solução Moderna* que Pater reencontrou ficar a dever configurar-se IDEÁRIO ESTÉTICO-TRÁGICO à própria estética de Kant.

Refiro-me a ideário que decorre da consciência de, para o genuíno “espírito relativo” da Modernidade, que sempre haverá de se manter espírito genuinamente cético de seu genuíno ceticismo, redenção da condição trágica a que o Homem se encontra sujeito poder consistir tão-somente em ele, Homem, devir sede, em vida, de percepção estética. Isto é, sede da cooperação e harmonia, entre todas as faculdades, que a *Crítica da Faculdade de Julgar* dá a saber consistir em “a quickened, multiplied consciousness” (no dizer de Pater), na qualidade de consciência sem a qual se não poderá, afinal, alcançar “such wisdom”. Em concreto, a sabedoria de, como Marius, em *Marius the Epicurean*, contemplar “this world’s delightful shows” (ME2, p. 220) por perspectiva de índole histórico-estética. Porquanto, com o desinteresse — “transcendental disinterestedness” (cw, p. 127) — cuja natureza e possibilidade a própria *Crítica da Faculdade de Julgar* estabelece:

For still, in a shadowy world, his deeper wisdom had ever been, with a sense of economy, with a jealous estimate of gain and loss, to use life, not as the means to some problematic end, but, as far as might be, from dying hour to dying hour, an end in itself — a kind of music, all-sufficing to the duly trained ear, even as it died out on the air. [...] Throughout that elaborate and lifelong education of his receptive powers, he had ever kept in view the purpose of preparing himself towards possible further revelation some day — towards some ampler vision, which should take up into itself and explain this world’s delightful shows, as the scattered fragments of a poetry, till then but half-understood, might be taken up into the text of a lost epic, recovered at last. [...] Surely, the aim of a true philosophy must lie, not in futile efforts towards the complete accommodation of man to the circumstances in which he chances to find himself, but in the maintenance of a kind of candid discontent, in the face of the

very highest achievement; the unclouded and receptive soul quitting the world finally, with the same fresh wonder with which it had entered the world still unimpaired, and going on its blind way at last with the consciousness of some profound enigma in things, as but a pledge of something further to come. (ME2, pp. 219–220)

Acabo de falar da *Solução Moderna* que Pater logrou pensar na qualidade de ideário estético-trágico, e, porquanto, na qualidade de ideário que necessariamente implica contemplação artística ou estética. Agora, a quem, senão efetivamente a Kant, se ficam a dever, em última análise, os pressupostos teóricos que permitiram a Pater definir CONTEMPLAÇÃO ESTÉTICA nos termos com que, por exemplo, o ensaio “Wordsworth” nos confronta? Isto é, como “a certain disposition of the mind:”

Contemplation — impassioned contemplation — that, is with Wordsworth, the end-in-itself, the perfect end. We see the majority of mankind going most often to definite ends, lower or higher ends, as their own instincts may determine; but the end may never be attained, and the means not be quite the right means, great ends and little ones alike being, for the most part, distant, and the ways to them, in this dim world, somewhat vague. [...]

That the end of life is not action but contemplation — *being* as distinct from *doing* — a certain disposition of the mind: is, in some shape or other, the principle of all the higher morality. In poetry, in art, if you enter into their true spirit at all, you touch this principle, in a measure: these, by their very sterility, are a type of beholding for the mere joy of beholding. To treat life in the spirit of art, is to make life a thing in which means and ends are identified: to encourage such treatment, the true moral significance of art and poetry. Wordsworth, and other poets who have

been like him in ancient or more recent times, are the masters, the experts, in this art of impassioned contemplation. Their work is, not to teach lessons, or enforce rules, or even to stimulate us to noble ends; but to withdraw the thoughts for a little while from the mere machinery of life, to fix them, with appropriate emotions, on the spectacle of those great facts in man's existence which no machinery affects.... To witness this spectacle with appropriate emotions is the aim of all culture.... (APP, pp. 62–63)

“Contemplation”, “impassioned contemplation”, “the end-in-itself, the perfect end.” Isto é, “visão artística da vida” (“artistic view of life”) *qua* finalidade sem fim (*Zweckmäßigkeit ohne zweck*). Não é esta, afinal, a redenção que *Marius the Epicurean* substitui pela redenção — que Ockham relegou para o domínio da fé e a *Crítica da Razão Pura* inviabilizou — “no seio do Pai” (John 1:18)? Quer se trate, é claro, do seio de Yahweh *nas alturas*, quer se trate de seio de Eu *em absoluto*. —

The study of music, in that wider Platonic sense, according to which, *music* comprehends all those matters over which the Muses of Greek mythology preside, would conduct one to an exquisite appreciation of all the finer traits of nature and of man. Nay! the products of the imagination must themselves be held to present the most perfect forms of life — spirit and matter alike under their purest and most perfect conditions — the most strictly appropriate objects of that impassioned contemplation, which, in the world of intellectual discipline, as in the highest forms of morality and religion, must be held to be the essential function of the “perfect.” Such manner of life might come even to seem a kind of religion — an inward, visionary, mystic piety, or religion, by virtue of its effort to live days “lovely and pleasant” in themselves, here and now, and with an all-sufficiency

of well-being in the immediate sense of the object contemplated, independently of any faith, or hope that might be entertained as to their ulterior tendency. In this way, the true æsthetic culture would be realisable as a new form of the contemplative life, founding its claim on the intrinsic “blessedness” of “vision” —the vision of perfect men and things. (MEI, pp. 147–148)

No seu “On the Modern Element in Literature,” Arnold faz-nos ver que todas as épocas “modernas” têm necessidade de “libertação intelectual.” Afirma ele:

An intellectual deliverance is the peculiar demand of those ages which are called modern; and those nations are said to be imbued with the modern spirit most eminently in which the demand for such a deliverance has been made with most zeal, and satisfied with most completeness. Such a deliverance is emphatically, whether we will or no, the demand of the age in which we ourselves live. All intellectual pursuits our age judges according to their power of helping to satisfy this demand; of all studies it asks, above all, the question, how far they can contribute to this deliverance. [...] The demand arises, because our present age has around it a copious and complex present, and behind it a copious and complex past; it arises, because the present age exhibits to the individual man who contemplates it the spectacle of a vast multitude of facts awaiting and inviting his comprehension. The deliverance consists in man’s comprehension of this present and past. It begins when our mind begins to enter into possession of the general ideas which are the law of this vast multitude of facts. It is perfect when we have acquired that harmonious acquiescence of mind which we feel in contemplating a grand spectacle that is intelligible to us; when we have lost that impatient irritation of mind which we feel in presence of an

immense, moving, confused spectacle which, while it perpetually excites our curiosity, perpetually baffles our comprehension.³²

A “libertação intelectual” que Arnold propõe consiste, portanto, em contemplação de ordem instaurada por síntese intelectual que se mostre capaz de unificar objetivamente a diversidade caótica dos factos da vida *moderna*, e de, por esse modo, coadunar a exigência de totalidade, por parte da razão, com a parcialidade infinita da experiência que o entendimento e a imaginação, na sua aplicação constitutiva (*exhibitio originaria*), configuram.

Pater aprendera com Kant, porém, ou confirmara, que “that harmonious acquiescence of mind which we feel in contemplating a grand spectacle that is intelligible to us” (no dizer de Arnold) não é alcançável através de “the effort of the Greeks after Theory — *Theôria* — that vision of a wholly reasonable world, which, according to the greatest of them, literally makes man like God”, (MEI, p. 140) mas sim através de “visionary reception of every-day life”, “more especially, of a revelation in colour and form”. (MEI, p. 54). Sendo por isso mesmo, que a *Solução Moderna* de que toda a sua obra, afinal, se ocupa se não configura, como ocorre com Arnold, “intellectual deliverance,” mas sim libertação de índole estética, via de “Wisdom, the light, of a comprehensive *Synopsis*, ...as being not merely... discursive or practical reason, but... [the] faculty of contemplation”. (PP, p. 251) Isto é, via de síntese da diversidade caótica da vida *moderna* em unidade que se configure “one’s object as it really is,” ao invés de se configurar “the object as in itself it really is”. (REN, p. viii)

Se é verdade que “what... the spirit need[s] in the face of modern life” é “The sense of freedom”, (REN, p. 231) “freedom” só poderá significar, pela perspectiva de Pater, ausência de constrição por parte das determinações *a priori* do entendimento, a qual se configura “disposition of the mind” (APP, p. 62) necessária a que a “razão imaginativa” possa operar, e portanto, excluir do espetáculo

confuso e irritante da vida *moderna* quanto não lhe seja possível transmutar em identidade estética entre FORMA e MATÉRIA. Isto é, “disposition of the mind” necessária à aquisição de “arte” que “it is the chief function of all higher education to impart”:

He was acquiring what it is the chief function of all higher education to impart, the art, namely, of so relieving the ideal or poetic traits, the elements of distinction, in our everyday life — of so exclusively living in them — that the unadorned remainder of it, the mere drift or *débris* of our days, comes to be as though it were not. (*ME*, pp. 53–54)

Trata-se, afinal, de “arte” que ele, Pater, tinha em mente, ao afirmar em “Wordsworth,” como se viu um pouco atrás, que

to withdraw the thoughts for a little while from the mere machinery of life, to fix them, with appropriate emotions, on the spectacle of those great facts in man’s existence which no machinery affects... To witness this spectacle with appropriate emotions is the aim of all culture.... (*APP*, pp. 62–63)

O nosso autor termina o prefácio a *The Renaissance* declarando:

I have added an essay on Winckelmann, as not incongruous with the studies which precede it, because Winckelmann, coming in the eighteenth century, really belongs in spirit to an earlier age. By his enthusiasm for the things of the intellect and the imagination for their own sake, by his Hellenism, his life-long struggle to attain to the Greek spirit, he is in sympathy with the humanists of a previous century. He is the last fruit of the Renaissance, and

explains in a striking way its motive and tendencies.
(REN, pp. xiv–xv)

São palavras que bem poderiam ter sido escritas por outrem acerca dele mesmo, Pater, como demonstra, só por si, quanto acabo de explicitar com relação à natureza e ao escopo da *solução* para o *Problema Moderno* que a obra dele nos há legado. Sendo que, de algum modo, este estudo mais não pretendeu fazer do que dar a ler o próprio Pater na qualidade de homem que, *coming in the nineteenth century, really belongs, by his Hellenism, his life-long struggle to attain to the Greek spirit, among the great upholders of "Culture" of all times. But specially among those who recognised it as the means to achieve the deliverance — the aesthetic deliverance — which the downfall of the Christian worldview made the peculiar demand of our Modern Age, and to which Kant opened the way more than anyone else.*

“Cultura” (*Bildung*) configura-se, na verdade, hoje como já no tempo de Platão — como sempre, — Humanidade à altura de “[to] withdraw the thoughts... from the mere machinery of life.” Porquanto, prescindamos, seguindo o exemplo de Marius, da hodierna *maquinaria* das aparências, dos perenes meios para atingir o perene fim de mais *possuir*, ao invés de mais *devir*, de modo a que, como ele (Marius), findo o vinho, fenecidas as flores, posamos afirmar, no último instante de nossa peregrinação pelo Tempo:

Revelation, vision, the discovery of a vision, the *seeing* of a perfect humanity, in a perfect world — through all his alternations of mind, by some dominant instinct, determined by the original necessities of his own nature and character, he had always set that above the *having*, or even the *doing*, of anything. For, such vision, if received with due attitude on his part, was, in reality, the *being* something, and as such was surely a pleasant offering or sacrifice to whatever gods there might be, observant of him. And how goodly had the vision

been! — one long unfolding of beauty and energy in things, upon the closing of which he might gratefully utter his “*Vixi!*” ...in a shadowy world, his deeper wisdom had ever been, with a sense of economy, with a jealous estimate of gain and loss, to use life, not as the means to some problematic end, but, as far as might be, from dying hour to dying hour, an end in itself — a kind of music, all-sufficing to the duly trained ear, even as it died out on the air. (*ME2*, pp. 218–219)

Notas e Referências

Capítulo 8

1. Eva Schaper. *Loc. cit.*, p. 370.
2. *CPuR*, A 21. Kemp Smith, p. 66.

Die Deutschen sind die einzigen, welche sich jetzt des Worts *Ästhetik* bedienen, um dadurch das zu bezeichnen was andre Kritik des Geschmacks heißen. Es liegt hier eine verfehlte Hoffnung zum Grunde, die der vortreffliche Analyst Baumgarten faßte, die kritische Beurteilung des Schönen unter Vernunftprinzipien zu bringen, und die Regeln derselben zur Wissenschaft zu erheben. Allein diese Bemühung ist vergeblich. Denn gedachte Regeln, oder Kriterien, sind ihren *vornehmsten* Quellen nach bloß empirisch, und können also niemals zu *bestimmten* Gesetzen a priori dienen, wornach sich unser Geschmacksurteil richten müßte, vielmehr macht das letztere den eigentlichen Proberstein der Richtigkeit der ersteren aus. (*KrV*, A 21. *Werke*, vol. 3, p. 70)

3. *CJ*, part I, § 58. Meredith, p. 219. “[D]as Prinzip der *Idealität* der Zweckmäßigkeit im Schönen der Natur.” (*KU*, erster Teil § 58. *Werke*, vol. 8, p. 457)

4. Eva Schaper. *Loc. cit.*, p. 371.

5. *CJ*, part I, § 58. Meredith, p. 215. “Nach dem... [*Rationalismus* der Kritik des Geschmacks] wäre das Objekt..., wenn das Urteil auf bestimmten Begriffen beruhete, nicht vom Guten unterschieden”. (*KU*, erster Teil § 58. *Werke*, vol. 8, p. 453)

6. *CJ*, part I, § 58. Meredith, p. 216. “Gründe... a priori..., die... nicht in *bestimmte Begriffe* gefaßt werden können.” (*KU*, erster Teil § 58. *Werke*, vol. 8, p. 453)

7. O itálico é meu, e serve para evidenciar que, se Pater toma partido inequivocamente, neste comentário, por quanto é comum às várias versões do *EMPIRISMO* inglês (“English philosophies”) — o primado da sensação, — isso mesmo acontece porque se encontra a contrapor a tais versões o *IDEALISMO ABSOLUTO* de Schelling e de Hegel.

Confrontado, aqui, com dois opostos extremos, o primado da prioridade da sensação (*Empirismo*) e o primado da prioridade da razão (*Schellinguismo*), Pater não hesita em esposar opção pelo primeiro, em perfeita consonância com sua “more than customary sensuousness, ‘the lust of the eye’”, e com sua concomitante neces-

sidade de associar “all thoughts to touch and sight, as a sympathetic link between himself and actual, feeling, living objects”. A qual é necessidade que a criança autobiográfica de “Child in the House verte em “a protest in favour of real men and women against mere grey, unreal abstractions”. (MS, pp. 181, 187)

Ainda que isso não se deixe discernir facilmente, a opção a que venho de me referir, pelo primado empirista da prioridade epistemológica da sensação, não obsta, porém, a que a verdadeira e última posição filosófica para que a obra de Pater tende desde o início coincida não com aceitação de qualquer um daqueles dois opostos extremos, mas sim com aceitação, *grosso modo*, de conciliação entre ambos (opostos extremos). Isto é, mas sim com aceitação, *grosso modo*, do IDEALISMO SUBJETIVO (kantiano). O qual recusa de igual modo (i) a passividade excessiva que decorre para o entendimento e a razão do primado (empirista) da prioridade epistemológica da sensação e (ii) a capacidade da razão para efetuar “síntese metafísica” de cariz constitutivo, *qua* capacidade decorrente do princípio (sustentado pelo IDEALISMO ABSOLUTO) da prioridade epistemológica da própria razão, enquanto sede de intuição intelectual. E, porquanto, o qual (IDEALISMO SUBJETIVO) efetivamente opera reconciliação entre os dois opostos extremos a que me tenho referido.

Trata-se de reconciliação que o próprio Pater revelou por mais de uma vez configurar-se a única forma de pôr fim ao conflito entre as duas grandes tendências do seu espírito — o qual ele tende a expressar como conflito de ordem religiosa e prática, ao invés de de ordem teórica ou filosófica.

A esse respeito, considere-se, por exemplo, o seguinte passo de *Marius the Epicurean*, que antecipa o dilema irresoluto que o passo de *Gaston de Latour* que citei em nota ao anterior quarto capítulo viria a expressar posteriormente (vide I, cap. 4, nota 89, pp. 435–436):

There were days when he could suspect, though it was a suspicion he was careful at first to put from him, that that early, much cherished religion of the villa might come to count with him as but one form of poetic beauty, or of the ideal, in things; as but one voice, in a world where there were many voices it would be a moral weakness not to listen to. And yet this voice, through its forcible preoccupation of his childish conscience, still seemed to make a claim of a quite exclusive character, defining itself as essentially one of but two possible leaders of his spirit, the other proposing to him unlimited self-expansion in a world of various sunshine. The contrast was so pronounced as to make the easy, light-hearted, unsuspecting exercise of himself, among the temptations of the new phase of life which had now begun, seem nothing less than a rival *religion*, a rival

religious service. The temptations, the various sunshine, were those of the old town of Pisa, where Marius was now a tall schoolboy. (MEI, pp. 43–44)

Na conclusão a este estudo, ao falar da *solução* que Pater encontrou para a “dissociação da sensibilidade” que o *romantismo* cristão fez surgir no Mundo Moderno, irei pôr em evidência que foi o pensamento estético de Kant, que, em grande parte, permitiu a Pater reconciliar a exclusividade mútua destas duas “religiões:” a “religião” da dedicação a quanto se configure ideal, uno, permanente e hierático e a “religião” da “tirania dos sentidos”; da dedicação a quanto se configure sensível, diverso, mutável e profano, independentemente das qualidades morais (negativas ou positivas) que o seu chamamento estético possa revelar ou ocultar.

8. Eva Schaper. *Loc. cit.*, p. 371.

9. Leonard P. Wessell, Jr. *Op. cit.* p. 21.

10. *CJ*, part I, § 58. Meredith, p. 216. “[D]ie also mit dem Prinzip des Rationalisms zusammen bestehen können.” (*KU*, erster Teil § 58. *Werke*, vol. 8, p. 453)

11. Que é o que fazem, por exemplo, Bernhard Fehr e Anthony Ward, em, respetivamente, “Walter Pater und Hegel” (*Englische Studien*. 1916, vol. L, no. 2, pp. 300–308) e *Walter Pater: The Idea in Nature* (Worcester, Macgibbon & Kee, 1966).

Fehr, que começa aquele seu ensaio afirmando que “investigações mais precisas revelariam a importância do pensamento alemão no pensamento de Pater” (“Genauere forschungen würden zeigen, daß der deutsche einschlag in Walter Pater ein ganz beträchtlicher ist”), não obstante “muito já” ter sido “escrito acerca” do próprio “Pater” (“Über Walter Pater ist schon recht viel geschrieben worden”) — Fehr, dizia, pretende apenas tratar “um aspeto específico da relação entre Pater e Hegel” (“Heute möchte ich eine bestimmte seite des verhältnisses zwischen Pater und Hegel behandeln”).

Trata-se, de entre os quatro aspetos dessa mesma relação que diz ter encontrado, do aspeto que se prende especificamente com a “presença” da *Ästhetik* de Hegel em “Winckelmann.”

As observações que Fehr faz a esse respeito são, sem dúvida, corretas e pertinentes, para além de, no contexto da crítica pateriana de 1916, desusadas. Não é, porém, minha intenção falar delas aqui. Aqui, neste estudo, limitar-me-ei a dizer, a respeito do ensaio de Fehr, que, inadvertidamente, ele demonstra bem quão perigoso pode ser falar, ou afirmar que se pretende falar, da dívida da “estética pateriana” para com esta ou aquela outra estética, sem, antes, ou simultaneamente, correlacionar essa mesma dívida com outras que a própria obra de Pater evidencia de modo tão ou mais perceptível. De momento, não me encontro preparado para averiguar se será verdade, quanto

se segue, que Fehr pretende “revelar” (“verraten”) — nem tampouco este estudo seria o lugar adequado para o fazer, dados os limites que lhe impus desde início:

...die Theorie von der Kunst um der Kunst willen, die Pater im Schlußwort der *Renaissance* namentlich erwähnt, und die zu Wildes Credo wurde, [vorliegt] schon bei Hegel fix und fertig.... (p. 307)

...a teoria da arte pela arte, a que Pater se refere, em particular, na conclusão à *Renaissance*, e que se tornaria o credo de Wilde, existia já, de forma completamente acabada, em Hegel (esta e as anteriores traduções do texto de Fehr são minhas).

Não posso, porém, deixar de afirmar que, mesmo que seja correta, essa “revelação” não poderá deixar de ser tão verdadeira, ou até mesmo menos verdadeira, do que a *revelação* de a teoria da arte pela arte já se encontrar presente — antes de Schiller, de Hegel, de Whistler, de Gautier, de Swinburne e de Pater — na estética transcendental de Kant. Sendo essa, a razão por que, se houver que fazer remontar a origem específica e *adulta* da teoria da arte pela arte de Pater a alguém, esse alguém só poderá ser, em primeiro lugar, o autor da *Crítica da Faculdade de Julgar*.

Quanto a *Walter Pater: The Idea in Nature...* Quanto a esse estudo do pensamento pateriano, bastar-me-á citar aqui o seguinte passo (que transcrevo sic):

Hegel's influence is clear too in Pater's thinking about the “evolution” of the various art forms. It is evident that he is thinking of beauty, in Hegelian language “as the sensuous semblance of the idea”, that he believed that art had a peculiar force and ability as “an exponent of ideal reality”. Indeed, the reason for art's becoming a religion at this time was that, in generating the aesthetic emotion, it seemed the supreme means of gaining contact with the “ideal” reality. And Hegel is the source for this hope. (p. 56)

“[I]n generating the aesthetic emotion, ...[art] seemed the supreme means of gaining contact with the ‘ideal’ reality”! “And Hegel is the source for this hope”!

Será caso para, repetindo algumas destas mesmas palavras, afirmar: “It is evident that he, Anthony Ward, is thinking of ‘ideal’ reality, in Hegelian language, as the intellectual essence of the idea.” Sendo que o grande erro destas afirmações reside em que, *malgré* o seu profundo conhecimento da estética hegeliana, * Pater nunca deixou

de entender que o “ideal” resulte de “the artifice and invention of the understanding”, (cw, p. 121) bem como, por conseguinte, jamais teve, ou expressou ter, a “esperança” hegeliana que Ward lhe imputa: a esperança de, através da arte, estabelecer contacto com realidade “ideal” (e, pois, com idealidade “real”).

É verdade que, não obstante afirmar na conclusão a *The Renaissance* que “What we have to do is to be for ever curiously testing new opinions and courting new impressions, never acquiescing in a facile orthodoxy of Comte, or of Hegel, or of our own”, (*REN*, p. 237) Pater aceitou — como se há constatado — a conceção hegeliana de IDEIA, que faz este devir sensorialização (*Versinnlichen*) de IDEIA, “the idea turned into an object of sense”. Porém, não é menos verdade que ele, Pater, só passou a proceder assim após ter *transfigurado* o conceito hegeliano IDEIA em conceito nada hegeliano, porque assaz kantiano.

No mesmo lugar em que o vimos elogiar o conceito de IDEAL de Hegel, em passo de “Winckelmann” que, significativamente, viria a retirar de edições de *The Renaissance* posteriores à primeira, Pater afirma que, “By the idea, stripped of its technical phraseology, he [Hegel] means man’s knowledge about himself and his relation to the world, in its most rectified and concentrated form.” (*REN*, Hill, p. 257)

Em resposta a Anthony Ward (que afirma, como vimos, “It is evident that he is thinking of beauty, in Hegelian language “as the sensuous semblance of the idea”) digo que o que “é evidente” aqui, bem como em toda a restante obra de Pater, é a circunstância de, no trânsito de Hegel a Pater, a “ideia” ter perdido a objetividade formal (intelectual), historicamente constitutiva de realidade sensível, que Hegel lhe concedera, para adquirir a objetividade formal (a unidade sintética concetual) não-constitutiva (“man’s knowledge... in its most rectified and concentrated form”) que Kant concedera às ideias da razão teórica e às ideias estéticas da imaginação produtiva, de que nos fala, já quase no final da primeira parte da terceira *Crítica*. Lá chegaremos.

Concluo esta já longa nota sublinhando que, se é verdade que, como Anthony Ward afirma, Pater “believed that art had a peculiar force and ability as ‘an exponent of ideal reality,’” é de igual modo verdade que esta última (“realidade ideal”) jamais foi para ele, Pater, tal como jamais foi para Kant, mais do que representação não-constitutiva por parte da imaginação. Isto é, jamais foi mais do que IDEIA ESTÉTICA, para cuja inexpressibilidade a arte haverá de encontrar exponente, expressão sensível adequada, através de casamento perfeito entre FORMA e MATÉRIA.

* Como Fehr põe em evidência, a obra de Pater é, só por si, prova suficiente de que “Pater estudou a fundo e em primeira mão a *Estética* de Hegel” (“Pater [hat] sich in Hegels *Ästhetik* geradezu vertieft”): “Para ser capaz de utilizar passagens de todas as [suas] partes,

ele teve de estudar cuidadosamente os três volumes daquela obra. As traduções que dela fez demonstram que conseguiu compreender bastante bem a língua de Hegel e embrenhar-se nos problemas hegelianos mais difíceis.” (“Er hat das dreibändige werk sorgfältig durcharbeiten müssen, um stellen aus allen teilen verwenden zu können. Seine übersetzungen beweisen, daß er Hegels sprache ganz richtig verstanden und auch in die schwierigsten Hegelschen probleme einzudringen vermocht hat.”) (*Loc. cit.*, p. 305)

12. Que é o que faz, por exemplo, Ian Small, no seu *Conditions for Criticism. Authority, Knowledge, and Literature in the Late Nineteenth Century* (Oxford, Clarendon Press, 1991).

Small reconhece que “It is fairly widely accepted that the study of aesthetics (in the sense that the term is now understood) was of eighteenth-century origin, and that it was Kant who finally established the aesthetic as an autonomous category in philosophic thought.” (p. 67)

O seu terceiro capítulo, “Aesthetics, Psychology, and Biology,” tem por objetivo, porém, explorar apenas a concepção de ESTÉTICA que a psicologia empirista do século XIX inglês derivou da origem etimológica da palavra *aísthēsis* (“percepção,” “sensação”). A qual foi concepção de ESTÉTICA que entendeu a percepção de beleza como modo particular de percepção sensorial, e, por isso, como modo de percepção que se prestava a ser alvos das investigações psicológicas que haviam já sido feitas com relação à apreensão de todo e qualquer tipo de conhecimento.

É evidente que a escolha deliberada de proceder assim, como Small procede no seu terceiro capítulo, nada acarreta consigo que possa ser criticado. Contudo, não se poderá, por outro lado, deixar de considerar, julgo, que associar a estética de Pater exclusivamente a tal forma de entender e definir a percepção de beleza, como Small faz (cf. pp. 78–79), seja falsear o pensamento estético de Pater (por omissão de um dos seus *lados* importantes, o que lhe chegou da Alemanha) e as relações que entre ele e, por exemplo, o pensamento de Kant, de Schelling e de Hegel se torna possível divisar.

Na verdade, Small dá continuidade a leitura da obra de Pater que se já tornou *tradição* no exercício da crítica que dela tem sido feita, mas que, como me tenho esforçado por pôr em evidência, não pode evitar configurar-se meia-verdade. Isto é, interpretação parcial e circunscrita que se declara abrangente, sem jamais lograr explicar e *filiar* devidamente os aspetos mais salientes e mais importantes da leitura pateriana da ARTE. Entre os quais (aspetos) constam a apologia do “desinteresse transcendental,” sem a qual não poderá fazer sentido tecer apologia da “arte pela arte,” e a noção de que toda a verdadeira obra de arte haverá de consistir em expressão intersubjetiva de “sentido de facto” (subjetivo), devido a nela, obra de arte, forma e matéria

se sobreporem totalmente e se refigurarem, por isso, mútua *consustanciação*. Vale dizer, *consustanciação* uma da outra. (Já lá chegaremos).

13. “Segundas reflexões” é a tradução que aqui faço da designação “second thoughts,” a qual, significativamente, coincide com o título do capítulo de *Marius the Epicurean* em que Marius revê a *teoria de vida* a que o seu peculiar temperamento e a sua reflexão filosófica e literária o hão conduzido, e em que, em sequência de tal reflexão, decide reajustar o equilíbrio entre “perdas” (“losses”) e “ganhos” (“gains”) de ordem social, afetiva, moral e religiosa que inicialmente estabelecera.

Não é, porém, apenas no título desse mesmo capítulo, e nesse mesmo capítulo, que a expressão “second thoughts” surge, ao longo do todo da obra de Pater. Sendo que a circunstância de assim ser não se constituirá, certamente, alvo de estranheza, uma vez que a peregrinação espiritual de homem que, como Pater, haja afirmado, no início de sua carreira de pensador, não devermos aquiescer em qualquer teoria ou ortodoxia, inclusivamente em teoria ou ortodoxia nossa (“of our own”), (*REN*, p. 237) não poderá deixar de se constituir sucessão dialética de autorreflexões e de autoreavaliações, determinadas, cada qual, por paisagem específica, revelada por cada nova curva de caminho que aspire ascender de colina a colina a paisagem suprema e beatífica, na qualidade de *espetáculo* passível de ser imaginado como unidade última.

A certa altura de *Gaston de Latour*, por exemplo, Pater fala-nos de “the very genius of second thoughts, of exquisite tact and discretion, of judgment upon knowledge.” (*GL*, p. 88) Sendo que a expressão (“second thoughts”) ressurgue no seguinte comentário a *Robert Elsmere*: “A *chef d’œuvre* of that kind of quiet evolution of character through circumstance, introduced into English literature by Miss Austen, and carried to perfection in France by George Sand... it abounds in sympathy with people as we find them, in aspiration towards something better — towards a certain ideal — in a refreshing sense of second thoughts everywhere.” (*EG*, p. 55)

É, porém, no seguinte passo de “Sir Thomas Browne,” que Pater melhor nos revela que a capacidade para levar a cabo “segundas reflexões” se configura corolário de “[the] shade of levity and unconcern” que caracteriza “the perfect manner” de todo o verdadeiro humanista, e de que Coleridge se vira privado, em resultado de enfermar de “na excess of... a seriousness that rises... from a misconception of the perfect manner”: (*cw*, p. 111)

It is, in truth, to the literary purpose of the humourist, in the old-fashioned sense of the term, that... [Sir Thomas Browne’s] method of writing naturally allies itself — of the humourist to whom all the world is but a spectacle in which

nothing is really alien from himself, who has hardly a sense of the distinction between great and little among things that are at all, and whose half-pitying, half-amused sympathy is called out especially by the seemingly small interests and traits of character in the things or the people around him. Certainly, in an age stirred by great causes, like the age of Browne in England, of Montaigne in France, that is not a type to which one would wish to reduce all men of letters. Still, in an age apt also to become severe, or even cruel (its eager interest in those great causes turning sour on occasion) the character of the humourist may well find its proper influence, through that serene power, and the leisure it has for conceiving second thoughts, on the tendencies, conscious or unconscious, of the fierce wills around it. Something of such a humourist was Browne—not callous to men and their fortunes; certainly not without opinions of his own about them; and yet, undisturbed by the civil war, by the fall, and then the restoration, of the monarchy, through that long quiet life (ending at last on the day himself had predicted, as if at the moment he had willed) in which “all existence,” as he says, “had been but food for contemplation.” (APP, pp. 128–129)

14. Walter Pater. *Letters of Walter Pater*. Ed. Lawrence Evans, Oxford, Clarendon Press, 1970, p. 44.

15. Familiarizado, por exemplo, com a predisposição para acatar a ortodoxia católica com que se depara, entre outros escritos, em “Amiel’s ‘Journal Intime’” (de 1886) e “Robert Elsmere” (de 1888).

Trata-se de predisposição que não resulta, tenho disso certeza, de transformação radical da atitude iconoclástica com que “Coleridge’s Writings” nos confronta *ab initio*, mas sim de negação dialética dessa mesma atitude. Isto é, mas sim de consciência de que todo o genuíno ceticismo haverá de ser cético com relação a si mesmo, e, por conseguinte, de consciência de que todo o genuíno ceticismo não menos haverá de implicar, num terceiro *momento*, atitude de recetividade sintética tanto para com a tese como para com a antítese, na qualidade de *momentos* dialéticos afirmados—negados em primeiro e em segundo lugar.

O ceticismo *não-cético*, chamemos-lhe assim, sempre haverá de se quedar no segundo de tais três *momentos*: o *momento* da antítese, a qual, ao excluir, ou negar, a tese — e, porquanto, também a síntese, — sempre haverá de se transformar, ela mesma, em tese.

Pelo contrário, o ceticismo *cético* — o ceticismo de Pater — sempre haverá de avançar da antítese para a síntese, a qual, por força, sempre haverá de negar e de afirmar, a um só tempo, quer a tese, quer a antítese.

Em última instância, toda a obra de Pater define percurso que nos conduz de valência restrita e autocontraditória por parte de antítese a bivalência abrangente (a suspensão de juízo) por parte de síntese. Sendo, por conseguinte, que afirmações de cariz religioso como as que “Amiel’s ‘Journal Intime’” nos dá a conhecer (afirmações *chocantes* e contraditórias, para quem as leia com o eco, na mente, das negações de “Coleridge’s Writings”) só poderão configurar-se, quando corretamente interpretadas, expressão de tomada de posição temperamental por parte de Eu pateriano temporariamente *estacionado* em um de dois *momentos* opondo-se *qua* tese e antítese adentro a esfera de acutilante e imparcial autoconsciência. Isto é, adentro a abrangência formal, e, pois, a bivalência formal, de Meta-Eu epistemologicamente *movido* por desinteresse transcendental (“transcendental disinterestedness, no dizer de “Coleridge’s Writings”), ao invés de *movido* por *engagement* ou *partis pris*.

16. *CJ*, part I, § 51. Meredith, p. 188.

Zu der Malerei im weiten Sinne würde ich... die Verzierung der Zimmer durch Tapeten, Aufsätze und alles schöne Ameublement, welches bloß zur Ansicht dient, zählen; imgleichen die Kunst der Kleidung nach Geschmack (Ringe, Dosen, u.s.w.). Denn ein Parterre von allerlei Blumen, ein Zimmer mit allerlei Zieraten (selbst den Putz der Damen darunter begriffen) machen an einem Prachtfeste eine Art von Gemälde aus, welches, so wie die eigentlich sogenannten (die nicht etwa Geschichte, oder Naturkenntnis zu lehren die Absicht haben), bloß zum Ansehen da ist, um die Einbildungskraft im freien Spiele mit Ideen zu unterhalten, und ohne bestimmten Zweck die ästhetische Urteilskraft zu beschäftigen. Das Machwerk an allem diesen Schmucke mag immer, mechanisch, sehr unterschieden sein, und ganz verschiedene Künstler erfordern: das Geschmacksurteil ist doch über das, was in dieser Kunst schön ist, sofern auf einerlei Art bestimmt: nämlich nur die Formen (ohne Rücksicht auf einen Zweck) so, wie sie sich dem Auge darbieten, einzeln oder in ihrer Zusammensetzung, nach der Wirkung, die sie auf die Einbildungskraft tun, zu beurteilen. (*KU*, erster Teil § 51. *Werke*, vol. 8, pp. 425–426)

17. Ian Small. *Op. cit.*, pp. 77–79.

18. Trata-se, por exemplo, do sentimento (por parte de Botticelli ou de Pater?) que, também em *Madonna do Magnificat*, faz que “the pen almost drops from her hand, and the high cold words have no meaning for her, and her true children are those others, among whom, in her rude home, the intolerable honour came to her, with that look of wistful inquiry on their irregular faces which you see in

startled animals — gipsy children, such as those who, in Apennine villages, still hold out their long brown arms to beg of you, but on Sundays become enfants du choeur, with their thick black hair nicely combed, and fair white linen on their sunburnt throats.” (REN, p. 57)

19. *CJ*, part I, § 1. Meredith, p. 42. “[D]as Reale einer empirischen Vorstellung”. (KU, erster Teil § 1. Werke, vol. 8, p. 279)

20. Leonard P. Wessel, Jr. *Op. cit.*, pp. 94, 124.

21. *CJ*, part I, § 5. Meredith, p. 49. “[E]inzig und allein ein uninteressiertes und freies Wohlgefallen... [ist]”; “bloß gefällt”. (KU, erster Teil § 1. Werke, vol. 8, p. 287)

22. Referindo-se à passagem da “Conclusão” em que Pater já havia apresentado parcialmente a ideia fundamental do passo de “Winckelmann” de que tenho vindo a falar (“While all melts under our feet, we may well catch at any exquisite passion, or any contribution to knowledge that seems by a lifted horizon to set the spirit free for a moment, or any stirring of the senses.... — REN, p. 237), Billie Andrew Inman manifesta a sua convicção de Hegel e a sua *Ästhetik* terem tido influência direta em Pater:

Pater had long been familiar with the idea that art lifts one above the enslavement of the world. In the *Ästhetik*, Hegel discusses at length the power of poetry to create a sense of freedom. To Hegel art was superior to nature because it proceeded from creative mind, whereas nature was bound by laws of necessity. He states: “what we enjoy in artistic beauty is just the freedom of its creative and plastic activity. In the production and contemplation of these we appear to escape from the principle of rule and system” (I, 6). Art also, according to Hegel, gives one something to cling to in the flux: “The individual living thing ... is transitory; it vanishes and is unstable in its external aspect. The work of art persists” (I, 39). (Billie Andrew Inman. “The Intellectual Context of Pater’s ‘Conclusion’.” In: Philip Dodd, ed. *Walter Pater: An Imaginative Sense of Fact*. London, Frank Cass, 1981, pp. 24–25)

Embora quanto Inman aqui diz de Hegel possa parecer a leitor desprevenido semelhante, ou igual, a quanto acabo de afirmar acerca das implicações kantianas do passo de “Winckelmann” que venho de comentar, tal não acontece. Sendo que não acontece devido a ser verdade que, enquanto para Kant a liberdade estética, que a arte proporciona, se configura liberdade meramente formal e subjetiva (meramente resultante do excepcional *modus operandi* das faculdades cognitivas do sujeito, durante a contemplação estética), para Hegel, configura-se, ela (liberdade estética), liberdade *de facto* por parte de Eu criador numenal, e, por isso, não determinado sensivelmente. Isto

é, por parte de Eu não determinado pelo conteúdo material, ontologicamente objetivo, que atualize *in concreto* a infinita possibilidade do conceito, com o resultado de determinar e tornar finita esta última (possibilidade).

Faz isso, obviamente, que Pater, que sempre recusou esposar concepção racional de ARTE, quer a dos *Vollkommenheitsmänner*, quer a do IDEALISMO ABSOLUTO (pós-kantiano), só possa estar do lado de Kant, e não do de Hegel, também no que respeita ao aspeto específico que eu e Inman comentamos.

Como Robert Wicks afirma, pondo bem em evidência a diferença que a fórmula hegeliana que já vimos Pater ter expressamente recusado (“o que é racional, o que é racional é”) introduz entre a estética de Kant e a estética de Hegel:

Hegel's supremely positive assessment of philosophy is well-known, and his estimation of artistic beauty is hardly less Olympian. For him, artistic beauty reveals absolute *truth* through perception. He holds that the best art conveys metaphysical knowledge by revealing, through sense perception, what is unconditionally true. In accord with the religious overtones that often attend Hegel's own voice in his *Lectures on Aesthetics*, we may say that beautiful art, for Hegel, offers a perception of “the divine” or “what is godlike.” Simply and broadly stated, beauty is God's appearance [...]: beauty, according to Hegel, is the perceptual presentation of what his metaphysical theory affirms to be unconditional or absolute.... (Robert Wicks. “Hegel's Aesthetics: An Overview”. In: Frederick C. Beiser, ed. *The Cambridge Companion to Hegel*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 349–350)

23. A. C. Benson. *Walter Pater*. London, Macmillan, 1906, p. 194.

24. *CJ*, part I, § 53. Meredith, pp. 191–192.

...Dichtkunst... erweitert das Gemüt dadurch, daß sie die Einbildungskraft in Freiheit setzt und innerhalb den Schranken eines gegebenen Begriffs, unter der unbegrenzten Mannigfaltigkeit möglicher damit zusammenstimmender Formen, diejenige darbietet, welche die Darstellung desselben mit einer Gedankenfülle verknüpft, der kein Sprachausdruck völlig adäquat ist, und sich also ästhetisch zu Ideen erhebt. Sie stärkt das Gemüt, indem sie es sein freies, selbsttätiges und von der Naturbestimmung unabhängiges Vermögen fühlen läßt, die Natur, als Erscheinung, nach Ansichten zu betrachten und zu beurteilen, die sie nicht von selbst, weder für den Sinn noch

den Verstand in der Erfahrung darbietet.... (KU, erster Teil § 53. Werke, vol. 8, p. 429)

25. "How insignificant, at the moment, seem the influences of the sensible things which are tossed and fall and lie about us, so, or so, in the environment of early childhood. How indelibly, as we afterwards discover, they affect us; with what capricious attractions and associations they figure themselves on the white paper, the smooth wax, of our ingenuous souls, as 'with lead in the rock for ever,' giving form and feature, and as it were assigned house-room in our memory, to early experiences of feeling and thought, which abide with us ever afterwards, thus, and not otherwise. The realities and passions, the rumours of the greater world without, steal in upon us, each by its own special little passage-way, through the wall of custom about us; and never afterwards quite detach themselves from this or that accident, or trick, in the mode of their first entrance to us." (MS, pp. 177–178)

26. No contexto desta minha afirmação, considerem-se, por exemplo, as seguintes palavras de William Buckler:

John Locke's presence in the nineteenth century, like Francis Bacon's, was so generalized, organic, and, so to speak, mythic that one must be cautious in assigning a direct and primary influence of "the father of modern epistemology" on a writer so late as Pater. [...] But the Lockean presence, however received, is diffused throughout Pater....

Like Locke, Pater abandoned the field of futile speculative disputes and accepted man as fated to a great ignorance. Like Locke, he turned away from cosmology as a center of fruitful interest and satisfied himself with exploring the understanding, the mind of the perceiver, cognitive knowledge. Like Locke, he abandoned the doctrine of innate ideas, abandoned as fruitless the quest for essences, accepted as an imperative fact that "Knowledge is of things we see" (In Memoriam, "Prologue"), that the mind at birth is a *tabula rasa*, that the basic content filters in through sense experience, and that all ideas are merely complexes of the basic, simple ideas thereby acquired. [...] Like Locke, Pater turned away from the hypotheses of the rationalists and substituted for a Cartesian first principle (*Cogito ergo sum*) a Paterian-Lockean first principle (*Sentio ergo sum*). Pater's epistemology, like Locke's, is an experiential epistemology founded on "the integrity and saving power of the simple sensation," upon which are built complex ideas, reflection, memory, imagination, the elusive vagaries of association, the dissolution of the ego as a hard-core identity, and the reorientation of the personality to an ongoing process—or, as Proust was

to say, “The disintegration of the self is a continuous death.” Finally, Pater’s experiential epistemology, like Locke’s, leaves “religion and virtue secure” — that is, untouched — and suggests as a goal for *homo sentiens* a continual multiplication of continuously refined experiences and a caution lest the mind set up “a barrier between reality and consciousness.” It is within this specifically defined epistemological context, clearly Lockean, that Pater’s language and ideas take on serious and resonant significance; that it can be meaningfully said that the “Conclusion” to *The Renaissance* mediates between the analytical-critical and the critical-creative centers of his canon; and that we have the principal antidote to a chaotically impressionistic response to his exquisitely refined perceptions and firmly designed prose pieces. (William Buckler. *Walter Pater: The Critic as Artist of Ideas*. New York, New York University Press, 1987, pp. 245–247)

27. *Idem. Ibidem*, pp. 23–24.

28. Peter Allan Dale. *Op. cit.*, pp. 209–210.

29. George Mead. *Op. cit.*, p. 123.

30. *CJ*, part I, § 51. Meredith, p. 185. “[M]uß unabsichtlich zu sein, und sich von selbst so zu fügen scheinen; sonst ist es nicht schön e Kunst.” (*KU*, erster Teil § 51. *Werke*, vol. 8, p. 423)

31. Estou a utilizar aqui a terminologia com que Kant nos faz ver que, embora a Arte se distinga da Natureza do mesmo modo que o fazer (*facere*) se distingue do agir em geral (*agere*), e embora os produtos de ambas se distingam um do outro como o produzido (*opus*) se distingue do efeito (*effectus*), toda a verdadeira obra de arte deve parecer carecer, tal como a Natureza carece, de finalidade. Cf. *CJ*, part I, § 43–§ 45. Meredith, pp. 162–167; *KU*, erster Teil § 43–§ 45. *Werke*, vol. 8, pp. 401–405.

32. Anthony Ward, por exemplo, comenta este mesmo passo com palavras que revelam bem não ter compreendido o que Pater nele pretende dizer, e que, por isso, como frequentemente acontece na crítica da obra de Pater, apenas conseguem complicar e obscurecer o seu sentido. Afirma Ward:

This passage merits close attention. What had been the ideal of personality, that it should become ‘pure medium of reception’ so that it might let through all that was really life-giving, now becomes the object of critical scorn. Pater’s vocabulary is never merely descriptive. He loads his words. ‘Visionary’ is clearly of higher status to him than ‘dramatic’. Much more is being requested of the painter than that he should describe nature accurately and by close attention reveal to himself

the structures of his own intelligence. The painter must now 'usurp' the data before him in order to make it carry moods and ideas which have nothing to do with it. As with Leonardo, Pater suggests, recommends, that the painter's objects should become a 'cryptic language for fancies all his own'. And the respect which was once due to the natural world, 'the instinct of reverence' which was an essential prerequisite to accurate knowledge or satisfying relationship, is quite abandoned, for Botticelli, as Pater's mouthpiece here, 'plays fast and loose with those data' before him.

It is only, however, from the confrontation of an external reality, Pater seems to remember suddenly, that the mind may come to knowledge of itself, and at the end of the paragraph he hastily attempts to re-establish Botticelli's respectful interest in the otherness and to suggest that the activity of expressing his own moods is not an aim which precedes his encounters with things, but is part of an automatic process which occurs when he looks at nature. 'To him, as to Dante, the scene, the colour, the outward image or gesture, comes with all its incisive and importunate reality; but awakes in him, moreover, by some subtle law of his own structure, a mood which it awakes in no-one else, of which it is the double or repetition, and which it clothes, that all may share it, with visible circumstance.' But the terms in which Pater has described Botticelli make such a process impossible. Reality would have to be importunate indeed to break [p. 96] through, such language as 'usurp' and, 'plays fast and loose'. Pater is suggesting that Botticelli shows the same kind of sensibility to the 'tyrannous' reality of things as himself in *The Child in the House*. But he has abandoned that white-souled passivity which makes such sensibility, such capacity for recognition, possible.

Having suddenly, it appears, become aware of the implications of what he has been saying about the activities of a 'visionary' artist, Pater now begins to modify the position he has taken in order that it shall not appear that he has opted for the dream at last. Botticelli becomes suddenly, a 'forcible realist', he interests himself with 'men and women in their mixed and uncertain condition'. (Anthony Ward. *Op. cit.*, pp. 96–97)

33. F.W.J. Schelling. *The Philosophy of Art*. pp. 122–123.

Der Körper trübt sich in dem Verhältniß für das Licht, in welchem er sich von der Allheit der übrigen Körper absondert und als ein selbständiger heraustritt. Denn das Licht ist die Identität aller Körper; in dem Verhältniß also, in welchem

er sich von der Identität absondert, sondert er sich auch von dem Licht, denn er hat mehr oder weniger die Identität in sich selbst als Besonderes aufgenommen. [...] Die relative Gleichheit mit sich selbst ist das, wodurch der Körper aus der Gleichheit mit allen andern tritt. Die relative Gleichheit aber (= Cohäsion, Magnetismus) beruht auf einer relativen Indifferenz seines Besonderen mit seinem Allgemeinen oder Begriff. Die Trübung für das Licht wird also nur da aufhören, wo diese relative Gleichheit so weit aufgehoben ist, daß entweder das rein-Allgemeine oder das rein-Besondere überwiegend ist — also an den Enden der Cohäsionsreihe —, oder da, wo beide zur absoluten Indifferenz reducirt sind, wie im Wasser, dessen Allgemeines das ganze Besondere, das Besondere das ganze Allgemeine ist, oder da, wo auch der Streit der absoluten Cohäsion (wodurch der Körper in sich selbst) und der relativen (wodurch er dem Licht angehört) vollkommen ausgeglichen ist, und der Körper ganz Erde und ganz Sonne ist. [...]

Ein solcher Körper nun, der in der vollkommenen Identität mit dem Licht ist (und ein solcher wäre ein absolut-durchsichtiger Körper), wäre dem Licht überall nicht mehr entgegengesetzt. Nur insofern der Körper noch immer ein Besonderes bleibt oder dem Licht relativ — zum Theil — entgegengesetzt ist, synthetisirt die absolute Identität... das Licht mit ihm.... Diese Synthese des Lichts und des Körpers ist beim durchsichtigen und undurchsichtigen Körper gleicherweise der Fall, nur daß dieser das Licht reflektirt, der durchsichtige Körper aber nimmt es in sich selbst auf und durchdringt sich mit ihm. (AS, vol. 2, pp. 338–339 [SW, I, vol. 5, pp. 510–511])

34. *CJ*, part I, § 15. Meredith, pp. 69–70. “[D]ie Zusammenstimmung des Mannigfaltigen in... [einem Ding] zu... [dem] Begriffe [von diesem, was es für ein Ding sein sollte,] (welcher die Regel der Verbindung desselben an ihm gibt) ist die qualitative Vollkommenheit eines Dinges.” (KU, erster Teil § 15. Werke, vol. 8, p. 307)

35. *CJ*, part I, § 15. Meredith, p. 69. “[K]ommt dem Prädikate der Schönheit schon näher”. (KU, erster Teil § 15. Werke, vol. 8, p. 307)

36. *CJ*, part I, § 16. Meredith, p. 74.

...weil es nicht vermieden werden kann, wenn wir die Vorstellung, *wodurch* uns ein Gegenstand gegeben wird, mit dem Objekte (in Ansehung dessen was es sein soll) durch einen Begriff vergleichen, sie zugleich mit der Empfindung im Subjekte zusammen zu halten, so gewinnt das *g e s a m t e V e r m ö g e n* der Vorstellungskraft, wenn beide Gemütszustände zusammen stimmen. (KU, erster Teil § 16. Werke, vol. 8, p. 312)

37. *CJ*, part I, § 48. Meredith, pp. 172–173.

Um eine Naturschönheit als eine solche zu beurteilen, brauche ich nicht vorher einen Begriff davon zu haben, was der Gegenstand für ein Ding sein solle; d. i. ich habe nicht nötig, die materiale Zweckmäßigkeit (den Zweck) zu kennen, sondern die bloße Form ohne Kenntnis des Zwecks gefällt in der Beurteilung für sich selbst. Wenn aber der Gegenstand für ein Produkt der Kunst gegeben ist, und als solches für schön erklärt werden soll: so muß, weil Kunst immer einen Zweck in der Ursache (und deren Kausalität) voraussetzt, zuerst ein Begriff von dem zum Grunde gelegt werden, was das Ding sein soll; und, da die Zusammenstimmung des Mannigfaltigen in einem Dinge, zu einer innern Bestimmung desselben als Zweck, die Vollkommenheit des Dinges ist, so wird in der Beurteilung der Kunstschönheit zugleich die Vollkommenheit des Dinges in Anschlag gebracht werden müssen, wornach in der Beurteilung einer Naturschönheit (als einer solchen) gar nicht die Frage ist. (*KU*, erster Teil § 48. *Werke*, vol. 8, pp. 410–411)

38. *CJ*, part I, § 45. Meredith, p. 167.

...wir können allgemein sagen, es mag die Natur oder die Kunstschönheit betreffen: schön ist das, was in der bloßen Beurteilung (nicht in der Sinnenempfindung, noch durch einen Begriff) gefällt. Nun hat Kunst jederzeit eine bestimmte Absicht, etwas hervorzubringen. Wenn dieses aber bloße Empfindung (etwas bloß Subjektives) wäre, die mit Lust begleitet sein sollte, so würde dies Produkt, in der Beurteilung, nur vermittelt des Sinnengefühls gefallen. Wäre die Absicht auf die Hervorbringung eines bestimmten Objekts gerichtet, so würde, wenn sie durch die Kunst erreicht wird, das Objekt nur durch Begriffe gefallen. In beiden Fällen aber würde die Kunst nicht in der bloßen Beurteilung, d. i. nicht als schöne, sondern mechanische Kunst gefallen. (*KU*, erster Teil § 45. *Werke*, vol. 8, p. 405)

39. *CJ*, part I, § 44. Meredith, p. 166. "Schöne Kunst... ist eine Vorstellung, die für sich selbst zweckmäßig ist, und... ohne Zweck [ist]". (*KU*, erster Teil § 44. *Werke*, vol. 8, p. 404)

40. *CJ*, part I, § 45. Meredith, pp. 166–167. "[D]och muß die Zweckmäßigkeit in der Form... [eines Produktes der schönen Kunst] von allem Zwange willkürlicher Regeln so frei scheinen, als ob es ein Produkt der bloßen Natur sei." (*KU*, erster Teil § 45. *Werke*, vol. 8, p. 404)

41. *CJ*, part I, § 45. Meredith, pp. 166–167.

An einem Produkte der schönen Kunst muß man sich bewußt werden, daß es Kunst sei, und nicht Natur; aber doch muß die Zweckmäßigkeit in der Form desselben von allem Zwange willkürlicher Regeln so frei scheinen, als ob es ein Produkt der bloßen Natur sei. Auf diesem Gefühle der Freiheit im Spiele unserer Erkenntnisvermögen, welches doch zugleich zweckmäßig sein muß, beruht diejenige Lust, welche allein allgemein mitteilbar ist, ohne sich doch auf Begriffe zu gründen. Die Natur war schön, wenn sie zugleich als Kunst aussah; und die Kunst kann nur schön genannt werden, wenn wir uns bewußt sind, sie sei Kunst, und sie uns doch als Natur aussieht. [...]

Also muß die Zweckmäßigkeit im Produkte der schönen Kunst, ob sie zwar absichtlich ist, doch nicht absichtlich scheinen; d. i. schöne Kunst muß als Natur *n z u s e h e n* sein, ob man sich ihrer zwar als Kunst bewußt ist. Als Natur aber erscheint ein Produkt der Kunst dadurch, daß zwar alle *P ü n k t l i c h k e i t* in der Übereinkunft mit Regeln, nach denen allein das Produkt das werden kann, was es sein soll, angetroffen wird; aber ohne *Peinlichkeit*, ohne daß sie *Schulform* durchblickt, d. i. ohne eine Spur zu zeigen, daß die Regel dem Künstler vor Augen geschwebt, und seinen Gemütskräften Fesseln angelegt habe. (*KU*, erster Teil § 45. *Werke*, vol. 8, pp. 404–405)

42. *CJ*, part I, § 48. Meredith, p. 172. “Eine Naturschönheit ist ein schönes Ding; die Kunstschönheit ist eine schöne Vorstellung von einem Dinge.” (*KU*, erster Teil § 48. *Werke*, vol. 8, p. 410)

43. *CJ*, part I, § 48. Meredith, p. 174. “[D]ie künstliche Vorstellung des Gegenstandes [ist] von der Natur... [des] Gegenstandes selbst in unserer Empfindung... unterschieden”. (*KU*, erster Teil § 48. *Werke*, vol. 8, p. 412)

44. *CJ*, part I, § 49. Meredith, p. 177. “Dieses Vermögen [ästhetischer Ideen] aber; für sich allein betrachtet, ist eigentlich nur ein Talent (der Einbildungskraft).” (*KU*, erster Teil § 49. *Werke*, vol. 8, p. 415)

45. *CJ*, part I, § 48. Meredith, p. 174. “[Die] schöne Vorstellung eines Gegenstandes...[ist] eigentlich nur die Form der Darstellung eines Begriffs... durch welche dieser allgemein mitgeteilt wird.” (*KU*, erster Teil § 48. *Werke*, vol. 8, p. 412) A tradução de Meredith não me parece traduzir fielmente estas palavras de Kant, as quais eu traduziria assim: “A representação bela de um objeto é, propriamente, apenas a forma da apresentação de um conceito, através da qual este é universalmente comunicado.”

46. *CJ*, part I, § 48. Meredith, pp. 174–175.

Diese Form aber dem Produkte der schönen Kunst zu geben, dazu wird bloß Geschmack erfordert, an welchem der Künstler, nachdem er ihn durch mancherlei Beispiele der Kunst, oder der Natur, geübt und berichtet hat, sein Werk hält, und, nach manchen oft mühsamen Versuchen, denselben zu befriedigen, diejenige Form findet, die ihm Genüge tut: daher diese nicht gleichsam eine Sache der Eingebung, oder eines freien Schwunges der Gemütskräfte, sondern einer langsamen und gar peinlichen Nachbesserung ist, um sie dem Gedanken angemessen und doch der Freiheit im Spiele derselben nicht nachtheilig werden zu lassen.

Geschmack ist aber bloß ein Beurteilungs- nicht ein produktives Vermögen; und, was ihm gemäß ist, ist darum eben nicht ein Werk der schönen Kunst: es kann ein zur nützlichen und mechanischen Kunst, oder gar zur Wissenschaft gehöriges Produkt nach bestimmten Regeln sein, die gelernt werden können und genau befolgt werden müssen. Die gefällige Form aber, die man ihm gibt, ist nur das Vehikel der Mitteilung und eine Manier gleichsam des Vortrages, in Ansehung dessen man noch in gewissem Maße frei bleibt, wenn er doch übrigens an einen bestimmten Zweck gebunden ist. So verlangt man, daß das Tischgeräthe, oder auch eine moralische Abhandlung, sogar eine Predigt diese Form der schönen Kunst, ohne doch *g e s u c h t* zu scheinen, an sich haben müsse; man wird sie aber darum nicht Werke der schönen Kunst nennen. Zu der letzteren aber wird ein Gedicht, eine Musik, eine Bildergalerie u. d. gl. gezählt; und da kann man an einem seinsollenden Werke der schönen Kunst oftmals Genie ohne Geschmack, an einem andern Geschmack ohne Genie, wahrnehmen. (KU, erster Teil § 48. Werke, vol. 8, pp. 412–413)

47. *Sophrosyne!* A quarta virtude da alma individual e da cidade Ideal, ou “Beautiful City,” platônicas: ordem; a perfeição do todo orgânico; a harmonia estética (a kantiana “condição estética” de Schiller) entre (i) temperança, a virtude dos sentidos (ou da *anima* ou alma física), (ii) coragem, a virtude da vontade — ou da consciência —, e (iii) clarividência espiritual, a virtude da inteligência (ou *animus*, a alma racional).

Sophrosyne! Ou, para quem ainda não tenha dado por isso, Cultura — *Paideia* —, *Philadelphia*, *Humanidade*, República, Música! (Cf. *Cármides*; *Crátilo*, 411e; *República*, 430e–432a, 442c; *Fedro*, 237e–238a; *Plato and Platonism*, pp. 235–266)

48. *CJ*, part I, § 49. Meredith, p. 175. “Man sagt von gewissen Produkten, von welchen man erwartet, daß sie sich, zum Teil wenigstens, als schöne Kunst zeigen sollten: sie sind ohne *G e i s t*; ob man

gleich an ihnen, was den Geschmack betrifft, nichts zu tadeln findet.” (KU, erster Teil § 49. Werke, vol. 8, p. 413)

49. CJ, part I, § 49. Meredith, p. 175. “Geist, in ästhetischer Bedeutung, heißt das belebende Prinzip im Gemüte.” (KU, erster Teil § 49. Werke, vol. 8, p. 413)

50. CJ, part I, § 49. Meredith, p. 175. “Nun behaupte ich, dieses Prinzip sei nichts anders, als das Vermögen der Darstellung ästhetischer Ideen”. (KU, erster Teil § 49. Werke, vol. 8, p. 413)

51. CJ, part I, § 49. Meredith, pp. 175–176.

...unter einer ästhetischen Idee aber verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgend ein bestimmter Gedanke, d. i. Begriff adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann. (KU, erster Teil § 49. Werke, vol. 8, pp. 413–414)

52. CJ, part I, § 49. Meredith, pp. 176–177.

Man kann dergleichen Vorstellungen der Einbildungskraft Ideen nennen: eines Teils darum, weil sie zu etwas über die Erfahrungsgrenze hinaus Liegendem wenigstens streben, und so einer Darstellung der Vernunftbegriffe (der intellektuellen Ideen) nahe zu kommen suchen, welches ihnen den Anschein einer objektiven Realität gibt; andererseits, und zwar hauptsächlich, weil ihnen, als innern Anschauungen, kein Begriff völlig adäquat sein kann. Der Dichter wagt es, Vernunftideen von unsichtbaren Wesen... zu versinnlichen; oder auch das, was zwar Beispiele in der Erfahrung findet... über die Schranken der Erfahrung hinaus, vermittelt einer Einbildungskraft, die dem Vernunft-Vorspiele in Erreichung eines Größten naheifert, in einer Vollständigkeit sinnlich zu machen, für die sich in der Natur kein Beispiel findet; und es ist eigentlich die Dichtkunst, in welcher sich das Vermögen ästhetischer Ideen in seinem ganzen Maße zeigen kann. (KU, erster Teil § 49. Werke, vol. 8, pp. 414–415)

53. A oposição entre SUJEITO (idealidade) e OBJETO (realidade) dá-se naturalmente a reproduzir adentro o mundo exclusivamente subjetivo ou ideal, com a consequência de ali devir oposição entre PENSAMENTO SUBJETAL (*cogito cogitans*) e PENSAMENTO OBJETAL (*cogito cogitatus*). Por “objetalização,” entenda-se, porquanto, no contexto a que esta nota respeita, operação via da qual a imaginação presente à mera formalidade do pensamento subjetal matéria imaginativa que lhe corresponda na qualidade de materialidade. Isto é, na qualidade,

precisamente, de pensamento objetual ou figurado, o qual faz, em vista do que acabo de explicitar, que tal formalidade de venha *indiferença* lógico-imaginativa entre FORMA e MATÉRIA.

54. *CJ*, part I, § 49. Meredith, p. 176.

Die Einbildungskraft (als produktives Erkenntnisvermögen) ist nämlich sehr mächtig in Schaffung gleichsam einer andern Natur, aus dem Stoffe, den ihr die wirkliche gibt. Wir unterhalten uns mit ihr, wo uns die Erfahrung zu alltäglich vorkommt; bilden diese auch wohl um: zwar noch immer nach analogischen Gesetzen, aber doch auch nach Prinzipien, die höher hinauf in der Vernunft liegen (und die uns eben sowohl natürlich sind, als die, nach welchen der Verstand die empirische Natur auffaßt); wobei wir unsere Freiheit vom Gesetze der Assoziation (welches dem empirischen Gebrauche jenes Vermögens anhängt) fühlen, nach welchem uns von der Natur zwar Stoff geliehen, dieser aber von uns zu etwas ganz anderem, nämlich dem, was die Natur übertrifft, verarbeitet werden kann. (*KU*, erster Teil § 49. *Werke*, vol. 8, p. 414)

55. *CJ*, part I, § 49. Meredith, pp. 177–178.

Wenn nun einem Begriffe eine Vorstellung der Einbildungskraft untergelegt wird, die zu seiner Darstellung gehört, aber für sich allein so viel zu denken veranlaßt, als sich niemals in einem bestimmten Begriff zusammenfassen läßt, mithin den Begriff selbst auf unbegrenzte Art ästhetisch erweitert: so ist die Einbildungskraft hiebei schöpferisch, und bringt das Vermögen intellektueller Ideen (die Vernunft) in Bewegung, mehr nämlich bei Veranlassung einer Vorstellung zu denken (was zwar zu dem Begriffe des Gegenstandes gehört), als in ihr aufgefaßt und deutlich gemacht werden kann.

Man nennt diejenigen Formen, welche nicht die Darstellung eines gegebenen Begriffs selber ausmachen, sondern nur, als Nebenvorstellungen der Einbildungskraft, die damit verknüpften Folgen und die Verwandtschaft desselben mit andern ausdrücken, *Attribute* (ästhetische) eines Gegenstandes, dessen Begriff, als Vernunftidee, nicht adäquat dargestellt werden kann. So ist der Adler Jupiters, mit dem Blitze in den Klauen, ein Attribut des mächtigen Himmelskönigs, und der Pfau der prächtigen Himmelskönigin. Sie stellen nicht, wie die *Logischen Attribute*, das was in unsern Begriffen von der Erhabenheit und Majestät der Schöpfung liegt, sondern etwas anderes vor, was der Einbildungskraft Anlaß gibt, sich über eine Menge von verwandten Vorstellungen zu verbreiten, die mehr

denken lassen, als man in einem durch Worte bestimmten Begriff ausdrücken kann; und geben eine ästhetische Idee, die jener Vernunftidee statt logischer Darstellung dient, eigentlich aber um das Gemüt zu beleben, indem sie ihm die Aussicht in ein unabsehliches Feld verwandter Vorstellungen eröffnet. (KU, erster Teil § 49. Werke, vol. 8, pp. 415–416)

56. Olivier Chédin. *Op. cit.*, pp. 65–66.

57. *CJ*, part I, § 49. Meredith, pp. 178–179.

...die Dichtkunst und Beredsamkeit nehmen den Geist, der ihre Werke belebt, auch lediglich von den ästhetischen Attributen der, Gegenstände her, welche den logischen zur Seite gehen, und der Einbildungskraft einen Schwung geben, mehr dabei, obzwar auf unentwickelte Art, zu denken, als sich in einem Begriffe, mithin in einem bestimmten Sprachausdrucke, zusammenfassen läßt. [...]

...im Gebrauch der Einbildungskraft zum Erkenntnis, die Einbildungskraft [ist unterworfen] unter dem Zwange des Verstandes und der Beschränkung..., dem Begriffe desselben angemessen zu sein; in ästhetischer Absicht aber die Einbildungskraft [ist] frei..., um über jene Einstimmung zum Begriffe, doch ungesucht, reichhaltigen unentwickelten Stoff für den Verstand, worauf dieser in seinem Begriffe nicht Rücksicht nahm, zu liefern, welchen dieser aber, nicht sowohl objektiv zum Erkenntnis, als subjektiv zur Belebung der Erkenntniskräfte, indirekt also doch auch zu Erkenntnissen anwendet... (KU, erster Teil § 49. Werke, vol. 8, pp. 416–417)

58. *CJ*, part I, § 49. Meredith, p. 179.

...die ästhetische Idee ist eine einem gegebenen Begriffe beigesellte Vorstellung der Einbildungskraft, welche mit einer solchen Mannigfaltigkeit der Teilvorstellungen in dem freien Gebrauche derselben verbunden ist, daß für sie kein Ausdruck, der einen bestimmten Begriff bezeichnet, gefunden werden kann, der also zu einem Begriffe viel Unnennbares hinzu denken läßt, dessen Gefühl die Erkenntnisvermögen belebt und mit der Sprache, als bloßem Buchstaben, Geist verbindet. (KU, erster Teil § 49. Werke, vol. 8, p. 417)

59. *CJ*, part I, § 49. Meredith, pp. 179–180. “[D]as Genie [besteht] eigentlich in dem glücklichen Verhältnisse..., zu einem gegebenen Begriffe Ideen aufzufinden, und andererseits zu diesen den Ausdruck zu treffen”. (KU, erster Teil § 49. Werke, vol. 8, pp. 417–418)

60. *CJ*, part I, § 49. Meredith, p. 180. "[D]as Genie [besteht] eigentlich in dem glücklichen Verhältnisse..., zu einem gegebenen Begriffe Ideen aufzufinden, und andererseits zu diesen den Ausdruck zu treffen, durch den die dadurch bewirkte subjektive Gemütsstimmung, als Begleitung eines Begriffs, anderen mitgeteilt werden kann." (*KU*, erster Teil § 49. *Werke*, vol. 8, pp. 417–418)

61. *CJ*, part I, § 49. Meredith, p. 180. "[Dieses] Talent ist eigentlich dasjenige, was man Geist nennt". (*KU*, erster Teil § 49. *Werke*, vol. 8, p. 418)

62. *CJ*, part I, § 49. Meredith, p. 180.

...das Unennbare in dem Gemütszustande bei einer gewissen Vorstellung auszudrücken und allgemein mitteilbar zu machen, der Ausdruck mag nun in Sprache, oder Malerei, oder Plastik bestehen: das erfordert ein Vermögen, das schnell vorübergehende Spiel der Einbildungskraft aufzufassen, und in einen Begriff (der eben darum original ist und zugleich eine neue Regel eröffnet, die aus keinen vorhergehenden Prinzipien oder Beispielen hat gefolgert werden können) zu vereinigen, der sich ohne Zwang der Regeln mitteilen läßt. (*KU*, erster Teil § 49. *Werke*, vol. 8, p. 418)

63. *CJ*, part I, § 49. Meredith, p. 181. "[Das] Gefühl seiner eigenen Originalität... Zwangsfreiheit von Regeln so in der Kunst auszuüben, daß diese dadurch selbst eine neue Regel bekommt". (*KU*, erster Teil § 49. *Werke*, vol. 8, p. 419)

64. *CJ*, part I, § 49. Meredith, p. 182.

Zwar gibt es zweierlei Art (modus) überhaupt der Zusammenstellung seiner Gedanken des Vortrages, deren die eine *M a n i e r* (modus aestheticus), die andere *M e t h o d e* (modus logicus) heißt, die sich darin von einander unterscheiden: daß die erstere kein anderes Richtmaß hat, als das *G e f ü h l* der Einheit in der Darstellung, die andere aber hierin bestimmte *P r i n z i p i e n* befolgt; für die schöne Kunst gilt also nur die erstere. (*KU*, erster Teil § 49. *Werke*, vol. 8, p. 420)

65. *CJ*, part I, § 49. Meredith, p. 183. "[A]ller Reichtum der. [Einbildungskraft] bringt in ihrer gesetzlosen Freiheit nichts als Unsinn hervor". (*KU*, erster Teil § 50. *Werke*, vol. 8, p. 421)

66. *CJ*, part I, § 49. Meredith, p. 183. "[Die] Angemessenheit... [der] Einbildungskraft in ihrer Freiheit zu der Gesetzmäßigkeit des Verstandes." (*KU*, erster Teil § 50. *Werke*, vol. 8, p. 421)

67. *CJ*, part I, § 49. Meredith, p. 183.

Der Geschmack ist, so wie die Urteilskraft überhaupt, die Disziplin (oder Zucht) des Genies, beschneidet diesem sehr die Flügel und macht es gesittet oder geschliffen; zugleich aber gibt er diesem eine Leitung, worüber und bis wie weit es sich verbreiten soll, um zweckmäßig zu bleiben; und, indem er Klarheit und Ordnung in die Gedankenfülle hineinbringt, macht er die Ideen haltbar, eines daurenden zugleich auch allgemeinen Beifalls, der Nachfolge anderer, und einer immer fortschreitenden Kultur, fähig. (*KU*, erster Teil § 50. *Werke*, vol. 8, p. 421)

68. P. B. Shelley. *A Defence of Poetry*. Ed. H. F. B. Brett-Smith, Oxford, Blackwell, 1972, p. 30.

69. *CJ*, part I, § 47. Meredith, pp. 171–172.

Das Genie kann nur reichen Stoff zu Produkten der schönen Kunst hergeben; die Verarbeitung desselben und die Form erfordert ein durch die Schule gebildetes Talent, um einen Gebrauch davon zu machen, der vor der Urteilskraft bestehen kann. (*KU*, erster Teil § 47. *Werke*, vol. 8, p. 409)

70. *CJ*, part I, § 47. Meredith, p. 171.

Ob zwar mechanische und schöne Kunst, die erste als bloße Kunst des Fleißes und der Erlernung, die zweite als die des Genies, sehr von einander unterschieden sind: so gibt es doch keine schöne Kunst, in welcher nicht etwas Mechanisches, welches nach Regeln gefaßt und befolgt werden kann, und also etwas *Schulgerechtes* die wesentliche Bedingung der Kunst ausmache. Denn etwas muß dabei als Zweck gedacht werden, sonst kann man ihr Produkt gar keiner Kunst zuschreiben; es wäre ein bloßes Produkt des Zufalls. Um aber einen Zweck ins Werk zu richten, dazu werden bestimmte Regeln erfordert, von denen man sich nicht frei sprechen darf. (*KU*, erster Teil § 47. *Werke*, vol. 8, p. 409)

71. Bernard Lightman. *Op.cit.*, p. 32.

72. Peter Dale terá sido o único crítico a ver nesta referência a Mansel a possibilidade de a estética de Pater apresentar dívidas para com o KANTISMO. Escreve ele, ao seguir por atalho que, manifestamente, não percebeu ser, de facto, um dos muitos caminhos que nos conduzem de Pater a Kant, e que, por isso, não soube enquadrar na geografia quer do pensamento de Kant, quer do pensamento de Pater:

In my last chapter I noticed the distinction Mill makes in *Hamilton* between two approaches to the doctrine of the

relativity of knowledge. On the one hand, there is Mill's own tradition of British empiricism, which argues that the basis of all knowledge lies in the mind's passive perception of the *sensa* or phenomena of the external world; on the other, there is Kant who agrees that the basis of knowledge is the perception of phenomena but who differs from the empiricists in believing that knowledge is in part the result of the active mental formation of the external world of appearances in the very act of perceiving. In dealing with the "soul fact" that is art, Pater seems to have adopted the Kantian approach to the relativity of knowledge, to have taken the position that the artist's mind in the act of perception to an important degree forms, or perhaps better, formalizes, reality.

My license for making this connection between Pater's concept of "soul fact" or artistic intuition and Kant's version of the doctrine of the relativity of knowledge comes from Pater himself. Shortly after defining art as the expression of the artist's sense of fact in "Style," Pater refers to a book of "fascinating precision" on the "technical laws of logic" by H. L. Mansel, one of the foremost mid-Victorian explicators of Kant. Pater says he has learned from Mansel that "all depends upon the original unity, the vital wholeness and identity, of the initiatory apprehension or view." This, he continues, applies directly to art, where "such logical coherency may be evidenced not merely in the lines of composition as a whole, but in the choice of a single word" (*Appreciations*, p. 22). Somewhat later he describes what he takes to be the nature of the artistic intuition of experience.

Into the mind sensitive to "form," a flood of random sounds, colours, incidents, is ever penetrating from the world without, to become, by sympathetic selection a part of its very structure, and in turn, the visible vesture and expression of that other world it sees so steadily within (*Appreciations*, p. 31).

In view of the earlier reference to the Kantian Mansel with his concept of the a priori wholeness of one's "initiatory apprehension" of the world, it would seem likely that behind this description lies something very close to the Kantian concept of the "transcendental aesthetic," to the belief that the human mind has an a priori, "category" through which it perceives the random data of the phenomenal or sensuous world as if they had a regular shape and order....

It would not do to push Pater's Kantianism too far. Still, it is reasonable to say that Pater has drawn from Kant to make the point that the idealization of reality which takes place in art begins with an intuitive formal perception, that is, an active and automatic ordering of experience by the mind, such as Kant is talking about in his concept of the transcendental aesthetic. (Peter Allan Dale. *Op. cit.*, pp. 220–222)

73. *CJ*, part I, § 50. Meredith, p. 183. *KU*, erster Teil § 50. *Werke*, vol. 8, p. 421.

74. *CJ*, part I, § 49. Meredith, p. 179.

...die ästhetische Idee ist eine... Vorstellung der Einbildungskraft, [die]... zu einem Begriffe viel Unnennbares hinzu denken läßt, dessen Gefühl die Erkenntnisvermögen belebt und mit der Sprache, als bloßem Buchstaben, Geist verbindet. (*KU*, erster Teil § 49. *Werke*, vol. 8, p. 417)

75. *CJ*, part I, § 49. Meredith, p. 176. *KU*, erster Teil § 49. *Werke*, vol. 8, p. 414.

76. *CJ*, part I, § 57. Meredith, p. 212.

Man kann... Genie auch durch das Vermögen ästhetischer Ideen erklären: wodurch zugleich der Grund angezeigt wird, warum in Produkten des Genies die Natur (des Subjekts), nicht ein überlegter Zweck, der Kunst (der Hervorbringung des Schönen) die Regel gibt. Denn da das Schöne nicht nach Begriffen beurteilt werden muß, sondern nach der zweckmäßigen Stimmung der Einbildungskraft zur Übereinstimmung mit dem Vermögen der Begriffe überhaupt: so kann nicht Regel und Vorschrift, sondern nur das, was bloß Natur im Subjekte ist, aber nicht unter Regeln oder Begriffe gefaßt werden kann, d. i. das übersinnliche Substrat aller seiner Vermögen (welches kein Verstandesbegriff erreicht), folglich das, auf welches in Beziehung alle unsere Erkenntnisvermögen zusammenstimmend zu machen der letzte durch das Intelligible unserer Natur gegebene Zweck ist, jener ästhetischen, aber unbedingten Zweckmäßigkeit in der schönen Kunst, die jedermann gefallen zu müssen rechtmäßigen Anspruch machen soll, zum subjektiven Richtmaße dienen. (*KU*, erster Teil § 57. *Werke*, vol. 8, p. 450)

77. John J. Conlon. *Walter Pater and the French Tradition*. Lewisburg, Bucknell University Press, 1982, p. 129.

78. Seán O'Faoláin. "Pater and Moore." *The London Mercury*. Agosto de 1936, vol. XXXIV, p. 332.

Conclusão

1. George H. Mead. *Op. cit.*, pp. 85–86.
2. Matthew Arnold. "Dover Beach" (vv. 35, 21–23). In: —. *The Poems of Matthew Arnold*. pp. 257, 256.
3. Isto é, não "à Platão" no seu todo, mas sim quando se considera apenas a faceta platônica que viria a dar origem a — que, por isso, antecipa, no mundo helênico-clássico — muito de quanto, hoje, é, para muitos de nós, puro Cristianismo! Como Pater nos diz, em "Winckelmann:"

The modern student most often meets Plato on that side which seems to pass beyond Plato into a world no longer pagan, based upon the conception of a spiritual life. But the element of affinity which he presents to Winckelmann is that which is wholly Greek, and alien from the Christian world, represented by that group of brilliant youths in the *Lysis*, still uninfected by any spiritual sickness, finding the end of all endeavour in the aspects of the human form, the continual stir and motion of a comely human life. (*REN*, p. 182)

4. T. S. Eliot. "The Metaphysical Poets." In: —. *Selected Essays*. p. 288.

5 Dada a dualidade a que a espécie **HOMEM** se encontra naturalmente sujeita, a dualidade **IDEALIDADE / REALIDADE**, toda a criação ou ação humana encontra-se determinada à partida por uma de três possíveis estruturas psíquicas. Isto é, por um de três possíveis posicionamentos epistemológicos perante os mundos ideal e real, os quais (posicionamentos) resultam, precisamente, de o Homem se encontrar, por natureza, dividido entre dois universos opostos: por um lado, (i) o universo subjetivo, dos conceitos e das Ideias (o universo ideal, das essências ou dos universais, que sempre são abstratos; por outro lado, (ii) o universo objetivo, dos entes físicos (o universo real, dos existentes ou particulares, que sempre são concretos).

Um desses três posicionamentos, o posicionamento epistemológico **CLÁSSICO**, conduz o indivíduo a julgar (avaliar) o ser existencial e particular dos entes físicos maioritariamente por referência ao dever-ser essencial e universal que lhe corresponda, o qual (dever-ser) se encontra determinado pelas diversas classes — pelos diversos conceitos e pelas diversas Ideias — que formalmente subsumem os próprios entes físicos.

Outro, o posicionamento epistemológico HIPER-IDEALISTA, conduz o indivíduo a ignorar o ser existencial e particular dos entes físicos, para mais facilmente poder pensar estes últimos, de modo espúrio, *qua* atualização — ou, então, negação — do seu dever-ser essencial e universal.

Por fim, o terceiro, o posicionamento epistemológico HIPER-REALISTA, conduz o indivíduo a ignorar o dever-ser essencial e universal dos entes físicos, e, por conseguinte, a julgar estes últimos maioritariamente por referência apenas ao seu ser existencial e particular.

De modo a tornar as designações que acabo de explicitar (“clássico”, “hiper-idealista” e “hiper-realista”) mais claras, poder-se-á dizer o seguinte: (i) que, *in extremis* e em mera teoria, o posicionamento epistemológico CLÁSSICO ou SINTÉTICO se caracteriza por equivaler a equilíbrio (equanimidade) entre idealidade e realidade de 50% / 50%; (ii) que, de igual modo *in extremis* e em mera teoria, o posicionamento epistemológico HIPER-IDEALISTA ou TÉTICO se caracteriza por equivaler a desequilíbrio (iniquidade) entre idealidade e realidade de, respetivamente 100% / 0%; (iii) que, não menos *in extremis* e não menos em mera teoria, o posicionamento epistemológico HIPER-REALISTA ou ANTI-TÉTICO se caracteriza por equivaler a desequilíbrio (iniquidade) entre idealidade e realidade de, respetivamente, 0% / 100 %.

Se ignorarmos a série de posições sucessivas que se torna possível pensar na qualidade de transições passíveis de levar cada um deles a dar lugar gradualmente a um dos outros dois, estes três posicionamentos epistemológicos caracterizam, respetivamente, (i) o homem, a vida e a arte do Mundo Antigo ou da chamada “Antiguidade Clássica”, (ii) o homem, a vida e a arte do Mundo Moderno *Romântico-Cristão* da Idade Média e (iii) o homem, a vida e a arte (da segunda metade) da Modernidade.

Temos, pois, em termos histórico-culturais, o seguinte: (i) que o homem do mundo helénico-clássico há tido apreço pelo mundo IDEAL tendencialmente idêntico ao apreço que há tido pelo mundo REAL, com a consequência de poder ser pensado na qualidade de IDEALISTA-REALISTA; que o homem do mundo medievo há tido apreço pelo mundo IDEAL tendencialmente muito maior do que o apreço que há tido pelo mundo REAL, com a consequência de poder ser pensado na qualidade de HIPER-IDEALISTA—HIPO-REALISTA; que o homem da (segunda metade da) Modernidade há tido apreço pelo mundo REAL tendencialmente muito maior do que o apreço que há tido pelo mundo IDEAL, com a consequência de poder ser pensado na qualidade de HIPER-REALISTA—HIPO-IDEALISTA.

6. Refiro-me às “grandes épocas,” ou “épocas modernas,” de que Arnold fala em “On the Modern Element in Literature” (cf. Matthew Arnold. “On the Modern Element in Literature”. *Op. cit.*, vol. I (*On the Classical Tradition*), pp. 18–37). Porém, refiro-me sobretudo a

épocas que nos confrontem com ideal de HOMEM que se deixe contrastar com o protótipo de homem moderno (no sentido em que este adjetivo surge na designação “Mundo Moderno, *Romântico-Cristão*) de forma semelhante à que, na sexta carta de *Sobre a Educação Estética do Homem*, de Schiller, o ideal grego de HOMEM se dá a contrastar com os alemães do século XVIII. Escreve Schiller:

...the Greeks combined the first youth of imagination with the manhood of reason in a glorious manifestation of humanity.

At that first fair awakening of the powers of the mind, sense and intellect did not as yet rule over strictly separate domains; for no dissension had as yet provoked them into hostile partition and mutual demarcation of their frontiers. Poetry had not as yet coquetted with wit, nor speculation prostituted itself to sophistry. Both of them could, when need arose, exchange functions, since each in its own fashion paid honour to truth. However high the mind might soar, it always drew matter lovingly along with it; and however fine and sharp the distinctions it might make, it never proceeded to mutilate. It did indeed divide human nature into its several aspects, and project these in magnified form into the divinities of its glorious pantheon; but not by tearing it to pieces; rather by combining its aspects in different proportions, for in no single one of their deities was humanity in its entirety ever lacking. How different with us Moderns! With us too the image of the human species is projected in magnified form into separate individuals — but as fragments, not in different combinations, with the result that one has to go the rounds from one individual to another in order to be able to piece together a complete image of the species. With us, one might almost be tempted to assert, the various faculties appear as separate in practice as they are distinguished by the psychologist in theory, and we see not merely individuals, but whole classes of men, developing but one part of their potentialities, while of the rest, as in stunted growths, only vestigial traces remain.

[...]

Whence this disadvantage among individuals when the species as a whole is at such an advantage? Why was the individual Greek qualified to be the representative of his age, and why can no single Modern venture as much? Because it was from all-unifying Nature that the former, and from the all-dividing Intellect that the latter, received their respective forms.

It was civilization itself which inflicted this wound upon modern man. Once the increase of empirical knowledge, and more exact modes of thought, made sharper divisions be-

tween the sciences inevitable, and once the increasingly complex machinery of State necessitated a more rigorous separation of ranks and occupations, then the inner unity of human nature was severed too, and a disastrous conflict set its harmonious powers at variance. The intuitive and the speculative understanding now withdrew in hostility to take up positions in their respective fields, whose frontiers they now began to guard with jealous mistrust; and with this confining of our activity to a particular sphere we have given ourselves a master within, who not infrequently ends by suppressing the rest of our potentialities. While in the one a riotous imagination ravages the hard-won fruits of the intellect, in another the spirit of abstraction stifles the fire at which the heart should have warmed itself and the imagination been kindled. (Friedrich Schiller. *On the Aesthetic Education of Man in a Series of Letters*. pp. 31–35).

...wir... [sehen die Griechen] die Jugend der Phantasie mit der Männlichkeit der Vernunft in einer herrlichen Menschheit vereinigen.

Damals, bei jenem schönen Erwachen der Geisteskräfte, hatten die Sinne und der Geist noch kein strenge geschiedenes Eigentum; denn noch hatte kein Zwiespalt sie gereizt, mit einander feindselig abzuteilen und ihre Markung zu bestimmen. Die Poesie hatte noch nicht mit dem Witze gebuhlt und die Spekulation sich noch nicht durch Spitzfindigkeit geschändet. Beide konnten im Notfall ihre Verrichtungen tauschen, weil jedes, nur auf seine eigene Weise, die Wahrheit ehrte. So hoch die Vernunft auch stieg, so zog sie doch immer die Materie liebend nach, und so fein und scharf sie auch trennte, so verstümmelte sie doch nie. Sie zerlegte zwar die menschliche Natur und warf sie in ihrem herrlichen Götterkreis vergrössert auseinander, aber nicht dadurch, dass sie sie in Stücken riss, sondern dadurch, dass sie sie verschiedentlich mischte, denn die ganze Menschheit fehlte in keinem einzelnen Gott. Wie ganz anders bei uns Neuern! Auch bei uns ist das Bild der Gattung in den Individuen vergrössert auseinander geworfen — aber in Bruchstücken, nicht in veränderten Mischungen, dass man von Individuum zu Individuum herumfragen muss, um die Totalität der Gattung zusammenzulesen. Bei uns, möchte man fast versucht werden zu behaupten, äussern sich die Gemütskräfte auch in der Erfahrung so getrennt, wie der Psychologe sie in der Vorstellung scheidet, und wir sehen nicht bloss einzelne Subjekte, sondern ganze Klassen von Menschen nur einen Teil ihrer Anlagen entfalten, während dass die übrigen, wie bei

verkrüppelten Gewächsen, kaum mit matter Spur angedeutet sind. [...]

Woher wohl dieses nachteilige Verhältnis der Individuen bei allem Vorteil der Gattung? Warum qualifizierte sich der einzelne Grieche zum Repräsentanten seiner Zeit, und warum darf dies der einzelne Neuere nicht wagen? Weil jenem die alles vereinende Natur, diesem der alles trennende Verstand seine Formen erteilten.

Die Kultur selbst war es, welche der neuern Menschheit diese Wunde schlug. Sobald auf der einen Seite die erweiterte Erfahrung und das bestimmtere Denken eine schärfere Scheidung der Wissenschaften, auf der andern das verwickeltere Uhrwerk der Staaten eine strengere Absonderung der Stände und Geschäfte notwendig machte, so zerriss auch der innere Bund der menschlichen Natur, und ein verderblicher Streit entzweite ihre harmonischen Kräfte. Der intuitive und der spekulative Verstand verteilten sich jetzt feindlich gesinnt auf ihren verschiedenen Feldern, deren Grenzen sie jetzt anfangen mit Misstrauen und Eifersucht zu bewachen, und mit der Sphäre, auf die man seine Wirksamkeit einschränkt, hat man sich auch in sich selbst einen Herrn gegeben, der nicht selten mit Unterdrückung der übrigen Anlagen zu endigen pflegt. Indem hier die luxurierende Einbildungskraft die mühsamen Pflanzungen des Verstandes verwüestet, verzehrt dort der Abstraktionsgeist das Feuer, an dem das Herz sich hätte wärmen und die Phantasie sich entzünden sollen. (Friedrich Schiller. *Werke in drei Bänden*. vol 2, pp. 454–455).

7. Trata-se da “perfeição limitada” (“narrow perfection”) a que Pater se refere ao contrastar a abrangência da cultura de Goethe com a exclusividade da cultura de Winckelmann. Diz ele:

Through the tumultuous richness of Goethe’s culture, the influence of Winckelmann is always discernible, as the strong, regulative under-current of a clear, antique motive. “One learns nothing from him,” he says to Eckermann, “but one becomes something.” If we ask what the secret of this influence was, Goethe himself will tell us — wholeness, unity with one’s self, intellectual integrity. And yet these expressions, because they fit Goethe, with his universal culture, so well, seem hardly to describe the narrow, exclusive interest of Winckelmann. Doubtless Winckelmann’s perfection is a narrow perfection: his feverish nursing of the one motive of his life is a contrast to Goethe’s various energy. But what affected Goethe, what instructed him and ministered to his culture, was the integrity,

the truth to its type, of the given force. The development of this force was the single interest of Winckelmann, unembarrassed by anything else in him. Other interests, practical or intellectual, those slighter talents and motives not supreme, which in most men are the waste part of nature, and drain away their vitality, he plucked out and cast from him. The protracted longing of his youth is not a vague, romantic longing; he knows what he longs for, what he wills. Within its severe limits his enthusiasm burns like lava. [...] There have been instances of culture developed by every high motive in turn, and yet intense at every point; and the aim of our culture should be to attain not only as intense but as complete a life as possible. But often the higher life is only possible at all, on condition of the selection of that in which one's motive is native and strong; and this selection involves the renunciation of a crown reserved for others. (REN, pp. 185, 188)

8. "Breadth, centrality, with blitheness and repose, are the marks of Hellenic culture", afirma Pater, vimo-lo já, em "Winckelmann." (REN, p. 277)

9. Matthew Arnold. "Preface to First Edition of *Poems*." *Op. cit.*, vol. I (*On the Classical Tradition*), p. 1.

10. Bertrand Russell. "A Free Man's Worship". In. —. *The Basic Writings of Bertrand Russell*. Ed. Robert E. Egner e Lester E. Denonn, London, Routledge, 1961, pp. 39–43 *passim*.

11. Heinrich Heine. "Concerning the History of Religion and Philosophy in Germany." *Loc. cit.*, pp. 203–204.

12. *Idem. Ibidem*, p. 212.

13. *Idem. Ibidem*, p. 214.

14. *Idem. Ibidem*, p. 217.

15. *Idem. Ibidem*, p. 239.

16. Estou a aludir não só a *A Midsummer Night's Dream*, mas também, para não dizer "sobretudo," à epígrafe do capítulo XX ("Two Curious Houses — I. Guests") de *Marius the Epicurean*. Isto é, estou a aludir sobretudo à epígrafe "Your old men shall dream dreams." (Joel 2:28), a qual, por sua vez, remete para a epígrafe que Pater retirou do texto grego de "The Vision," de Luciano, e aplicou ao romance no seu todo; a epígrafe: "A winter dream, when the nights are longest". Sendo que o capítulo de *Marius* que venho de referir, o capítulo XX, é a parte de "A winter dream," em que *Marius* considera e rejeita o "sonho" neoplatónico de Apuleio.

17. Heinrich Heine. "Concerning the History of Religion and Philosophy in Germany." *Loc. cit.*, p. 239.

18. Não como eco, nomeadamente, destas palavras de Hume, a que alguém, não me lembro agora quem, já atribuiu a origem da alegoria pateriana da “câmara da mente”:

The mind is a kind of theatre, where several perceptions successively make their appearance; pass, re-pass, glide away, and mingle in an infinite variety of postures and situations. [...] The comparison of the theatre must not mislead us. They are the successive perceptions only, that constitute the mind; nor have we the most distant notion of the place, where these scenes are represented, or of the materials, of which it is compos'd. (David Hume. *A Treatise of Human Understanding*. Livro I, parte IV, secção 6, p. 301).

19. Heinrich Heine. “Concerning the History of Religion and Philosophy in Germany.” *Loc. cit.*, pp. 207–208.

20. *Idem. Ibidem*, p. 213.

21. De entre os quais, se destacou Benjamin Jowett, cujas relações com Pater constituíram, sem dúvida alguma, elemento importante da obscura vida do autor da “Conclusão,” e que, por isso, têm dado azo a várias especulações e suposições. A este respeito, veja-se, por exemplo, para além de *The Biography of Walter Pater*, de Thomas Wright: Billie Andrew Inman. “Estrangement and Connection: Walter Pater, Benjamin Jowett, and William Hardinge. In: Laurel Brake e Ian Small, eds. *Pater in the 1990s*. Greensboro, ELT Press, 1991, pp. 1–20.

22. Alfrd Benn. *Op. cit.* vol. 2, pp. 114, 133–134.

23. Trata-se, afinal, da crítica (“general criticism”) a que Heine se refere, ao afirmar:

Kant brought about this great intellectual movement less by the content of his writings than by the critical spirit that pervaded them and now made its way into all branches of knowledge. All disciplines were affected by it. Yes, even poetry did not escape its influence. (Heinrich Heine. “Concerning the History of Religion and Philosophy in Germany.” *Loc. cit.*, p. 213)

24. Fernando Pessoa. *Poesias I*. Lisboa, Ática, s.d., p. 111.

25. Traduzo, aqui, “unified aesthetic sensibility”, a qual é designação que cito de McGrath (F. C. McGrath. *Op. cit.*, p. 54).

26. Nesta designação (“perceção estética”), o qualificativo “estética” pretende expressar trata-se de perceção (*Wahrnehmung*) prioritariamente de índole não conceptual; de perceção em que o *dado* sensível não sofra as constricções formais conceptuais que se verificam em toda a perceção cujo *objeto* a faculdade de julgar reconheça

possuir finalidade com fim ou finalidade objetiva; de “percepção” que consista em apresentação de matéria (por parte da imaginação) ao entendimento que *satisfaça* por si só as exigências formais deste último (entendimento). Assim sendo, trata-se de percepção que efetivamente “both observe[s] and suspend[s]” a distinção (“distinction”) a que Howard Caygill se refere, ao afirmar: “Perceptions partake of both sensation and consciousness, an ambiguity which assures the possibility of experience by allowing the distinction between consciousness and sensibility to be both observed and suspended. For if perceptions were exclusively sensible, then they could not be ordered by the categories; but if they were exclusively generated by consciousness, then they could have no relationship to objects of sense.” (Howard Caygill. *A Kant Dictionary*. Oxford, Blackwell, 1995, p. 315)

27. Alfred Benn. *Op. cit.*, vol. I, pp. 59 ss.

28. Matthew Arnold. “Spinoza and the Bible.” *Op. cit.*, vol. 3 (*Lectures and Essays in Criticism*), p. 158.

29. Thomas À Kempis. *The Imitation of Christ*. Trad. Leo Sherley-Price, Harmondsworth, Penguin Books, 1952, p.121.

30. T. S. Eliot. *The Complete Poems and Plays*. London, Faber and Faber, 1982, p. 38.

31. *Idem. Ibidem.*

32. Matthew Arnold. *Op. cit.*, vol. I (*On the Classical Tradition*), pp. 19–20.



Bibliografia

DE PATER

New Library Edition of the Works of Walter Pater. (London, Macmillan, 1910 e várias reimpressões posteriores):

- I. *The Renaissance: Studies in Art and Poetry.*
- II. *Marius the Epicurean. His Sensations and Ideas.* Vol. 1
- III. *Marius the Epicurean. His Sensations and Ideas.* Vol. 2
- IV. *Imaginary Portraits.*
- V. *Appreciations with an Essay on "Style."*
- VI. *Plato and Platonism: A Series of Lectures.*
- VII. *Greek Studies: A Series of Essays.*
- VIII. *Miscellaneous Studies: A Series of Essays.*
- IX. *Gaston de Latour: An Unfinished Romance.*
- X. *Essays from The Guardian.*

"Children in Italian and English Design." *The Academy.* Vol. III, no. 52, 15 julho 1872, pp. 267–268.

"Coleridge's Writings." *The Westminster Review* NS. Vol. XXIX, janeiro 1866, pp. 106–132.

"English at the Universities." *The Pall Mall Gazette.* Vol. XLIV, 27 novembro 1886, pp. 1–2.

"Imaginary Portraits: 2. An English Poet." *The Fortnightly Review* NS. Vol. CXXIX, 1 abril 1931, pp. 433–435.

"Love in Idleness." *The Oxford Magazine.* Vol. I, 7 março 1833, pp. 144–145.

"Poems by William Morris." *The Westminster Review* NS. Vol. XXXIV, outubro 1868, pp. 300–312.

"The English School of Painting." *The Oxford Magazine.* Vol. III, 25 fevereiro 1885, p. 113.

"Vernon Lee's 'Juvenilia'." *The Pall Mall Gazette.* Vol. XLV, 5 agosto 1887, p. 5.

Gaston de Latour. The Revised Text. Ed. Gerald Monsman, Greensboro, ELT Press, 1995.

Letters of Walter Pater. Ed. Lawrence Evans, Oxford, Clarendon Press, 1970.

The Renaissance. Studies in Art and Poetry. The 1893 Text. Ed. Donald L. Hill, Berkeley, University of California Press, 1980.

Uncollected Essays. Ed. Thomas B. Mosher, Portland, Maine, 1903.

ACERCA DE PATER

ALDINGTON, Richard. "Introduction." *In: Walter Pater. Selected Works.* Ed. Richard Aldington, London, Heinemann, 1948, pp. 1–27.

ALLOTT, Kenneth. "Pater and Arnold." *Essays in Criticism.* Abril 1952, vol. II, pp. 219–221.

Anónimo. "A Note on Walter Pater. By One Who Knew Him." *The Bookman* (London). Setembro 1894, vol. VI, pp. 173–175.

Anónimo. "Comment on Recent Works of Fiction." *The Atlantic Monthly.* Maio 1897, vol. LXXIX, pp. 711–712.

Anónimo. "Imaginary Portraits. By Walter Pater." *The Athenaeum.* 25 junho 1887, pp. 824–825.

Anónimo. "Marius the Epicurean." *The Atlantic Monthly.* Agosto 1885, vol. LVI, pp. 273–277.

Anónimo. "Miscellaneous Studies. A Series of Essays. By Walter Pater." *The Athenaeum.* 7 dezembro 1895, p. 783.

Anónimo. "Modern Culture." *The Quarterly Review.* Outubro 1874, vol. CXXXVII, pp. 389–415.

Anónimo. "Mr. Pater's Essays from 'The Guardian'." *The Athenaeum.* 21 setembro, 28 setembro, 5 outubro 1901, pp. 384, 416, 453.

Anónimo. "Mr. Pater's first Impressions. Essays from 'The Guardian.' By Walter Pater." *The Academy.* 19 outubro 1901, vol. LXI, pp. 356–357.

Anónimo. "Mr. Pater's Last work." *The Spectator.* 30 Janeiro 1897, p. 144.

Anónimo. "Mr. Pater's Minor Essays." *The Atlantic Monthly.* Março 1890, vol. LXV, pp. 424–427.

Anónimo. "Pater Preaches." *The Times Literary Supplement.* 16 abril 1949, p. 249.

Anónimo. "Pater's Studies of the Renaissance." *The Saturday Review.* 26 julho 1873, pp. 123–124.

- Anónimo. "Plato and Platonism. By Walter Pater." *The Athenaeum*. 18 março 1893, pp. 339–340.
- Anónimo. "Recent Literature." *The Atlantic Monthly*. Outubro 1873, vol. XXXII, pp. 496–498.
- Anónimo. "Some Recent Books." *The Contemporary Review*. Outubro 1901, vol. LXXX, p. 603.
- Anónimo. "The Aesthetic Outlook: Walter Pater." *The Edinburgh Review, or Critical Journal*. Julho 1907, vol. CCVI, pp. 23–49.
- Anónimo. "The Legendary Personality." *Harper's Weekly*. 12 janeiro 1907, vol. LI, p. 45.
- Anónimo. "The New Art-Criticism." *The Quarterly Review*. Outubro 1896, vol. CLXXXIV, pp. 454–479.
- Anónimo. "The Scholar Artist." *The Times Literary Supplement*. 3 fevereiro 1956, p. 69.
- Anónimo. "The Sincerest Form of Flattery. IV. Of Mr. Walter Pater. Marius at Sloane Street." *The Cornhill Magazine* NS. Outubro 1890, vol. XV, pp. 374–375.
- Anónimo. "The Theology of Walter Pater." *The British Weekly*. 31 dezembro 1896, vol. XXI, pp. 197–198.
- Anónimo. "Two Roman Novels." *The Edinburgh Review, or Critical Journal*. Janeiro 1887, vol. CLXV, pp. 248–255.
- Anónimo. "Walter Pater, Born Agosto 4, 1839. A Prose that Stands the Test of Time." *The Times Literary Supplement*. 5 agosto 1939, pp. 466–467.
- Anónimo. "Walter Pater. By an Undergraduate." *The Pall Mall Gazette*. 2 agosto 1894, p. 3.
- Anónimo. "Winckelmann in Rome." *The Times Literary Supplement*. 15 setembro 1927, pp. 613–614.
- Anónimo. [Review of *Greek Studies*]. *The Saturday Review* (London). 9 fevereiro 1895, vol. LXXIX, p. 191.
- Anónimo. [Review of *Miscellaneous Studies*]. *The Nation*. 9 abril 1896, vol. LXII, pp. 291–293.
- APPLEMAN, Philip. "Darwin, Pater, and a Crisis in Criticism." In: Philip Appleman et. al., eds. *1859: Entering an Age of Crisis*. Bloomington, Indiana University Press, 1959, pp. 81–95.
- BAILEY, John. "A Modern Platonist." In: —. *Poets and Poetry*. Oxford, Clarendon Press, 1911, pp. 187–194.
- BAKER, Joseph E. "Ivory Tower as Laboratory: Pater and Proust." *Accent*. Outono 1959, vol. XIX, pp. 204–216.

- BAROLSKY, Paul. "Walter Pater and the Poetry of Nothingness." *The Antioch Review*. Outono 1982, vol. XL, pp. 469–478.
- BAROLSKY, Paul. "Walter Pater's Renaissance." *The Virginia Quarterly Review*. Primavera 1982, vol. LVIII, pp. 208–220.
- BAROLSKY, Paul. *Walter Pater's Renaissance*. University Park, The Pennsylvania State University Press, 1987.
- BARRY, William Francis. "Later-Day Pagans." *The Quarterly Review*. Julho 1895, vol. CLXXXII, pp. 31–58.
- BARRY, William Francis. "Neo-Paganism." *The Quarterly Review*. Abril 1891, vol. CLXXII, pp. 273–304.
- BASSETT, Sharon. "A Case for the Unretouched, if Imaginary, Portrait." In: Philip Dodd, ed. *An Imaginative Sense of Fact*. London, Frank Cass, 1981, pp. 74–77.
- BASSETT, Sharon. "Marius and the Varieties of Stoic Will: 'Can the will itself be an organ of knowledge, of vision?'" *English Literature in Transition*. 1984, vol. XXVII, pp. 52–62.
- BECKSON, Karl. "Introduction." In: —, ed. *Aesthetes and Decadents of the 1890's: An Anthology of British Poetry and Prose*. New York, Random House, 1966, pp. xxviii–xxxii.
- BEERBOHM, Max. "Diminuendo." In: —. *Works*. London, John Lane, 1896, pp. 149–160.
- BELLRINGER, Alan W. "The 'Conclusion' to The Renaissance: Pater's Original Meaning." *Prose Studies*. 1977, vol. I, pp. 45–54.
- BENDZ, Ernest. *The Influence of Pater and Matthew Arnold in the Prose-Writings of Oscar Wilde*. Gothenburg, Wettergren & Kerber, 1914.
- BENSON, Arthur C. *Walter Pater*. London, Macmillan, 1906.
- BERTOCCI, Angelo Philip. "The Ascetic of Beauty." In: —. *Charles Du Bos and English Literature*. New York, King's Crown Press, 1949, pp. 60–99.
- BEYER, A. *Walter Paters Beziehungen zur französischen Literatur und Kultur*. Halle, Max Niemeyer, 1931. STUDIEN ZUR ENGLISCHEN PHILOLOGIE. no. 73.
- BIZOT, Richard. "Pater in Transition." *Philological Quarterly*. Janeiro 1973, vol. LII, pp. 129–141.
- BIZOT, Richard. "Pater's 'The Child in the House' in Perspective." In: Nicholas Joost, e Alvin Sullivan, eds. *Toward the Modern: Some Portents of the "Movement", 1880–1920*. pp. 79–95. PAPERS ON LANGUAGE AND LITERATURE. vol. VIII, suplemento, outono 1972.
- BLISSETT, William. "Pater and Eliot." *University of Toronto Quarterly*. 1953, vol. XXII, pp. 261–268.

- BLOCK Jr., Ed. "Walter Pater's 'Diaphaneite' and the Pattern of Reader Response in the Portrait Essay." *Texas Studies in Literature and Language*. Outono 1983, vol. XXV, pp. 427–447.
- BLOOM, Harold, ed. *Walter Pater*. New York, Chelsea House, 1985.
- BLOOM, Harold. "Introduction." In: —, ed. *Walter Pater*. New York, Chelsea House, 1985, pp. 1–21.
- BLOOM, Harold. "Late Victorian Poetry and Pater." In: —. *Yeats*. New York, Oxford University Press, 1970, pp. 23–37.
- BLOOM, Harold. "The Place of Pater: Marius the Epicurean." In: —, ed. *Walter Pater*. New York, Chelsea House 1985, pp. 31–40.
- BOCK, Eduard J. *Walter Pater's Einfluss auf Oscar Wilde*. Bonn, Peter Hanstein, 1913. BONNER STUDIEN ZUR ENGLISCHEN PHILOLOGIE, no. 8.
- BOKANOWSKI, Hélène. *Walter Pater. La Renaissance et l'Esprit de la Modernité*. Paris, José Corti, 1992.
- BORGHI, Liana. "Pater's Flowers." In: —. *Pater's Flowers and Gentlemen are Forever. Two Essays*. Pisa, ETS, 1984, pp. 5–22.
- BOWEN, Edwin W. "Walter Pater." *The Sewanee Review*. Julho–setembro 1907, vol. XV, pp. 271–284.
- BOWRA, C.M. "Walter Pater." In: —. *Inspiration and Poetry*. London, Macmillan, 1955, pp. 199–219.
- BRAKE, Laurel e SMALL, Ian, eds. *Pater in the 1990's*. North Carolina, E.L.T. Press, 1991.
- BRAKE, Laurel e SMALL, Ian. "Pater in the 1990s." In: —, eds. *Pater in the 1990s*. North Carolina, ELT Press, 1991, pp. xv–xxi.
- BRAKE, Laurel. "Judas and the Widow. Thomas Wright and A. C. Benson as Biographers of Walter Pater: The Widow." In: Philip Dodd, ed. *An Imaginative Sense of Fact*. London, Frank Cass, 1981, pp. 39–54.
- BRAKE, Laurel. "The Discourse of Journalism: 'Arnold and Pater' Again — and Wilde." In: Laurel Brake e Ian Small, eds. *Pater in the 1990s*. North Carolina, ELT Press, 1991, pp. 43–61.
- BRIDGEWATER, Patrick. "Apollo and Dionysos: Walter Pater and Arthur Symons." In: —. *Nietzsche in Anglosaxony. A study of Nietzsche's Impact on English and American Literature*. Leicester, Leicester University Press, 1972, pp. 21–36.
- BROMWICH, David. "The Geneology of Disinterestedness." *Raritan*. Primavera 1982, vol. I, pp. 62–92.
- BROOKS, Van Wyck. *John Addington Symonds. A Biographical Study*. London, Grant Richards, 1914.

- BROWN, E. K. "Pater's Appreciations: a Bibliographical Note." *Modern Language Notes*. Abril 1950, vol. LXV, pp. 247-249.
- BROWN, Terence. "Walter Pater, Lois MacNeice, and the Privileged Moment." *Hermathena*. 1972, pp. 31-42.
- BRZENK, Eugene J. "Introduction." In: Walter Pater. *Imaginary Portraits*. Ed. Eugene J. Brzenk, New York, Harper & Row, 1964, pp. 1-15.
- BRZENK, Eugene J. "Pater and Apuleis." *Comparative Literature*. Inverno 1958, vol. X, pp. 55-60.
- BUCHAN, John. "Nine Brasenose Worthies — IX. Walter Horatio Pater." In: *Brasenose College Quatercentenary Monographs*. Oxford, Clarendon Press, 1909, vol. II, monog. XIV, 2A, pp. 23-30.
- BUCHAN, John. [Review of the *Library Edition*, 1910]. *The Spectator*. 25 junho 1910, vol. CIX, pp. 1075-1076.
- BUCKLER, William E. "Déjà vu Inverted: The Iminent Future in Walter Pater's Marius the Epicurean." *Victorian Newsletter*. Primavera 1979, pp. 1-4.
- BUCKLER, William E. "Introduction: Walter Pater and the Art of Criticism." In: Walter Pater. *Three Major Texts*. Ed. William E. Buckler, New York, New York University Press, 1986, pp. 1-62.
- BUCKLER, William E. "Marius the Epicurean: Beyond Victorianism." In: —. *The Victorian Imagination. Essays in Aesthetic Exploration*. Brighton, Harvester Press, 1980, pp. 260-285.
- BUCKLER, William E. *Walter Pater: The Critic as Artist of Ideas*. New York, New York University Press, 1987.
- BUCKLEY, Jerome Hamilton. "Pater and the Suppressed Conclusion." *Modern Language Notes*. Abril 1950, vol. LXV, pp. 249-251.
- BUCKLEY, Jerome Hamilton. *The Victorian Temper*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1951.
- BULLEN, J. B. "Pater and Ruskin on Michelangelo: Two Contrasting Views." In: Philip Dodd, ed. *An Imaginative Sense of Fact*. London, Frank Cass, 1981, pp. 55-73.
- BULLEN, J. B. "The Historiography of Studies in the History of the Renaissance." In: Laurel Brake e Ian Small, eds. *Pater in the 1990s*. North Carolina, ELT Press, 1991, pp. 155-167.
- BULLEN, J. B. "Walter Pater's Interpretation of the Mona Lisa as a Symbol of Romanticism." In: Karsten Engelberg, ed. *The Romantic Heritage: A Collection of Critical Essays*. Copenhagen, University of Copenhagen, 1983, pp. 139-152.
- BULLEN, J. B. "Walter Pater's Renaissance and Leonardo da Vinci's Reputation in The Nineteenth Century." *The Modern Language Review*. 1979, vol. LXXIV, pp. 268-280.

- BULLOUGH, Geoffrey. "Changing Views of the Mind in English Poetry." *Proceedings of the British Academy*. 1955, vol. LXI, pp. 61–83.
- BUMP, Jerome. "Seeing and Hearing in Marius the Epicurean." *Nineteenth-Century Fiction*. Setembro 1982, vol. XXXVII, pp. 188–206.
- BURDETT, Osbert. *The Beardsley Period: An Essay in Perspective*. London, John Lane, 1925.
- BURGUM, Edwin Berry. "Walter Pater and the Good Life." *The Sewanee Review*. Julho-setembro 1932, vol. XL, pp. 276–293.
- BUSSELL, F.W. "Walter Pater." *The Oxford Magazine*. 17 outubro 1894, vol. XIII, pp. 7–8.
- CAMPOS, Christophe. "Paganism — Walter Pater." In: —. *The View of France from Arnold to Bloomsbury*. London, Oxford University Press, 1965, pp. 90–105.
- CATTAN, Lucien. *Essai sur Walter Pater*. Paris, Picart, 1936.
- CAZAMIAN, Madeleine L. "L'Esthétisme Intuitionniste: Walter Pater." In: —. *Le Roman et les Idées en Angleterre*. Paris, Les Belles Lettres, 1935, vol. 2 (*L'Anti-Intellectualisme et l'Esthétisme*), pp. 119–149.
- CECIL, Algernon. "Walter Pater." In: —. *Six Oxford Thinkers*. London, John Murray, 1909, pp. 214–250.
- CECIL, Lord David. *Walter Pater: The Scholar Artist*. Cambridge, Cambridge University Press, 1955.
- CHANDLER, Edmund. *Pater on Style: An Examination of the Essay on "Style," and the Textual History of "Marius the Epicurean."* Copenhagen, Rosenkilde and Bagger, 1958.
- CHANDLER, Zilpha Emma. "Pater." In: —. *An Analysis of the Stylistic Technique of Addison, Johnson, Hazlitt, and Pater*. Iowa, 1931, pp. 75–89. UNIVERSITY OF IOWA HUMANISTIC STUDIES, vol. IV, no. 3.
- CHARLESWORTH, Barbara. "Walter Pater." In: —. *Dark Passages: The Decadent Consciousness in Victorian Literature*. Madison, University of Wisconsin Press, 1965, pp. 36–52.
- CHILD, Ruth C. "Is Walter Pater an Impressionist Critic?" *Publications of the Modern Language Association of America*. Dezembro 1938, vol. LIII, pp. 1172–1185.
- CHILD, Ruth C. *The Aesthetic of Walter Pater*. New York, Octagon Books, 1969.
- CHRIST, Carol T. "T.S. Eliot and the Victorians." *Modern Philology*. Novembro 1981, vol. LXXIX, pp. 157–165.
- CLARK, Kenneth. "Introduction." In: *Walter Pater. The Renaissance*. Ed. Kenneth Clark, London, Collins, 1961, pp. 11–26.

- CLEMENTS, Patricia. "‘Strange Flowers’: Some Notes on the Baudelaire of Swinburne and Pater." *The Modern Language Review*. Janeiro 1981, vol. LXXVI, pp. 20–30.
- COLL, E. "‘Q’ and Pater." *The Times Literary Supplement*. 16 dezembro 1944, p. 611.
- COLVIN, Sidney. [Review of *The Renaissance*]. *The Pall Mall Gazette*. 1 março 1873, pp. 11–12.
- CONLON, John J. "Eliot and Pater: Criticism in Transition." *English Literature in Transition*. 1982, vol. XXV, pp. 169–177.
- CONLON, John J. *Walter Pater and the French Tradition*. Lewisburg, Bucknell University Press, 1982.
- CONLON, John J. "Walter Pater and Zola’s Literary Reputation in England." *English Literature in Transition*. 1976, vol. XIX, pp. 306–312.
- CONNOR, Steven. "Conclusion: Myth and Meta-myth in Max Müller and Walter Pater." In: J. B. Bullen, ed. *The Sun is God. Painting, Literature and Mythology in the Nineteenth Century*. Oxford, Clarendon Press, 1989, pp. 199–222.
- CONNOR, Steven. "Myth as Multiplicity in Walter Pater’s Greek Studies and ‘Denys L’Auxerrois’." *The Review of English Studies* NS. 1983, vol. XXXIV, pp. 28–42.
- COOKE, John D. e STEVENSON, Lionel. "Walter Pater." In: —. *English Literature of the Victorian Period*. New York, Russell & Russell, s.d. pp. 403–405.
- COURT, Franklin E, ed. *Walter Pater: An Annotated Bibliography of Writings about him*. De Kalb, Illinois, Northern Illinois University Press, 1980.
- COURT, Franklin E. "Change and Suffering in Pater’s Fictional Heroes." *Modern Fiction Studies*. Inverno 1967, vol. XIII, pp. 443–453.
- COURT, Franklin E. "Pater and the Subject of Duality." *English Literature in Transition*. 1972, vol. XV, pp. 21–35.
- COURT, Franklin E. "The Critical Reception of Pater’s Marius." *English Literature in Transition*. 1984, vol. XXVII, pp. 124–139.
- COURT, Franklin E. "Virtue Sought ‘As a Hunter His Sustenance’: Pater’s ‘Amoral Aesthetic’." *Journal of English Literary History*. 1973, vol. XL, pp. 549–563.
- COURT, Franklin E. *Pater and his Early Critics*. Victoria, University of Victoria, 1980.
- COURTHOPE, W. J. "Wordsworth and Gray." *The Quarterly Review*. Janeiro 1876, vol. CXXI, pp. 104–136.
- COURTHOPE, W.J. "Appreciations." *The Nineteenth Century*. Abril 1890, vol. XXVII, pp. 658–662.

- CRINKLEY, Richmond. *Walter Pater: Humanist*. Kentucky, The University Press of Kentucky, 1970.
- CULLER, A. Dwight. *The Victorian Mirror of History*. New Haven, Yale University Press, 1985.
- CURRIE, Robert. "Pater's Rational Cosmos." *Philological Quarterly*. Dezembro 1980, vol. LIX, pp. 95–104.
- DAHL, Curtis. "Pater's Marius and Historical Novels on Early Christian Times." *Nineteenth-Century Fiction*. Junho 1973, vol. XXVIII, pp. 1–24.
- DALE, Peter Allan. *The Victorian Critic and the Idea of History: Carlyle, Arnold, Pater*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1977.
- DÉDÉYAN, Charles. "Le Reveil de la Renaissance: Walter Pater." In: —. *Montaigne chez ses Amis Anglo-Saxons*. Paris, Boivin, 1946, vol. 2, pp. 413–441.
- DELAURA, David J. *Hebrew and Hellene in Victorian England: Newman, Arnold, and Pater*. Austin, University of Texas Press, 1969.
- DELAURA, David J. "Romola and the Origin of the Paterian View of Life." *Nineteenth-Century Fiction*. Dezembro 1966, vol. XXI, pp. 225–233.
- DELAURA, David J. "The 'Wordsworth' of Pater and Arnold: 'The Supreme, Artistic View of Life'." *Studies in English Literature*. 1966, vol. VI, pp. 651–667.
- DELLAMORA, Richard. "An Essay in Sexual Liberation, Victorian Style: Walter Pater's 'Two Early French Stories'." In: KELLOGG, Stuart, ed. *Literary Visions of Homosexuality*. New York, Haworth, 1983, pp. 139–150.
- DELLAMORA, Richard. "Critical Impressionism as Anti-Phallogocentric Strategy." In: Laurel Brake e Ian Small, eds. *Pater in the 1990s*. North Carolina, ELT Press, 1991, pp. 127–142.
- DELLAMORA, Richard. *Masculine Desire. The Sexual Politics of Victorian Aestheticism*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1990.
- DELLAMORA, Richard. "Pater's Modernism: The Leonardo Essay." *University of Toronto Quarterly*. 1977–1978, vol. XLVII, pp. 135–150.
- DILKE, Lady. [Review of *Imaginary Portraits*]. *The Athenaeum*. 25 junho 1887, pp. 824–825.
- DODD, Philip, ed. *Walter Pater: An Imaginative Sense of Fact*. London, Frank Cass, 1981.
- DOGSON, Campbell. "Greek Studies. By Walter Pater." *The Academy*. 16 março 1895, vol. XLVII, pp. 229–230.

- DOGSON, Campbell. "Miscellaneous Studies. By Walter Pater." *The Academy*. 8 fevereiro 1896, vol. XLIX, pp. 110–112.
- DOGSON, Campbell. "Plato and Platonism. A Series of Lectures. By Walter Pater." *The Academy*. 15 abril 1893, vol. XLIII, pp. 317–318.
- DONOGHUE, Denis. *Walter Pater: Lover of Strange Souls*. New York, Alfred A. Knopf, 1995.
- DOUGLAS, Alfred. "Pater and Dorian Gray." *The Times Literary Supplement*. 12 agosto 1939, p. 479.
- DOWLING, Linda. "Foreword." In: Laurel Brake e Ian Small, eds. *Pater in the 1990s*. North Carolina, ELT Press, 1991, pp. ix–xiii.
- DOWLING, Linda. "Pater, Moore and the Fatal Book." *Prose Studies*. Setembro 1984, vol. VII, pp. 168–178.
- DOWNES, David Anthony. "Myth, History, and Belief." In: —. *The Temper of Victorian Belief: Studies in the Religious Novels of Pater, Kingsley, and Newman*. New York, Twayne, 1972, pp. 125–144.
- DOWNES, David Anthony. *Victorian Portraits: Hopkins and Pater*. Bookman Associates, New York, 1965.
- DOWNES, David Anthony. "W. H. Pater: The Phenomenon of Belief." In: —. *The Temper of Victorian Belief: Studies in the Religious Novels of Pater, Kingsley, and Newman*. New York, Twayne, 1972, pp. 1–47.
- DU BOS, Charles. "Extraits d'un Cours Inédit." *Études Anglaises*. Maio 1952, pp. 117–121.
- DU BOS, Charles. *Le Dialogue avec André Gide*. Paris, Corrèa, 1947.
- DU BOS, Charles. "Sur Marius l'Epicurien de Walter Pater." In: —. *Approximations (Quatrième Série)*. Paris, Corrèa, 1930, pp. 7–43.
- DUFFEY, Bernard. "The religion of Pater's Marius." *Texas Studies in Literature and Language*, Primavera 1960, vol. II, pp. 103–114.
- DUFFY, John J. "Walter Pater's Prose Style: An Essay in Theory and Analysis." *Style*. 1967, vol. I, pp. 45–63.
- DURHAM, James. "*Marius the Epicurean*" and "*John Inglesant*." *Two Books; a Religious Study of Them*. London, Hatchards, 1905.
- DUTHUIT, Georges. *Le Rose et le Noire. De Walter Pater à Oscar Wilde*. Paris, Renaissance du Livre, 1923.
- EAKER, J. Gordon. *Walter Pater. A Study in Methods and Effects*. Iowa, University of Iowa, 1933. UNIVERSITY OF IOWA HUMANISTIC STUDIES, vol. 5, no. 4.
- ELIOT, T. S. "Arnold and Pater." In: —. *Selected Essays*. London, Faber & Faber, 1980. pp. 431–443.

- ELLIS, P. G. "The Development of T. S. Eliot's Historical Sense." *The Review of English Studies* NS. 1972, vol. XXIII, pp. 291-301.
- ELTON, Oliver. "Walter Pater: And Other Critics." In: —. *A Survey of English Literature, 1830-1880*. London, Edward Arnold, 1920, vol. 1, pp. 279-292.
- FALSEY, Elizabeth Ann. "Special Collections Report: The Pater Manuscripts at Houghton, Harvard University." *English Literature in Transition*. 1984, vol. XXVII, pp. 152-155.
- FARMER, J. A. *Walter Pater as a Critic of English Literature. A Study of "Appreciations"*. Grenoble, Didier et Richard, 1931.
- FEHR, Bernhard. "Walter Pater und Hegel." *Englische Studien*. 1916, vol. L, pp. 300-308.
- FELLOWS, Jay. "'Abysmal Dilemmas': Pater's Withdrawing Ground." In: Harold Bloom, ed. *Walter Pater*. New York, Chelsea House, 1985, pp. 151-167.
- FELLOWS, Jay. *Tombs, Despoiled and Haunted. "Under-Textures" and "After-Thoughts" in Walter Pater*. Stanford, Ca., Stanford University Press, 1991.
- FERNANDEZ, Ramon. "Marius l'Epicurien; Platon, par Walter Pater; Le Rose et le Noir, par Georges Duthuit." *La Nouvelle Revue Française*. 1 fevereiro 1924, vol. XXII, pp. 247-252.
- FISHMAN, Solomon. "Walter Pater." In: —. *The Interpretation of Art. Essays on the Art Criticism of John Ruskin, Walter Pater, Clive Bell, Roger Frye, and Herbert Read*. Berkeley, University of California Press, 1963, pp. 43-72.
- FLETCHER, G. B. A. "A Textual Error in Pater." *The Times Literary Supplement*. 29 Agosto 1936, p. 697.
- FLETCHER, Ian. "Leda and St-Anne." *The Listener*. 21 Fevereiro 1957, vol. LVII, pp. 305-307.
- FLETCHER, Ian. *Walter Pater*. London, Longmans, Green & Co., 1959. WRITERS AND THEIR WORK, no. 114.
- FLETCHER, Ian. "Why not take Pater Seriously?" *Essays in Criticism*. Outubro 1959, vol. IX, pp. 411-418.
- FOSTER, Alfred E. Manning. "Walter Pater, Humanist." In: —. *The Sensitive, and Other Pieces*. London, George Allen, 1905, pp. 99-110.
- FRANK, Ellen Eve. "Literary Architecture: Walter Pater." In: —. *Literary Architecture. Essays toward a Tradition*. Berkeley, University of California Press, 1979, pp. 14-49.

- FRASER, G. S. "Walter Pater: His Theory of Style, His Style in Practice, His Influence." In: George Levine e William Madden, eds. *The Art of Victorian Prose*. New York, Oxford University Press, 1968, pp. 201–223.
- FRASER, Hilary. *Beauty and Religion in Victorian Literature*. Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- FRAZER, Hilary. *The Victorians and Renaissance Italy*. Oxford, Blackwell, 1992.
- FRAZIER, Sloane. "Two Pagan Studies: Pater's 'Denys l'Auxerrois' and 'Apollo in Picardy'." *Folklore* (London). 1970, vol. LXXXI, pp. 280–285.
- GARNETT, Richard. [Review of *Essays from "The Guardian"*]. *Bookman* (London). Abril 1902, vol. XXII, p. 29.
- GARVIN, Katharine. "Walter Pater." In: H. J. Massingham e Hugh Massingham, eds. *The Great Victorians*. London, Nicholson & Watson, 1932, pp. 381–394.
- GAUNT, William. "Hard Gem-Like Flame." In: —. *The Aesthetic Adventure*. London, Jonathan Cape, 1945, pp. 48–58.
- GLASGOW, Eric. "Walter Pater and Greece." In: James Hogg, ed. *Romantic Reassessment*. Salzburg, Universität Salzburg, 1975. SALZBURG STUDIES IN ENGLISH LITERATURE, vol. 47.
- GLÜCKSMANN, Hedwig Luise. "Die Gegenüberstellung von Antike und Christentum bei Walter Horatio Pater." In: —. *Die Gegenüberstellung von Antike-Christentum in der englischen Literatur des 19. Jahrhunderts*. Hannover, Küster, 1932, pp. 42–73.
- GORDON, Jan B. "'Decadent Spaces': Notes for a Phenomenology of the Fin de Siècle." In: Ian Fletcher, ed. *Decadence and the 1890s*. London, Edward Arnold, 1979, pp. 31–58.
- GORDON, Jan B. "Pater's Gioconda Smile: A Reading of 'Emerald Uthwart'." *Studies in Short Fiction*. Inverno 1969, vol. VI, pp. 136–143.
- GORDON, Jan B. "The Beginning of Pater's Pilgrimage: A Reading of 'The Child in the House'." *Tennessee Studies in Literature*. 1968, vol. XIII, pp. 17–27.
- GORDON, Jan B. "The Imaginary Portrait: Fin-de-Siècle Icon." *University of Windsor Review*. Outono 1969, vol. V, pp. 81–104.
- GORDON, Jan B. "The Imaginary Portraits: Walter Pater's Aesthetic Pilgrimage." *The University Review*. Outono 1968, vol. XXXV, pp. 29–39.
- GOSSE, Edmund. *The Life of Algernon Charles Swinburne*. London, Macmillan, 1917.
- GREENSLET, Ferris. *Walter Pater*. London, Heinemann, 1905.

- GROSS, Beverly. "Walter Pater and the Aesthetic Fallacy." *The South Atlantic Quarterly*. Primavera 1969, vol. LXVIII, pp. 220–230.
- GRUNDY, G. B. *Fifty-five Years at Oxford. An Unconventional Autobiography*. London, Methuen, 1946.
- H., F. E. "Pater's Philosophy of Life." *Macmillan's Magazine*. Janeiro 1902, vol. LXXXV, pp. 193–198.
- HALE Jr., Edward E. "A Last Volume from Walter Pater." *The Dial*. 1 fevereiro 1897, vol. XXII, pp. 85–87.
- HALE Jr., Edward E. "Walter Pater's Last Volume." *The Dial*. 16 novembro 1895, vol. XIX, pp. 279–281.
- HANGEST, Germain d'. "La Place de Walter Pater dans le Mouvement Esthétique." *Études Anglaises*. Abril–junho 1974, vol. XXVII, pp. 158–171.
- HANGEST, Germain d'. "Walter Pater, Critique Shakespearian." *Études Anglaises*. Outubro–dezembro 1964, vol. XVII, pp. 564–570.
- HANGEST, Germain d'. *Walter Pater: L'Homme et L'Oeuvre*. Paris, Didier, 1961, 2 vols.
- HARRIS, Frank. *Oscar Wilde. His Life and Confessions*. New York, The Author, 1918, vol. 1.
- HARRIS, Frank. "Walter Pater: the Pagan." *John Bull*. 8 setembro 1906, vol. 1, pp. 329–330.
- HARRIS, Wendell V. "Arnold, Pater, Wilde, and the Object as in Themselves They See It." *Studies in English Literature*. 1971, vol. XI, pp. 733–747.
- HARRIS, Wendell V. "Pater as Prophet." *Criticism*. Outono 1964, vol. VI, pp. 349–360.
- HARRIS, Wendell V. "The Road to and from Eliot's 'Place of Pater'." *Texas Studies in Literature and Language*. Verão 1981, vol. XXIII, pp. 183–196.
- HARRISON, John Smith. "Pater, Heine, and the Old Gods of Greece." *Publications of the Modern Language Association of America*. Setembro 1924, vol. XXXIX, pp. 655–686.
- HECHT, Hans. "Walter Pater. Eine Würdigung." *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. 1927, vol. V, pp. 550–582.
- HEFFERNAN, James A. W. "Centripetal Vision in Pater's Marius." *Victorian Newsletter*. Primavera 1969, pp. 13–17.

- HIGGINS, Lesley. "Essaying 'W. H. Pater Esq.': New Perspectives on the Tutor/Student Relationship Between Pater and Hopkins." In: Laurel Brake e Ian Small, eds. *Pater in the 1990s*. North Carolina, ELT Press, 1991, pp. 77–94.
- HILL, Donald L. "Notes." In: Walter Pater. *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*. Ed. Donald L. Hill, Berkeley, University of California Press, 1980, pp. 207–482.
- HILL, Donald L. "Pater's Debt to Romola." *Nineteenth-Century Fiction*. Março 1968, vol. XXII, pp. 361–377.
- HILL, Donald L. "Preface." In: Walter Pater. *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*. Ed. Donald L. Hill, Berkeley, University of California Press, 1980, pp. ix–xxv.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von. "Walter Pater." *Die Welt*. 1894, vol. VII, pp. 6–7.
- HOLOKA, James P. "On an Allusion to Pindar in Walter Pater's Plato and Platonism." *Notes and Queries* NS. Agosto 1983, vol. XXX, pp. 311–312.
- HOPKINS, Gerard Manley. *Further Letters of Gerard Manley Hopkins, Including his Correspondence with Coventry Patmore*. Ed. C. C. Abbott, London, Oxford University Press, 1938.
- HOUGH, Graham. "Books in General." *The New Statesman and Nation*. 29 novembro 1947, vol. XXXIV, p. 433.
- HOUGH, Graham. *The Last Romantics*. London, Methuen, 1961.
- HUNECKER, James. "Pater Reread." In: —. *The Pathos of Distance. A Book of a Thousand and One Moments*. London, T. Werner Laurie, 1913, pp. 279–285.
- HUPPÉ, Bernard F. "Walter Pater on Plato's Aesthetics." *Modern Language Quarterly*. Setembro 1948, vol. IX, pp. 315–321.
- HUTTON, John A. "Walter Pater." In: —. *Pilgrims in the Region of Faith: Amiel, Tolstoy, Pater, Newman*. Edinburgh, Oliphant, Anderson & Ferrier, 1906, pp. 61–102.
- HUTTON, R. H. [Review of *Plato and Platonism*]. *The Spectator*. 1 abril 1893, LXX, pp. 422–423.
- IMAGE, Selwyn. "Two Critical Notices: Mr. Pater's 'Imaginary Portraits'." *The Century Guild Hobby Horse*. Janeiro 1888, vol. III, pp. 14–18.
- INMAN, Billie Andrew. "Estrangement and Connection: Walter Pater, Benjamin Jowett, and William M. Hardinge." In: Laurel Brake e Ian Small, eds. *Pater in the 1990s*. North Carolina, ELT Press, 1991, pp. 1–20.

- INMAN, Billie Andrew. "Pater's Appeal to His Readers: A Study of Two of Pater's Prose Styles." *Texas Studies in Literature and Language*. Inverno 1973, vol. XIV, pp. 643–665.
- INMAN, Billie Andrew. "Pater's Conception of the Renaissance: From Sources to Personal Ideal." *Victorian Newsletter*. Primavera 1975, pp. 19–24.
- INMAN, Billie Andrew. "The Emergence of Pater's Marius Mentality: 1874–1875." *English Literature in Transition*. 1984, vol. XXVII, pp. 100–123.
- INMAN, Billie Andrew. "The Intellectual Context of Walter Pater's 'Conclusion'." In: Philip Dodd, ed. *An Imaginative Sense of Fact*. London, Frank Cass, 1981, pp. 12–30.
- INMAN, Billie Andrew. "The Organic Structure of Marius the Epicurean." *Philological Quarterly*. Abril 1962, vol. XLI, pp. 475–491.
- INMAN, Billie Andrew. *Walter Pater and his Reading — 1874–1877, with a Bibliography of his Library Borrowings — 1878–1894*. New York, Garland, 1990.
- INMAN, Billie Andrew. *Walter Pater's Reading: A Bibliography of his Library Borrowings and Literary References, 1858–1873*. New York, Garland, 1981.
- INMAN, Billie Andrew, BRAKE, Laurel et. al., eds. *The Pater Newsletter*. Nos. 1–31, outono 1997–primavera 1995.
- IRONSIDE, Robin. "Walter Pater." *The Cornhill Magazine*. Maio 1944, pp. 66–78.
- ISER, Wolfgang. *Walter Pater: The Aesthetic Movement (Walter Pater: Die Autonomie des Ästhetischen)*. Trad. David Henry Wilson, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- JACKSON, Holbrook. *The Eighteen Nineties. A Review of Art and Ideas at the Close of the Century*. Harmondsworth, Penguin Books, 1950.
- JACKSON, William Walrond. *Ingram Bywater. The Memoir of an Oxford Scholar. 1840–1914*. Oxford, Clarendon Press, 1917.
- JACOBUS, Russel P. "The Blessedness of Egoism. Maurice Barrès and Walter Pater." *The Fortnightly Review* NS. Janeiro 1896, vol. LIX, pp. 40–57.
- JACOBUS, Russel P. "The Blessedness of Egoism. Maurice Barrès and Walter Pater." *The Fortnightly Review* NS. Março 1896, vol. LIX, pp. 384–396.
- JALOUX, Edmond. "Lettres Étrangères — Marius l'Epicurien, par Walter Pater; Correspondence entre Schiller et Goethe." *Les Nouvelles Littéraires*. 8 setembro 1923, p. 2.

- JENNINGS, Richard. "Books in General." *The New Statesman and Nation*. 13 novembro 1948, vol. XXXVI, p. 421.
- JOHNSON, Lee McKay. "Pater and the Structure of the Moment." In: —. *The Metaphor of Painting: Essays on Baudelaire, Ruskin, Proust, and Pater*. Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1980, pp. 193–230.
- JOHNSON, Lionel. "For a Little Clan." *The Academy*. 13 outubro 1900, vol. LIX, pp. 314–315.
- JOHNSON, Lionel. "Notes on Walter Pater." (I. — "Mr. Pater upon Plato", II. — "Mr. Pater's Humour", III. — "Mr. Pater and his Public", IV. — "The Work of Mr. Pater") In: —. *Post Liminium. Essays and Critical Papers*. Ed. Thomas Whittemore, London, Elkin Matthews, 1911, pp. 1–42.
- JOHNSON, R.V. "Pater and the Victorian Anti-Romantics." *Essays in Criticism*. Janeiro 1954, vol. IV, pp. 42–57.
- JOHNSON, R.V. *Walter Pater: A Study of his Critical Outlook and Achievement*. Melbourne, Melbourne University Press, 1961.
- KAUFFMAN, M. "Humanism and Christianity." *The Quarterly Review*. Abril 1901, vol. CXCIII, pp. 458–481.
- KEEFE, Robert e KEEFE, Janice A. *Walter Pater and the Gods of Disorder*. Athens, Ohio University Press, 1988.
- KELMAN, John. "Marius the Epicurean." In: —. *Among Famous Books*. London, Hodder and Stoughton, 1912, pp. 38–62.
- KENNEDY, J. M. "Walter Pater." In: —. *English Literature 1880–1905*. London, Sampson Low, Marston & Co., 1913, pp. 28–58.
- KERMODE, Frank. *Romantic Image*. London, Ark Paperbacks, 1986.
- KIRK, Richard R. "A Sentence by Walter Pater." *The Journal of English and Germanic Philology*. Julho 1920, vol. XIX, pp. 365–376.
- KNOEPFLMACHER, U. C. "Historicism as Fiction: Motion and Rest in the Stories of Walter Pater." *Modern Fiction Studies*. Verão 1963, vol. IX, pp. 139–148.
- KNOEPFLMACHER, U. C. "Pater's Religion of Sanity: Plato and Platonism as a Document of Victorian Unbelief." *Victorian Studies*. Dezembro 1962, vol. VI, pp. 151–168.
- KNOEPFLMACHER, U. C. *Religious Humanism and the Victorian Novel*. Princeton, Princeton University Press, 1965.
- LAFOURCADE, Georges. *La Jeunesse de Swinburne (1837–1867)*. Paris, Les Belles Lettres, 1928, vol. I (*La Vie*). PUBLICATIONS DE LA FACULTÉ DES LETTRES À L'UNIVERSITÉ, no. 44.
- LAURENT, Raymond. "Walter Pater." In: —. *Études Anglaises*. Paris, Bernard Grasset, 1910, pp. 141–258.

- LAW, Helen H. "Pater's Use of Greek Quotations." *Modern Language Notes*. Dezembro 1943, vol. LVIII, pp. 575–585.
- LE GALLIENNE, Richard. "On Re-reading Walter Pater." *The North American Review*. Fevereiro 1912, vol. CXCV, pp. 214–224.
- LE GALLIENNE, Richard. *The Romantic Nineties*. London, G. P. Putnam's Sons, 1926.
- LE GALLIENNE, Richard. "Walter Pater: died July 30, 1894." In: —. *Retrospective Reviews: A Literary Log*. London, John Lane, 1896, vol. 2, pp. 136–141.
- LE GALLIENNE, Richard. "Walter Pater: Marius the Epicurean." In: —. *Retrospective Reviews: A Literary Log*. London, John Lane, 1896, vol. 1, pp. 174–181.
- LE GALLIENNE, Richard. "Walter Pater: Plato and Platonism" In: —. *Retrospective Reviews: A Literary Log*. London, John Lane, 1896, vol. 1, pp. 224–229.
- LEE, Vernon [Violet Page]. "The Handling of Words: A Page of Walter Pater." *Life and Letters*. Março 1933–fevereiro 1934, vol. IX, pp. 287–310.
- LENAGHAN, R. T. "Pattern in Walter Pater's Fiction." *Studies in Philology*. Janeiro 1961, vol. LVIII, pp. 69–91.
- LEVEY, Michael. *The Case of Walter Pater*. s.l., Thames & Hudson, 1978.
- LOESBURG, Jonathan. "Studies in the Histories of The Renaissance." In: —. *Aestheticism and Deconstruction. Pater, Derrida, and De Man*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1991, pp. 42–74.
- LUCAS, St. John. "Walter Pater and the Army." *Blackwood's Magazine* (Edinburgh). Março 1921, vol. CCIX, pp. 405–408.
- LYONS, Richard S. "The 'Complex, Many-Sided' Unity of The Renaissance." *Studies in English Literature*. 1972, vol. XII, pp. 765–781.
- LYSTER, T. W. "Imaginary Portraits. By Walter Pater." *The Academy*. 18 junho 1887, vol. XXXI, pp. 423–424.
- MACCOLL, D. S. "A Batch of Memories. XII — Walter Pater." *The Week-end Review*. 12 dezembro 1931, pp. 759–760.
- MACNEICE, Louis. *The Poetry of W. B. Yeats*. London, Oxford University Press, 1941.
- MADDEN, William A. "The Divided Tradition of English Criticism." *Publications of the Modern Language Association of America*. Março 1958, vol. LXXIII, pp. 69–80.
- MALAFAIA, Maria Teresa. WALTER PATER. O RELATIVISMO ESTÉTICO E A FUNÇÃO DO CRÍTICO (Dissertação de Mestrado). Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1985.

- MALLEY, A. D. "A Study of Pater." *The Catholic World*. Fevereiro 1900, vol. LXX, pp. 602–609.
- MALLOCK, William Hurrell. *The New Republic*. s.l., Leicester University Press, 1975.
- MARCUS, Steven. "Conceptions of the Self in an Age of Progress." In: Gabriel Almond et. al., eds. *Progress and Its Discontents*. Berkeley, University of California Press, 1982, pp. 431–448.
- MARSHALL, William H. "The End of the Quest." In: —. *The World of the Victorian Novel*. London, Thomas Yoseloff, 1967, pp. 381–404.
- MARTIN, Robert K. "Parody and Homage: The Presence of Pater in Dorian Gray." *Victorian Newsletter*. Primavera 1983, pp. 15–18.
- MCCRAW, Harry Wells. "Walter Pater's 'Religious Phase': The Riddle of Marius the Epicurean." *The Southern Quarterly*. Abril 1972, vol. X, pp. 245–273.
- MCGRATH, F. C. "Pater Speaking Bloom Speaking Joyce." In: Laurel Brake e Ian Small, eds. *Pater in the 1990s*. North Carolina, ELT Press, 1991, pp. 95–105.
- MCGRATH, F. C. *The Sensible Spirit: Walter Pater and the Modern Paradigm*. Tampa, University of South Florida Press, 1986.
- MCKENZIE, Gordon. *The Literary Character of Walter Pater*. Berkeley, University of California Press, 1967.
- MEISEL, Perry. *The Absent Father: Virginia Woolf and Walter Pater*. New Haven, Yale University Press, 1980.
- MEISEL, Perry. "The Chemistry of the Crystal." In: Harold Bloom, ed. *Walter Pater*. New York, Chelsea House, 1985, pp. 117–129.
- MERRITT, Travis R. "Taste, Opinion, and Theory in the Rise of Victorian Prose Stylism." In: George Levine e William Madden, eds. *The Art of Victorian Prose*. New York, Oxford University Press, 1968, pp. 3–38.
- MICHAUD, Régis. "Un Païen Mystique: Walter Pater." In: —. *Mystiques et Réalistes Anglo-Saxons*. Paris, Armand Colin, 1918, pp. 51–74.
- MILLER, J. Hillis. "Walter Pater: A Partial Portrait." In: Harold Bloom, ed. *Walter Pater*. New York, Chelsea House, 1985, pp. 75–95.
- MILLHAUSER, Milton. "Walter Pater and the Flux." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Março 1953, vol. XI, pp. 214–223.
- MINCHIN, H. C. "Walter Horatio Pater." *The Fortnightly Review* NS. Agosto 1939, vol. CXLVI, pp. 158–164.
- MOBBS, Robert. *Étude Comparée des Jugements de Mme. Humphry Ward, de Matthew Arnold et Walter Pater sur le "Journal Intime" de H. F. Amiel*. Genève, Atar, 1913.

- MONSMAN, Gerald. "Definite History and Dogmatic Interpretation': The 'White-Nights' of Pater's Marius the Epicurean." *Criticism*. Primavera 1984, vol. XXVI, pp. 171-191.
- MONSMAN, Gerald. "Editing Pater's Gaston de Latour: The Unfinished Work as 'Fragment of Perfect Expression'." In: Laurel Brake e Ian Small, eds. *Pater in the 1990s*. North Carolina, ELT Press, 1991, pp. 21-31.
- MONSMAN, Gerald. "Introduction: On Reading Pater." In: Philip Dodd, ed. *An Imaginative Sense of Fact*. London, Frank Cass, 1981, pp. 1-11.
- MONSMAN, Gerald. "Old Morality at Oxford." *Studies in Philology*. Julho 1970, vol. LXVII, pp. 359-389.
- MONSMAN, Gerald. "Pater, Hopkins, and Fichte's Ideal Student." *The South Atlantic Quarterly*. Verão 1971, vol. LXX, pp. 365-376.
- MONSMAN, Gerald. "Pater Redivivus." In: Richard A Levine, ed. *The Victorian Experience: The Prose Writers*. Athens, Ohio, Ohio University Press, 1982, pp. 203-239.
- MONSMAN, Gerald. "Pater's Aesthetic Hero." *University of Toronto Quarterly*. 1971, vol. XL, pp. 136-151.
- MONSMAN, Gerald. *Pater's Portraits: Mythic Pattern in the Fiction of Walter Pater*. Baltimore, The John Hopkins Press, 1967.
- MONSMAN, Gerald. "The White Bird in the Marketplace: Animula Vaga, Anima Christiana." *English Literature in Transition*. 1984, vol. XXVII, pp. 41-51.
- MONSMAN, Gerald. *Walter Pater*. London, George Prior, 1977.
- MONSMAN, Gerald. *Walter Pater's Art of Autobiography*. New Haven, Yale University Press, 1980.
- MONSMAN, Gerald e WRIGHT, Samuel. "Walter Pater: Style and Text." *The South Atlantic Quarterly*. Inverno 1972, vol. LXXI, pp. 106-123.
- MOORE, George. *Avowals*. London, Heinemann, 1936.
- MOORE, George. "Avowals. VI. — Walter Pater." *The Pall Mall Magazine*. Agosto 1904, vol. XXXIII, pp. 527-533.
- MOORE, George. *Confessions of a Young Man*. London, Werner Laurie, 1904.
- MORAN, M. F. "Pater's Mythic Fiction: Gods in a Gilded Age." In: Laurel Brake e Ian Small, eds. *Pater in the 1990s*. North Carolina, ELT Press, 1991, pp. 169-188.
- MORE, Paul Elmer. "Walter Pater." In: —. *The Drift of Romanticism*. Boston, Houghton Mifflin, 1913, pp. 83-115.

- MORLEY, John. "Mr. Pater's Essays." *The Fortnightly Review*. Abril 1873, vol. XIX, pp. 469–477.
- MORTIMER, Raymond. "Importance of Walter Pater. Results of a Rebellion." *The Sunday Times*. 4 dezembro 1955, p. 4.
- MURRAY, Isobel. "Gaston de Latour: Pater's Unfinished Business." *The Durham University Journal*. Junho 1983, vol. LXXV, pp. 73–76.
- NADEL, Ira B. "Autobiography as Fiction: The Example of Pater's Marius." *English Literature in Transition*. 1984, vol. XXVII, pp. 34–40.
- NEWMAN, Bertram. "Walter Pater. A Revaluation." *The Nineteenth Century and After*. Maio 1932, vol. CXI, pp. 633–640.
- O'FAOLÁIN, Seán. "Pater and Moore." *The London Mercury*. Agosto 1936, vol. XXXIV, pp. 330–338.
- O'HARA, Daniel T. "The Temptations of the Scholar: Walter Pater's Imaginary Portraits." In: —. *The Romance of Interpretation. Visionary Criticism from Pater to de Man*. New York, Columbia University Press, 1985, pp. 9–53.
- OLIVERO, Federico. *Il Pensiero Religioso ed Estetico di Walter Pater*. Torino, Società Editrice Internazionale, 1939.
- OLIVERO, Federico. "Marius the Epicurean e gli Imaginary Portraits di Walter Pater." In: —. *Saggi di Letteratura Inglese*. Bari, Laterza, 1913, pp. 336–399.
- ORTON, W. Aylott. "Walter Pater." *The Westminster Review*. Novembro 1908, vol. CLXX, pp. 536–541.
- OSBOURN, R. V. "Marius the Epicurean." *Essays in Criticism*. Outubro 1951, vol. I, pp. 387–403.
- P. "Pater's Reputation Reconsidered." *The Academy*. 1 janeiro 1898, vol. LIII, pp. 13–14.
- PEARSON, Hesketh. *The Life of Oscar Wilde*. London, Methuen, 1946.
- PEEL, J. H. B. "Pater and Perfection." *The Poetry Review*. Maio 1939, vol. XXX, pp. 181–183.
- PETERS, Robert. "Toward an 'Un-Definition' of Decadent as Applied to British Literature of the Nineteenth Century." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Dezembro 1959, vol. XVIII, pp. 258–264.
- PIERLE, Robert C. "Walter Pater and Epicureanism." *The Southern Quarterly*. Janeiro 1969, vol. VII, pp. 131–140.
- POWERS, Horatio N. "Marius the Epicurean." *The Dial*. Agosto 1885, vol. VI, pp. 90–91.
- POWYS, John Cowper. "Walter Pater." In: —. *Visions and Revisions. A Book of Literary Devotions*. London, Macdonald, 1955, pp. 171–179.

- PRAZ, Mario. *The Romantic Agony (La Carne, la Morte, e il Diavolo nella Letteratura Romantica)*. Trad. Angus Davidson. Oxford, Oxford University Press, 1991.
- PRESTON, John Hyde. "Portrait of an Epicurean." *The Virginia Quarterly Review*. Janeiro 1927, vol. III, pp. 99–110.
- PROESLER, Hans. *Walter Pater und sein Verhältnis zur deutschen Literatur*. Freiburg im Breisgau, Buchdruckerei der Freiburger Werkstätten für Plakate und Kalender, 1917.
- QUILTER, Harry. "The New Renaissance; or, the Gospel of Intensity." *Macmillan's Magazine*. Setembro 1880, vol. XLII, pp. 391–400.
- R., J. F. "Walter Pater on Music." *The Saturday Review*. 7 dezembro 1901, pp. 712–713.
- RALLI, Augustus. "Pater the Humanist." In: —. *Critiques*. London, Longmans, Green & Co., 1927, pp. 137–144.
- RAMSAY, W. M. [Review of *Greek Studies*]. *Bookman* (London). Abril 1895, vol. VIII, p. 18.
- RANSOME, Arthur. "Walter Pater." In: —. *Portraits and Speculations*. London, Macmillan, 1913, pp. 131–159.
- READ, Herbert. "Walter Pater." *World Review*. Novembro 1948, pp. 56–59.
- RICHARDS, Bernard. "Pater and Architecture." In: Laurel Brake e Ian Small, eds. *Pater in the 1990s*. North Carolina, ELT Press, 1991, pp. 189–204.
- RICHARDS, Bernard. "Special Collections Report: The Pater Collections in Oxford." *English Literature in Transition*. 1984, vol. XXVII, pp. 149–151.
- RICHARDS, Bernard. "Stopping the Press in Marius." *English Literature in Transition*. 1984, vol. XXVII, pp. 90–99.
- RICHARDS, C. A. L. "Pater's Appreciations." *The Dial*. Junho 1890, vol. XI, pp. 37–38.
- RICKS, Christopher. "Walter Pater, Matthew Arnold, and Misquotation." In: —. *The Force of Poetry*. Oxford, Clarendon Press, 1984, pp. 392–416.
- ROBINSON, James K. "A Neglected Phase of the Aesthetic Movement: English Parnassianism." *Publications of the Modern Language Association of America*. Setembro 1953, vol. LXVIII, pp. 733–754.
- ROELLINGER, Francis X. "Intimations of Winckelmann in Pater's 'Diaphaneité'." *English Language Notes*. Junho 1965, vol. II, pp. 277–282.

- ROSENBLATT, Louise. "Marius L'Épicurien, de Walter Pater, et ses Points de Départ Français." *Revue de Littérature Comparée*. 1935, pp. 97–106.
- ROSENBLATT, Louise. "The Genesis of Pater's Marius the Epicurean." *Comparative Literature*. Verão 1962, vol. XIV, pp. 242–260.
- ROSS, Robert. "Mr. Benson's Pater." In: —. *Masques and Phases*. London, Arthur L. Humphreys, 1909, pp. 125–134.
- RYAN, Judith. "Walter Pater." In: —. *The Vanishing Subject. Early Psychology and Literary Modernism*. Chicago, University of Chicago Press, 1991, pp. 25–37.
- S., T. B. "Mr. Walter Pater." *The Athenaeum*. 4 agosto 1894, pp. 161–162.
- SAINTSBURY, George. *A History of English Criticism*. Edinburgh, William Blackwood and Sons, 1936.
- SAINTSBURY, George. "Modern English Prose." *Fortnightly Review* NS. Fevereiro 1876, vol. XIX, pp. 243–259.
- SAINTSBURY, George. "Walter Pater." In: —. *Prefaces and Essays*. London, Macmillan, 1933, pp. 345–360.
- SCHOEN, Max. "Pater on the Place of Music among the Arts." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1942, pp. 12–23.
- SCHROEDER, Natalie. "Pater's Imaginary Portraits: Love and the Paterian Melancholy." *Cahiers Victorians & Edouardiens*. Octobre 1982, pp. 147–155.
- SCHUETZ, Lawrence F. "Pater and the Suppressed 'Conclusion' to The Renaissance: Comment and Reply." *English Literature in Transition*. 1976, vol. XIX, pp. 317–321.
- SCHUETZ, Lawrence F. "Pater's Marius: The Temple of God and the Palace of Art." *English Literature in Transition*. 1972, vol. XV, pp. 1–19.
- SCHUETZ, Lawrence F. "The Suppressed 'Conclusion' to The Renaissance and Pater's *Modern Image*." *English Literature in Transition*. 1974, vol. XVII, pp. 251–258.
- SCOTT Jr., Nathan A. "Pater's Imperative — To Dwell Poetically." *New Literary History*. Outono 1983, vol. XV, pp. 93–118.
- SCOTTO, Robert M. "'Visions' and 'Epiphanies': Fictional Technique in Pater's Marius and Joyce's Portrait." *James Joyce Quarterly*. Outono 1973, vol. XI, pp. 41–50.
- SEILER, Robert Morris. "Editing Walter Pater." In: Philip Dodd, ed. *An Imaginative Sense of Fact*. London, Frank Cass, 1981, pp. 78–80.
- SEILER, Robert Morris. "Walter Pater Studies: 1970–1980." In: Philip Dodd, ed. *An Imaginative Sense of Fact*. London, Frank Cass, 1981, pp. 84–95.

- SEILER, Robert Morris. *Walter Pater: A Life Remembered*. Calgary, University of Calgary Press, 1987.
- SEILER, Robert Morris, ed. *Walter Pater. The Critical Heritage*. London, Routledge & Kegan Paul, 1980.
- SHAFER, Robert. "Walter Pater." In: —. *Progress and Science. Essays in Criticism*. New Haven, Yale University Press, 1922, pp. 194–218.
- SHANKS, Lewis Piaget. "Walter Pater." *The Dial*. 16 abril 1911, vol. L, pp. 289–292.
- SHARP, William. "Greek Studies." *The Realm*. 25 janeiro 1895, vol. I, pp. 417–419.
- SHMIEFSKY, Marvel. "A Study in Aesthetic Relativism: Pater's Poetics." *Victorian Poetry*. Verão 1968, vol. VI, pp. 105–124.
- SHOREY, Paul. *Platonism Ancient and Modern*. Berkeley, University of California Press, 1938.
- SHOREY, Paul. [Review of *Plato and Platonism*]. *The Dial*. 1 Abril 1893, vol. XIV, pp. 211–214.
- SHUSTER, George N. "Ruskin, Pater, and the Pre-Raphaelites." In: —. *The Catholic Spirit in Modern English Literature*. New York, Macmillan, 1922, pp. 166–185.
- SHUTER, William. "History as Palingenesis in Pater and Hegel." *Publications of the Modern Language Association of America*. Maio 1971, vol. LXXXVI, pp. 411–421.
- SHUTER, William. "Pater on Plato: 'Subjective' or 'Sound'?" *Prose Studies*. Setembro 1982, vol. V, pp. 215–228.
- SINGER, Irving. "The Aesthetics of 'Art for Art's Sake'." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Março 1954, vol. XII, pp. 343–359.
- SMALL, Ian. *Conditions for Criticism. Authority, Knowledge, and Literature in the Late Nineteenth Century*. Oxford, Clarendon Press, 1991.
- SMALL, Ian. "Editing and Annotating Pater." In: Laurel Brake e Ian Small, eds. *Pater in the 1990s*. North Carolina, ELT Press, 1991, pp. 33–42.
- SMALL, Ian. "Pater and the Suppressed 'Conclusion' to The Renaissance: Comment and Reply." *English Literature in Transition*. 1976, vol. XIX, pp. 313–316.
- SMALL, Ian. "Pater's Criticism: Some Distinctions." In: Philip Dodd, ed. *An Imaginative Sense of Fact*. London, Frank Cass, 1981, pp. 31–38.
- SMALL, Ian. "Plato and Pater: Fin-de-Siècle Aesthetics." *The British Journal of Aesthetics*. Outono 1972, vol. XII, pp. 369–383.

- SMALL, Ian. "The 'Fictional' and the 'Real' in Marius." *English Literature in Transition*. 1984, vol. XXVII, pp. 140–148.
- SMALL, Ian. "The Vocabulary of Pater's Criticism and the Psychology of Aesthetics." *The British Journal of Aesthetics*. Inverno 1978, vol. XVIII, pp. 81–87.
- SMITH, Longan Pearsall. "On Re-reading Pater." In: —. *Reperusals and Re-collections*. London, Constable, 1936, pp. 166–185.
- SMITH, Paul Jordan. "Walter Pater." In: —. *On Strange Altars. A Book of Enthusiasms*. London, Brentano's, 1923, pp. 236–261.
- SOMERVELL, D. C. *English Thought in the Nineteenth Century*. London, Methuen, 1929.
- SOU DAY, Paul. "La Renaissance et Walter Pater." In: —. *La Société des Grands Esprits*. Paris, Émile Harzan & Cie., 1929, pp. 85–93.
- SOU DAY, Paul. "Platon." In: —. *La Société des Grands Esprits*. Paris, Émile Harzan & Cie., 1929, pp. 10–17.
- SPIRIT, Jane. "Nineteenth-Century Responses to Montaigne and Bruno: A Context for Pater." In: Laurel Brake e Ian Small, eds. *Pater in the 1990s*. North Carolina, ELT Press, 1991, pp. 217–227.
- SPRIGGE, Cecil Squire. "Uttum Chand and Walter Pater." *The Manchester Guardian*. 17 julho 1923, p. 16.
- SQUIRE, J. C. "Pater and Marius." In: —. *Reflections and Memories*. London, Heinemann, 1935, pp. 175–210.
- STANFORD, Derek. "Pater's Ideal Aesthetic Type." *The Cambridge Journal*. Maio 1954, vol. VII, pp. 488–494.
- STARKIE, Enid. *From Gautier to Eliot: The Influence of France on English Literature, 1851–1939*. London, Hutchinson, 1960.
- STAUB, Friedrich. *Das imaginäre Porträt Walter Paters*. Zürich, Leemann & Co., 1926.
- STAUFFER, Donald A. "Monna Melancholia. A Study in Pater's Sources." *The Sewanee Review*. Janeiro–março 1932, vol. XL, pp. 89–93.
- STEIN, Richard. "Walter Pater." In: —. *The Ritual of Interpretation: The Fine Arts as Literature in Ruskin, Rossetti, and Pater*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1975, pp. 211–293.
- STONE, Donald David. *Novelists in a Changing World: Meredith, James, and the Transformation of English Fiction in the 1880's*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1972.
- STREET, G. S. [Review of *Gaston de Latour*]. *The Pall Mall Gazette*. 12 outubro 1896, vol. LXIII, p. 4.
- STURT, George. *The Journals of George Sturt: 1890–1927*. Ed. E. D. Mackerness, London, Cambridge University Press, 1967, 2 vols.

- SUDRANN, Jean. "Victorian Compromise and Modern Revolution." *Journal of English Literary History*. 1959, vol. XXVI, pp. 425-444.
- SULLIVAN, William H. "Four Early Studies from Pater's *The Renaissance*: The Aesthetics for a Humanist Myth." *Victorian Newsletter*. Otono 1971, pp. 1-7.
- SWINBURNE, Algernon Charles. *The Letters*. Ed. Edmund Gosse e Thomas James Wise, London, Heinemann, 1918.
- SYMONDS, John Addington. "Is Music the Type and Measure of all Art?" In: —. *Essays Speculative and Suggestive*. London, Chapman and Hall, 1890, vol. 2, pp. 181-196.
- SYMONDS, John Addington. *Letters and Papers*. Ed. Horatio F. Brown, London, John Murray, 1923.
- SYMONDS, John Addington. [Review of *The Renaissance*]. *The Academy*. 15 março 1873, vol. IV, pp. 103-105.
- SYMONS, Arthur. *A Study of Walter Pater*. London, Charles J. Sawyer, 1932.
- SYMONS, Arthur. "The Decadent Movement in Literature." In: Karl Beckson, ed. *Aesthetes and Decadents of the 1890's. An Anthology of British Poetry and Prose*. New York, Random House, 1966, pp. 134-151.
- SYMONS, Arthur. "Walter Pater." In: —. *Figures of Several Centuries*. London, Constable, 1917, pp. 316-335.
- SYMONS, Arthur. "Walter Pater." In: —. *Studies in Prose and Verse*. London, J. M. Dent & Sons, 1904, pp. 63-76.
- SYMONS, Arthur. "Wilde at Oxford." *Horizon*. Abril 1941, vol. III, pp. 253-264.
- SYMONS, Arthur. "Wilde at Oxford." *Horizon*. Maio 1941, vol. III, pp. 336-348.
- TANNER, Herman B. "Perfection in Prose Style. — A Modern English Instance." *The Dial*. 1 agosto 1910, vol. XLIX, p. 58.
- TEMPLE, Ruth Z. "The Ivory Tower as Lighthouse." In: Richard Ellmann, ed. *Edwardians and Late Victorians*. New York, Columbia University Press, 1960, pp. 28-49. ENGLISH INSTITUTE ESSAYS, 1959.
- THATCHER, David S. *Nietzsche in England, 1890-1914*. Toronto, University of Toronto Press, 1970.
- THOMAS, Edward. *Walter Pater. A Critical Study*. London, Martin Secker, 1913.
- TILLOTSON, Geoffrey. "Arnold and Pater: Critics Historical, Aesthetic, and Unlabelled." In: —. *Criticism and the Nineteenth Century*. London, The Athlone Press, 1951, pp. 92-123.

- TILLOTSON, Geoffrey. "Pater, Mr. Rose, and the 'Conclusion' of The Renaissance." In: —. *Criticism and the Nineteenth Century*. London, The Athlone Press, 1951, pp. 124–146.
- TUCKER, Paul. "Pater as a 'Moralist'." In: Laurel Brake e Ian Small, eds. *Pater in the 1990s*. North Carolina, ELT Press, 1991, pp. 107–125.
- TUELL, Anne Kimball. "Introduction." In: Walter Pater. *Marius the Epicurean. His Sensations and Ideas*. Ed. Anne Kimball Tuell New York, Macmillan, 1929, pp. vii–xix.
- TURNER, Frank M. *The Greek Heritage in Victorian Britain*. New Haven, Yale University Press, 1981.
- TURNER, Paul. "Pater." In: —. *English Literature 1832–1890, Excluding the Novel*. Oxford, Clarendon Press, 1989, pp. 242–260.
- TURNER, Paul. "Pater and Apuleis." *Victorian Studies*. Março 1960, vol. III, pp. 290–296.
- UGLOW, Jennifer. "Introduction." In: Walter Pater. *Essays on Literature and Art*. Ed. Jennifer Uglow, London, Dent, 1973, pp. vii–xxiii.
- VARTY, Anne. "The Crystal Man: A Study of 'Diaphanietè'." In: Laurel Brake e Ian Small, eds. *Pater in the 1990s*. North Carolina, ELT Press, 1991, pp. 205–215.
- VERNON, Peter. "Pater's Letters to André Raffalovich." *English Literature in Transition*. 1983, vol. XXVI, pp. 192–197.
- VERNON, Peter. "Walter Pater to Thomas Escott: A New Letter." *Notes and Queries* NS. Agosto 1983, vol. XXX, p. 311.
- VERRALL, A. W. "Pater's Greek Studies." *The Classical Review*. Maio 1895, vol. IX, pp. 225–228.
- VOGELER, Martha Salmon. "The Religious Meaning of Marius the Epicurean." *Nineteenth-Century Fiction*. Dezembro 1964, vol. XIX, pp. 287–299.
- VOLLRATH, Wilhelm. *Verschwiegenges Oxford. Matthew Arnold, Goethe und Walter Pater, Fellow of Brasenose*. Heidelberg, Quelle & Meyer, 1951.
- WALKER, Hugh. *The Literature of the Victorian Era*. Cambridge, Cambridge University Press, 1921.
- WALLEN, Jeffrey. "On Pater's Use and Abuse of Quotation." *The Arnoldian*. Inverno 1986–1987, vol. XIV, pp. 1–20.
- WARD, Anthony. *Walter Pater: The Idea in Nature*. s.l., MacGibbon & Kee, 1966.
- WARD, Hayden. "The 'Paper in MS': A Problem in Establishing the Chronology of Pater's Composition." In: Philip Dodd, ed. *An Imaginative Sense of Fact*. London, Frank Cass, 1981, pp. 81–83.

- WARD, Hayden. "The Last Thing Walter Wrote." In: Laurel Brake e Ian Small, eds. *Pater in the 1990s*. North Carolina, ELT Press, 1991, pp. 143–153.
- WARD, J. P. "An Anxiety of No Influence: Walter Pater on William Wordsworth." In: Laurel Brake e Ian Small, eds. *Pater in the 1990s*. North Carolina, ELT Press, 1991, pp. 63–75.
- WARD, Mrs Humphry. *A Writer's Recollections*. London, W. Collins Sons & Co., 1918.
- WARD, Mrs Humphry. [Review of *Marius the Epicurean*]. *Macmillan's Magazine*. Maio 1885, vol. III, pp. 132–139.
- WARD, T. Hunphry. "Reminiscences. Brasenose, 1864–1872 In: *Brasenose College Quartercentenary Monographs*. Oxford, Clarendon Press, 1909, vol. II, monog. XIV, 2C, pp. 71–78.
- WARREN, Austin. "Pondering Pater, Aesthete and Master." *The Sewanee Review*. Julho–setembro 1983, vol. XCI, pp. 643–654.
- WATSON, William. [Review of *Appretiations*]. *The Academy*. 21 dezembro 1889, XXXVI, pp. 399–400.
- WEDGWOOD, Julia. [Review of *Marius the Epicurean*]. *The Contemporary Review*. Maio 1885, vol. XLVII, pp. 750–751.
- WELBY, Thomas Earle. "Walter Pater." In: —. *Second Impressions*. London, Methuen, 1933, pp. 49–53.
- WELLECK, René. "Walter Pater (1839–1894)." In: —. *A History of Modern Criticism: 1750–1950*. New Haven, Yale University Press, 1965, vol. 4 (*The Later Nineteenth Century*), pp. 381–399.
- WEST, Paul. "Pater's Cordial Canon." *English*. Verão 1963, vol. XIV, pp. 185–188.
- WILDE, Oscar. "De Profundis." In: —. *Works*. Ed. G.F. Maine, London, Collins, 1949, pp. 853–888.
- WILDE, Oscar. "Mr. Pater's Imaginary Portraits." In: —. *Reviews*. London, Methuen, 1908, pp. 172–175.
- WILDE, Oscar. "Mr. Pater's Last Volume." In: —. *Reviews*. London, Methuen, 1908, pp. 538–545.
- WILDE, Oscar. "The Critic as Artist." In: —. *Works*. Ed. G. F. Maine, London, Collins, 1949, pp. 948–998.
- WILLIAMS, Carolyn. *Transfigured World: Walter Pater's Aesthetic Historicism*. Ithaca, Cornell University Press, 1989.
- WILSON, Edmund. *Axel's Castle. A Study in the Imaginative Literature of 1870–1930*. London, Fontana, 1984.
- WINDER, Blanche. "A Master of Aesthetic." *The Spectator*. 11 Agosto 1928, pp. 185–186.

- WISTER, Sarah. "Pater, Rio, and Burckhardt." *The North American Review*. Julho 1875, vol. CXXI, pp. 156–171.
- WOLLHEIM, Richard. "Walter Pater as Critic of the Arts." In: —. *On Art and the Mind*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1973, pp. 155–176.
- WOODBERRY, G. E. [Review of *Marius the Epicurean*]. *The Nation*. 10 setembro 1885, vol. XLI, pp. 219–221.
- WRIGHT, Samuel. *A Bibliography of the Writings of Walter H. Pater*. New York, Garland, 1975.
- WRIGHT, Thomas. *Life of Walter Pater*. New York, Haskell House Publishers, Ltd., 1969, 2 vols.
- WYZEWA, Teodor de. "Le Roman posthume de Walter Pater: Gaston de Latour." In: —. *Ecrivains Étrangers* (Deuxième Série). Paris, Perrin, 1897, pp. 248–268.
- WYZEWA, Teodor de. "Walter Pater et James Antony Froude." In: —. *Ecrivains Étrangers*. Paris, Perrin, 1896, pp. 131–163.
- YEATS, W. B. *Autobiographies*. London, Macmillan, 1955.
- YOUNG, Helen Hawthorne. *The Writings of Walter Pater: A Reflection of British Philosophical Opinion from 1860 to 1890*. Lancaster, Pennsylvania, Lancaster Press, 1933.
- Z. "Modern Cyrenaicism." *The Examiner*. 12 abril 1873, pp. 381–382.
- ZANGWILL, Israel. "Pater and Prose." In: —. *Without Prejudice*. London, T. Fisher Unwin, 1986, pp. 207–219.
- ZIETLOW, Paul. "Pater's Impressionism Reconsidered." *Journal of English Literary History*. 1977, vol. XLIV, pp. 150–169.
- ZINK, Sidney. "The Moral Effect of Art." *Ethics*. Julho 1950, vol. LX, pp. 261–274.

OUTRA

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia (Dizionario di Filosofia)*. Trad. Alfredo Bosi e Maurice Cunio, São Paulo, Mestre Jou, 1982.
- ABRAMS, M. H. *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*. New York, Norton, 1971.
- ALIGHIERI, Dante. *Inferno*. Trad. Allen Mandelbaum, Toronto, Bantam Books, 1982.
- AQUILA, Richard E. *Representational Mind. A Study of Kant's Theory of Knowledge*. Bloomington, Indiana University Press, 1983.

- ARNOLD, Matthew. *The Complete Prose Works*. Ed. R. H. Super, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1960–1977, 11 vols.
- ARNOLD, Matthew. *The Poems*. Ed. Kenneth Allott, London, Longman, 1979.
- BAYER, Raymond. *História da Estética (Histoire de l'Esthétique)*. Trad. José Saramago, Lisboa, Estampa, 1979.
- BECK, Lewis White. *A Commentary on Kant's Critique of Practical Reason*. Chicago, The University of Chicago Press, 1984.
- BEISER, Frederick C. *Schiller as Philosopher: A Re-Examination*. Oxford, Clarendon Press, 2005.
- BEISER, Frederick C., ed. *The Cambridge Companion to Hegel*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- BENN, Alfred William. *The History of English Rationalism in the Nineteenth Century*. London, Longmans, Green, and Co., 1906, 2 vols.
- BERKELEY, George. *Principles of Human Knowledge*. Ed. Roger Woolhouse, Harmondsworth, Penguin Books, 1988.
- BERNSTEIN, J. M. *The Fate of Art. Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*. Cambridge, Polity Press, 1992.
- BOWIE, Andrew. *Schelling and Modern European Philosophy*. London, Routledge, 1993.
- BROWNING, Robert. *Poetical Works*. Ed. Ian Jack. Oxford, Oxford University Press, 1970.
- BUNGAY, Stephen. *Beauty and Truth. A Study of Hegel's Aesthetics*. Oxford, Clarendon Press, 1987.
- BUNYAN, John. *The Pilgrim's Progress*. Ed. Roger Sharrock, Harmondsworth, Penguin Books, 1980.
- BURNYEAT, Myles, ed. *The Skeptical Tradition*. Berkeley, University of California Press, 1983.
- CASSIRER, Ernest. *El Problema del Conocimiento en la Filosofía y en la Ciencia Modernas (Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neuen Zeit)*. Trad. Wenceslao Roces, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, 3 vols.
- CAYGILL, Howard. *A Kant Dictionary*. Oxford, Blackwell, 1995.
- CHAPPELL, Vere, ed. *The Cambridge Companion to Locke*. Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- CHAPPLE, J. A. V. *Science and Literature in the Nineteenth Century*. London, Macmillan, 1986.
- CHÉDIN, Olivier. *Sur L'Esthétique de Kant*. Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1982.

- CLEVE, Felix M. *The Giants of Pre-Socratic Greek Philosophy*. The Hague, Martunus Nijhoff, 1973, 2 vols.
- COHEN, Ted e GUYER, Paul, eds. *Essays in Kant's Aesthetics*. Chicago, The University of Chicago Press, 1982.
- COLERIDGE, S. T. *Biographia Literaria*. Ed. George Watson, London, Dent, 1982.
- CONINCK, A. de. *L'Analytique Transcendentale de Kant*. Louvain, Publications Universitaires de Louvain, 1955.
- DELEUZE, Gilles. *A Filosofia Crítica de Kant (La Philosophie Critique de Kant)*. Trad. Geminiano Franco, Lisboa, Edições 70, s.d.
- DESCARTES, René. *Méditations Métaphysiques*. Ed. Jean-Marie Beysade e Michelle Beysade, Paris, Garnier-Flammarion, 1992.
- DILTHEY, Wilhelm. *Teoria del Concepción del Mundo (Weltanschauungslehre)*. In: —. *Obras*. México, Fondo de Cultura Económica, vol. 8, trad. Eugenio Ímaz, 1954.
- EDWARDS, Paul, ed. *The Encyclopedia of Philosophy*. New York, Macmillan, 1967, 8 vols.
- EGAN, Rose Frances. "The Genesis of the Theory of 'Art for Art's Sake' in Germany and in England." *Smith College Studies in Modern Languages*. Julho 1921, vol. II, pp. 5–61.
- EGAN, Rose Frances. "The Genesis of the Theory of 'Art for Art's Sake' in Germany and in England." *Smith College Studies in Modern Languages*. Abril 1924, vol. V, pp. 1–33.
- EISLER, Rudolf. *Kant Lexikon*. Hildesheim, Georg Olms, 1984.
- ELIOT, T. S. *Selected Essays*. London, Faber and Faber, 1980.
- ELIOT, T. S. *The Complete Poems and Plays*. London, Faber and Faber, 1982.
- ESPOSITO, Joseph L. *Schelling's Idealism and Philosophy of Nature*. Lewisburg, Bucknell University Press, 1977.
- EWING, A. C. *A Short Commentary on Kant's Critique of Pure Reason*. London, Methuen, 1938.
- FICHTE, Johann Gottlieb. *The Science of Knowledge (Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre)*. Trad. Peter Heath and John Lachs, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.
- FICHTE, Johann Gottlieb. *Initiation à la Vie Bienheureuse (Die Anweisung zum seligen Leben)*. Trad. Max Rouché, Paris, Aubier, 1944.
- FICHTE, Johann Gottlieb. *Popular Works*. Trad. William Smith, London, Trübner, 1873.
- FICHTE, Johann Gottlieb. *The Vocation of Man (Die Bestimmung des Menschen)*. Trad. Peter Preuss, Indianapolis, Hackett, 1987.

- FICHTE, Johann Gottlieb. *Werke*. Ed. Immanuel Hermann Fichte, Berlin, Walter de Gruyter, 1971, 11 vols.
- GIL, Fernando, ed. *Recepção da Crítica da Razão Pura: Antologia de Escritos sobre Kant (1786–1844)*. Lisboa, Gulbenkian, 1992.
- GILBERT, Katharine Everett e KUHN, Helmut. *A History of Esthetics*. New York, Dover Publications, 1972.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Ècrits sur L'Art*. Selec. e trad. Jean-Marie Schaeffer, Paris, Klincksieck, 1983.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Esquisse d'un Portrait de Winckelmann (Winckelmann und sein Jahrhundert: In Briefen und Aufsätzen)*. Trad. John E. Jackson, Neuchâtel, Baconnière, 1980.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *The Collected Works*. Ed. John Gearey, Princeton, Princeton University Press, vol. 3 (*Essays on Art and Literature*), trad. Ellen e Ernest H von Nardroff, 1994.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Werke*. Im auftrag der Goethe-Gesellschaft herausgegeben, s.l., Insel-Verlag, s.d., vol. 6 (*Vermischte Schriften*).
- GRAYEFF, Felix. *Exposição e Interpretação da Filosofia Teórica de Kant: Um Comentário às Partes Fundamentais da Crítica da Razão Pura (Deutung und Darstellung der Theoretischen Philosophie Kants)*. Trad. António Fidalgo, Lisboa, Edições 70, s.d.
- GUYER, Paul. *Kant and the Claims of Knowledge*. Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- GUYER, Paul. *Kant and the Claims of Taste*. Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- GUYER, Paul, ed. *The Cambridge Companion to Kant*. Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- HAMILTON, Sir William. *Discussions on Philosophy and Literature, Education and University Reform*. London, Longman, Brown, Green and Longmans, 1853.
- HARRIS, Wendell V. *The Omnipresent Debate: Empiricism and Transcendentalism in Nineteenth-Century English Prose*. Dekalb, Northern Illinois University Press, 1981.
- HEGEL, G. W. F. *Aesthetics. Lectures on Fine Art (Vorlesungen über die Ästhetik)* Trad. T. M. Knox, Oxford, Clarendon Press, 1991, 2 vols.
- HEGEL, G. W. F. *Faith and Knowledge (Glauben und Wissen)*. Trad. Walter Cerf e H. S. Harris, Albany, State University of New York Press, 1977.
- HEGEL, G. W. F. *Lectures on the History of Philosophy (Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie)*. Trad. E. S. Haldane e Francis H. Simson, Lincoln, University of Nebraska Press, 1995, 3 vols.

- HEGEL, G.W.F. *The Difference Between the Fichtean and Schellingian Systems of Philosophy (Differenz des Fichteschen und Schellingschen Systems der Philosophie)*. Trad. Jere Paul Surber, Atascadero, California, Ridgeview Publishing Company, 1978.
- HEGEL, G.W.F. *The Encyclopaedia. Logic (Wissenschaft der Logik)*. Trad. T. F. Geraets, W.A. Suchting, e H. S. Harris, Indianapolis, Hackett, 1991.
- HEGEL, G. W. F. *Werke*. Ed. Eva Moldenhaur e Karl Markus Michel, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970, 20 vols.
- HEIDEGGER, Martin. *Que é uma Coisa? Doutrina de Kant dos Princípios Transcendentais (Die Frage nach dem Ding)*. Trad. Carlos Morujão, Lisboa, Edições 70, s.d.
- HEINE, Heinrich. *The Romantic School and Other Essays*. Ed. Jost Hermand e Robert C. Holub, New York, Continuum, 1995.
- HESSEN, Johannes. *Teoria do Conhecimento (Erkenntnistheorie)*. Trad. António Correia, Coimbra, Arménio Amado, 1987.
- HUME, David. *A Treatise of Human Understanding*. Ed. Ernest C. Mossner, Harmondsworth, Penguin Books, 1984.
- HUXLEY, Aldous. *Sobre a Democracia e Outros Escritos*. Trad. Luís Vianna de Sousa Ribeiro, Lisboa, Livros do Brasil, s.d.
- INWOOD, Michael. *A Hegel Dictionary*. Oxford, Blackwell, 1996.
- JENKYNS, Richard. *The Victorian and Ancient Greece*. Oxford, Basil Blackwell, 1984.
- JOLLEY, Nicholas, ed. *The Cambridge Companion to Leibniz*. Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- KANT, Immanuel. *Critique of Pure Reason (Kritik der reinen Vernunft)*. Trad. Norman Kemp Smith, London, Macmillan, 1993.
- KANT, Immanuel. *Philosophy of Material Nature*. Trad. James W. Ellington, Indianapolis, Hackett, 1985.
- KANT, Immanuel. *The Critique of Judgement (Kritik der Urteilskraft)*. Trad. James Creed Meredith, Oxford, Clarendon Press, 1992.
- KANT, Immanuel. *The Critique of Practical Reason (Kritik der praktischen Vernunft)*. Trad. Lewis White Beck, New York, Macmillan, 1956.
- KANT, Immanuel. *Werke in Zehn Bänden*. Ed. Wilhelm Weischedel, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983, 10 vols.
- KAUFMANN, Walter. *Discovering the Mind*. New Brunswick (U.S.A.), Transaction Publishers, 1993, vol. I (*Goethe, Kant, and Hegel*).
- KEMPIS, Thomas À. *The Imitation of Christ*. Trad. Leo Sherley-Price, Harmondsworth, Penguin Books, 1952.

- LIGHTMAN, Bernard. *The Origins of Agnosticism. Victorian Unbelief and the Limits of Knowledge*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1987.
- LOCKE, John. *An Essay Concerning Human Understanding*. Ed. John W. Yolton, London, J. M. Dent, 1991.
- MEAD, George H. *Movements of Thought in the Nineteenth Century*. Ed. Merritt H. Moore, Chicago, University of Chicago Press 1972.
- MILL, John Stuart. *Mill on Bentham and Coleridge*. Ed. F. R. Leavis, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1983.
- MILTON, John. *Poetical Works*. Ed. Sir Egerton Brydges, London, William Tegg, s.d.
- MORA, José Ferrater. *Dicionario de Filosofia*. Madrid, Alianza Editorial, 1988, 4 vols.
- MURRAY, Patrick T. *The Development of German Aesthetic Theory from Kant to Schiller. A Philosophical Commentary on Schiller's Aesthetic Education of Man*. Lewiston, Edwin Mellen Press, 1992.
- NEWTON, Isaac. *Mathematical Principles of Natural Philosophy (Philosophiae Naturalis Principia Mathematica)*. Trad. Andrew Motte, Berkeley, University of California Press, 1962, 2 vols.
- NORTON, David Fate, ed. *The Cambridge Companion to Hume*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- PESSOA, Fernando. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Ed. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, s.l., Ática, s.d.
- PESSOA, Fernando. *Poemas de Alberto Caeiro*. Ed. João Gaspar Simões e Luís de Montalvor, Lisboa, Ática, s.d.
- PESSOA, Fernando. *Poesias I*. Lisboa, Ática, s.d.
- PETERS, F. E. *Termos Filosóficos Gregos: Um Léxico Histórico (Greek Philosophical Terms: A Historical Lexicon)*. Trad. Beatriz Rodrigues Barbosa, Lisboa, Gulbenkian, 1976.
- PIPER, H. W. *The Active Universe: Pantheism and the Concept of Imagination in the English Romantic Poets*. London, Athlone Press, 1962.
- PIPPIN, Robert B. *Hegel's Idealism. The Satisfaction of Self-Consciousness*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- PLATO. *The Collected Dialogs*. Ed. Edith Hamilton e Huntington Cairns, Princeton, Princeton University Press, 1989.
- PRATT, James Bissett. *Naturalism*. New York, Kennikat Press, 1973.
- QUENTAL, Antero de. *Tendências Gerais da Filosofia na Segunda Metade do Século XIX*. Ed. Ana Maria Almeida Martins, Lisboa, Gulbenkian, 1991.

- ROSENBLATT, Louise. *L'Idée de l'Art pour l'Art dans la Littérature Anglaise pendant la Période Victorienne*. Paris, Champion, 1931.
- RUSSELL, Bertrand. "A Free Man's Worship". In: —. *The Basic Writings of Bertrand Russell*. Ed. Robert E. Egner e Lester E. Denonn, London, Routledge, 1961, pp. 38–44.
- RUSSELL, Bertrand. *A History of Western Philosophy*. New York, Simon and Schuster, 1945.
- RUSSELL, Bertrand. *The Philosophy of Leibniz*. London, Routledge, 1992.
- SCHELLING, F.W.J. *Ausgewählte Schriften*. Ed. Manfred Frank, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985, 6 vols.
- SCHELLING, F.W.J. *Bruno or On the Natural and the Divine Principle of Things (Bruno: Oder über das göttliche und natürliche Princip der Dinge; Ein Gespräch)*. Trad. Michael G. Vater, Albany, State of New York Press, 1984.
- SCHELLING, F.W.J. *Ideas for a Philosophy of Nature (Ideen zu einer Philosophie der Natur)*. Trad. Errol E. Harris e Peter Heath, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- SCHELLING, F.W.J. *Le Système de L'Idéalisme Transcendental (System des transzendentalen Idealismus)*. Trad. Christian Dubois, Louvain, Peeters, s.d.
- SCHELLING, F.W.J. *On the History of Modern Philosophy (Zur Geschichte der neueren Philosophie)*. Trad. Andrew Bowie, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- SCHELLING, F.W.J. *System of Transcendental Idealism (1800) (System des transzendentalen Idealismus)*. Trad. Peter Heath, Charlottesville, University Press of Virginia, 1978.
- SCHELLING, F.W.J. *The Philosophy of Art (Philosophie der Kunst)*. Trad. Douglas W. Stott, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989.
- SCHELLING, F.W.J. *The Unconditional in Human Knowledge. Four Early Essays*. Ed. e trad. Fritz Marti, Lewisburg, Bucknell University Press, 1980.
- SCHILLER, Friedrich. *On the Aesthetic Education of Man in a Series of Letters (Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen)*. Trad. Elizabeth M. Wilkinson e L. A. Willoughby, Oxford, Clarendon Press, 1982.
- SCHILLER, Friedrich. *Werke in drei Bänden*. Ed. Herbert C. Göpfert, München, Carl Hanser Verlag, 1966, 3 vols.
- SCRUTON, Roger. *Kant*. Oxford, Oxford University Press, 1982.
- SEVERINO, Emanuele. *A Filosofia Antiga (La Filosofia Antica)*. Trad. José Eduardo Rodil, Lisboa, Edições 70, 1986.

- SEVERINO, Emanuele. *A Filosofia Moderna (La Filosofia Moderna)*. Trad. José Eduardo Rodil, Lisboa, Edições 70, s.d.
- SHELLEY, P. B. A *Defence of Poetry*. Ed. H. F. B. Brett-Smith, Oxford, Blackwell, 1972.
- STRAWSON, P. F. *The Bounds of Sense. An Essay on Kant's Critique of Pure Reason*. London, Methuen, 1966.
- THEOCRITUS. *The Idyls*. Trad. Robert Wells, Harmondsworth, Penguin Books, 1989.
- TILLIETTE, Xavier. *Schelling. Une Philosophie en Devenir*. Paris, J. Vrin, 2. ed., 1992, 2 vols.
- TURNER, Frank Miller. *Between Science and Religion. The Reaction to Scientific Naturalism in Late Victorian England*. New Haven, Yale University Press, 1974.
- WARD, James. *Naturalism and Agnosticism. The Gifford Lectures Delivered Before the University of Aberdeen in the Years 1896–1898*. 4. ed., London, A. & C. Black, 1915.
- WARNER, Eric e HOUGH, Graham, eds. *Strangeness and Beauty: An Anthology of Aesthetic Criticism, 1840–1910*. Cambridge, Cambridge University Press, 1983, 2 vols.
- WESSEL Jr., Leonard P. *The Philosophical Background to Friedrich Schiller's Aesthetic of Living Form*. Frankfurt am Main, Peter Lang, 1982.
- WOOLHOUSE, R. S. *The Empiricists*. Oxford, Oxford University Press, 1992.
- WORDSWORTH, William. *Complete Poetical Works*. Ed. Thomas Hutchinson, Oxford, Oxford University Press, 1978.
- WRIGHT, T. R. *The Religion of Humanity: The Impact of Comtean Positivism on Victorian Britain*. Cambridge, Cambridge University Press, 1986.



ISBN 978-989-53747-6-2