

# Etapas da estética estrutural<sup>1</sup>

Charles Lalo<sup>2</sup>

Trad. Guilherme Bezerra<sup>3</sup>

Doi: <https://doi.org/10.59780/saws6773>

Recebido: 11/02/2025

Aceito: 14/07/2025

Publicado: 05/09/2025

## I – A análise estrutural da obra de arte

“O efeito do poema resulta da combinação das sonoridades, das imagens, do ritmo e do sentido; espiritualidade da música, espiritualidade das comparações, quadro de um corpo espiritualizado, espiritualidade do pensamento, ritmo imaterial. O ajuste recíproco de todos esses elementos assegura o equilíbrio delicado da obra de arte... Este múltiplo ajuste é um encontro, um acaso feliz, uma graça... Entende-se por que um simples detalhe de forma, a inversão de duas palavras em um verso, altera o conjunto, e por que uma tradução distorce todas as perspectivas. O sentido, despojado da primazia que lhe é conferida na prosa, é apenas um dos elementos de beleza desta poesia, sendo nem mesmo o primeiro”.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> NT: Charles Lalo, *Les étapes de l'esthétique structurale*, *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, Paris, v. 133, n. 7/9, p. 10-33, jul./set. 1942-43. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41084712>. Acesso em: 08 fev. 2025. Atualmente, com base na legislação francesa e na política de direitos autorais da editora, todos os textos do autor em questão publicados pela PUF se encontram em domínio público, em decorrência dos 70 anos de sua morte. Charles Lalo faleceu em 1º de abril de 1953.

<sup>2</sup> NT: Charles Lalo foi, juntamente com Étienne Souriau e Raymond Bayer, fundador da *Revue d'esthétique*, a primeira revista de estética da França. Destacando-se como um importante filósofo e sociólogo ainda no começo do século XX, suas contribuições ajudaram a fundamentar o surgimento de uma subárea da Estética denominada como “Estética sociológica”. Sobre sua importância, ver especialmente Bastide (1979).

<sup>3</sup> Licenciando em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Experiência em pesquisa nas áreas de Antropologia do Direito (PIBIC – 2022/2023) e Antropologia Social (PIBIC – 2023/2024 e 2024/2025). Possui interesse de pesquisa em Estética e Teoria Social clássica e contemporânea. E-mail: [guilhermefamb@gmail.com](mailto:guilhermefamb@gmail.com). Lattes: 3016764299103683. ORCID: 0000-0001-6044-7806.

<sup>4</sup> NT: No texto original, o autor utiliza as aspas francesas que podem indicar tanto uma citação implícita – por ausência de referência – quanto um meio técnico de ressaltar essa parte do texto dando-lhe atributo de importância maior. No caso das aspas francesas para pequenas frases ou termos, optamos por trocar-lhes ora pela forma itálica, ora pelas aspas atuais, variando conforme o caso.

Assim se expressa, de forma muito justa, Estève<sup>5</sup> em seus *Études philosophiques sur l'expression littéraire* [Estudos filosóficos sobre a expressão literária]<sup>6</sup>. Uma análise semelhante se aplicaria igualmente, *mutatis mutandis*, às técnicas plásticas e musicais. Pode-se, portanto, encontrar uma expressão particular de uma estética muito geral.

Por outro lado, para evocar uma atividade menos mecânica e mais específica, substituiremos de bom grado “ajuste recíproco” e “concorrência” por “jogo contrapontístico” de várias vozes ou *partes*, e o “equilíbrio” estrutural estático por neologismo dinâmico “superestrutura técnica”.<sup>7</sup>

Retomando nesses termos a análise de Estève,<sup>8</sup> dir-se-ia que um belo verso é um contraponto de pelo menos quatro vozes (pois algumas poderiam ser desdobradas); que cada uma dessas *partes* tem sua estrutura própria, relativamente simples e natural (estruturas heterogêneas do ritmo, da sintaxe, da musicalidade, etc.), sobre as quais a arte consiste em sobrepor uma estrutura superior, relativamente mais complexa e artificial: estrutura de estruturas, ou a palavra *superestrutura*, se este termo pode expressar a transparência ou a transaudição das diversas *partes* do coro dispostas em *partitura* de cada obra, e que é o corpo e a alma da mesma. “Forme des formes” (*Gestalt der Gestalten*), como dizia Goethe para designar a suprema beleza de Helena no segundo *Fausto*.

Esse coro é realmente polifônico? Cada voz soa ao mesmo tempo por si mesma e para o conjunto, em *audição horizontal*, como dizem os músicos? É rico em consonâncias, adornado com dissonâncias, devidamente preparadas e resolvidas, ou agradavelmente surpreendentes, tragicamente suspensas? Então ele é belo. É quase homofônico, em *audição vertical*, pobre, esbanjador ou discordante? Então ele é feio. Esse esquema vale para uma pintura, um monumento, um filme, uma melodia, assim como para um verso ou um romance.

Essa concepção da obra de arte como um *jogo de combinação heterogênea do tipo polifônico* não é uma *teoria* no sentido estrito da palavra. É mais precisamente um *fato geral*.

<sup>5</sup> NT: Claude-Louis Estève (1890 – 1933) foi um importante filósofo e crítico literário francês. Além da obra citada explicitamente por Lalo, publicada postumamente, Estève também deixou uma série de cursos e ensaios, editados em periódicos como *La nouvelle revue française*, *La revue de métaphysique et de morale* entre outros (cf. IMEC, 2025).

<sup>6</sup> NT: Os colchetes presentes no texto serviram, de maneira geral, para sinalizar uma tradução própria de obras que ainda não foram traduzidas para o português. A fim de tornar a leitura menos cansativa, foi escolhido sinalizar a tradução apenas na primeira vez em que as obras foram mencionadas.

<sup>7</sup> NT: Ao longo do texto, optamos por traduzir “supra-structure” e “supra-structural” por “superestrutura” e “superestrutural”, respectivamente.

<sup>8</sup> NT: Lalo frequentemente faz menções indiretas a autores e artistas sem referenciar suas obras explicitamente. Para evitar lacunas de contexto, optamos por incluir breves notas biográficas sobre personalidades menos conhecidas pelo público geral. Dado o excesso dessas citações, a inserção de notas sobre figuras amplamente reconhecidas (como Goethe ou Bergson) tornaria exagerada a quantidade de notas de rodapé.

Pode-se considerar que esse fato é suficientemente estabelecido pelas análises das obras realizadas atualmente pelos melhores críticos de arte ou historiadores da arte, sempre que superam o tom de polêmica entre escolas ou o lirismo da pregação sugestiva para públicos cultos, mas incompetentes.

Não se pode de modo algum acusar de hipótese doutrinal o uso dos termos da atual *psicologia da forma* ou *da estrutura* (como é melhor dizer para evitar muitas confusões históricas e técnicas); tampouco a generalização indutiva que pretende encontrar em todas as artes uma atitude mental bem conhecida na prática musical.

Tentaremos mostrar aqui, por meio de alguns exemplos típicos, que essa concepção polifônica da obra de arte só encontrou adversários decididos (e não sem reservas, contudo) entre os intuicionistas, e que a maioria dos grandes estetas de outrora e de tempos mais recentes pressentiram formas embrionárias e mal elaboradas dessa concepção através de seus sistemas filosóficos preconcebidos, e muitas vezes *apesar* desses sistemas; enfim, que os fatos sugerem cada vez mais esse ponto de vista – e até mesmo essa terminologia – à maioria dos pensadores contemporâneos que se especializaram não em sistemas metafísicos ou metaestéticos, mas na arte e na ciência da arte.

Não é normal que as doutrinas filosóficas, em todos os domínios, se aproximem dos fatos à medida que progridem, até se confundirem, no limite, com a ciência que prepararam? – Esqueçamos aqui os casos lamentáveis em que tiveram o infortúnio de prejudicá-la... Pois as grandes doutrinas são como a língua de Esopo.

Conforme a terminologia musical – que aqui é algo mais do que uma metáfora –, distinguiremos três graus ou três momentos neste desenvolvimento metade dialético, metade histórico, da análise estética: a unidade indivisível ou *homofônica*; a unidade na multiplicidade (que pode ser homogênea), ou *harmônica*; por fim, a unidade na diversidade (que deve ser heterogênea), ou *polifônica*.

## II – Estéticas do tipo homofônico

O misticismo estético é totalitário. Ele não vê nos valores da arte nada além da intuição indivisível de uma realidade absoluta, a revelação direta do suprassensível, de nós mesmos, de todas as coisas, de todos os valores. Sob tal ponto de vista, analisar as diversas vozes do coro é destruir sua vida, assim como uma dissecação dissolve um organismo. Ora por vontade de arte,

ora por poder (ou melhor, impotência) de arte – como foi dito desde Riegl,<sup>9</sup> nessa polifonia os intuicionistas acreditam ouvir apenas uma única voz, assim como acontece com muitos leigos ao ouvirem um coral de Palestrina ou de Bach, e naturalmente ficam decepcionados por não descobrirem nenhum “canto” nesse “mastigado sonoro”, porque não procuram esse canto onde ele está: nas relações mútuas das partes, onde cada uma das quais não “canta”.

Como correspondem a uma necessidade de confusão afetiva que é constante em certos espíritos, as aspirações místicas existem em todas as épocas, tanto no sentimento da arte como no da moral, da religião ou da política, até mesmo da ciência, ou de uma pseudociência, que então geralmente toma o nome honroso de filosofia.

Na antiguidade, a estética *expressionista* de Plotino (como diz Bréhier<sup>10</sup>) representa admiravelmente essa aspiração da arte e do belo em direção à unidade indivisível desse misterioso Primeiro [ou Todo] do qual nada se pode dizer, exceto que ele é Uno, mas num sentido inefável, intuitivo e nada aritmético. A beleza de um ser não consiste nem mesmo na harmonia de suas partes, como acreditavam os estoicos, mas na participação do ser no Uno, de onde tudo procede e que está em tudo, assim como tudo está nele.

Nesse panteísmo da intuição, *além da análise e da síntese*, o ser simples é belo por si mesmo: como o fogo ou uma cor pura; o ser complexo só é belo pela unidade de sua forma: como um ser vivo, cuja morte, ao separar sua alma, elimina instantaneamente a beleza. E, no fundo, não são os objetos contemplados que são belos, mas sempre, em sua vida interior, o seu contemplador: “escultemos nossa própria estátua!”.

Inversamente, a feiura é a impureza enquanto exterioridade ao ser, mas também enquanto divisão da forma do ser. *Quanto mais a beleza se espalha ao descer em direção à matéria, tanto mais fraca é do que a que permanece na unidade.* Na Beleza inteligível intuitiva, tudo pela unidade, nada pela análise!

É difícil confrontar este êxtase perpétuo com os fatos, pois Plotino cita poucos.

Mas é necessário constatar que os poucos exemplos de belezas sensíveis que ele propõe são desafios à experiência estética. Todos os artistas sabem que o fogo, ou uma cor simples, não têm beleza por si mesmos, mas apenas em relação com sombras ou outras tonalidades; que

---

<sup>9</sup> NT: Alois Riegl (1858 – 1905) foi um importante historiador da arte austríaco pertencente à Escola de Viena de História da Arte. Aqui Lalo parece estabelecer uma menção a partir da obra *Der moderne Denkmalkultus: sein Wesen und seine Entstehung* (1903), onde se encontra o contraste entre a intencionalidade artística antiga e moderna.

<sup>10</sup> NT: Trata-se de Émile Bréhier (1876 – 1952). Importante filósofo francês conhecido pelos seus trabalhos sobre história da filosofia e, mais especificamente, seu trabalho sobre filosofia antiga. Sucedeu a cátedra de Henri Bergson em 1941 na Académie des Sciences Morales et Politiques.

se um rosto nos parece belo, é pelas proporções de suas diversas partes, tanto na majestade da morte quanto nas sugestões anestéticas da vida.

E, por outro lado, assim que Plotino se digna a falar-nos do mundo sensível, que é o da arte concreta, diferente de humilhar o inteligível, ele sabe bem que *cada parte é apenas parte*. Ele nos convida à imaginação fantástica deste mundo inferior como uma esfera cósmica de luz translúcida, através da qual distinguimos os astros, a terra, o mar, os animais, mas sublimando-os em formas de deuses para os imaterializar pelo pensamento: “cada um é todos, unidos em um e outros por suas potências; [...] cada uma das partes, permanecendo o que é, sem ser confundida, e ao mesmo tempo todas sujeitas à unidade tanto quanto possível”. Nessa iniciação do mistagogo à beleza inteligível pela sensível, não podemos ver como a antecipação anacrônica do coro a várias vozes, unidas e individuais ao mesmo tempo, transposto aqui em espetáculo por um visionário? O Mundo da Arte, ou o Mundo visto pela Arte, não seria menos um panteísmo impessoal do que um politeísmo harmonioso dominado pelo Destino? A música pitagórica das esferas faria ouvir distintamente várias vozes na sua sinfonia?

Todas as fugas para a “verdadeira pátria” do suprassensível não podem deixar de se assemelhar muito em seu *irracionalismo*. Portanto, passaremos diretamente às três escolas que representam eminentemente o intuicionismo contemporâneo: a de Bergson na França, a de Croce na Itália, e a de Husserl na Alemanha.

Bergson esboçou várias vezes, com uma sensível predileção, os princípios de uma estética intuicionista,<sup>11</sup> mas ele nunca os desenvolveu. Ele disse – se não escreveu – que essa notável (e lamentável) proibição filosófica lhe era ditada por certas ignorâncias em matéria de técnica (especialmente musical). Não se deveria ver nessa abstenção deliberada o reconhecimento de que os limites da intuição indefinível e inefável são bastante estreitos, e que apenas sua análise seria fecunda?

Croce teve mais confiança em seus princípios. Ele dedicou cerca de cem páginas de sua *Estética* para desenvolver (se é que se pode dizer) esse truísmo parmenidiano: *a intuição é intuição, o discurso é discurso, você não sairá deste pensamento*.

Naturalmente, ninguém pode nos ensinar nada sobre a intuição, exceto que ela é essencialmente indefinível e sempre expressa por meio de uma obra de arte; pois é, indivisivelmente, uma *intuição-expressão*, objeto de uma “linguística geral”, que é estética. No entanto, a esse quase mutismo da *Estética*, o *Breviário* quis adaptar alguns sinônimos a título de explicações: imaginação criativa (ou fantasia), organismo vivo de imagens (e não seu

<sup>11</sup> NT: Lalo não cita a obra diretamente, mas provavelmente refere-se a *Le rire* (Bergson, 1900).

acúmulo mecânico), lirismo (musicalidade ou estado de espírito; o que faz lembrar o aforismo célebre de Schopenhauer, retomado por Walter Pater,<sup>12</sup> a propósito de todas as artes, que “aspiram às condições da música”, ou o de Amiel sobre a paisagem<sup>13</sup>), ingenuidade (no sentido de Schiller<sup>14</sup>), “conhecimento auroral”, “idealmente anterior ao modo de pensamento lógico” (não exatamente no sentido de Lévy-Bruhl,<sup>15</sup> mas como uma introdução desejável a toda filosofia ou ciência possível). Em tudo isso, nem definição, nem descrição real. Essa *grande recusa* de toda análise é bastante dogmática, pois faria pensar naquela outra evidência, blindada de fé inabalável: a intuição é intuição, e Croce é seu profeta; deve-se, portanto, acreditar em sua palavra, e até mesmo em sua “filosofia das quatro palavras”, como a nomearam: eis a salvação estética.

Mas não se pode apelar do “Croce esteta” ao “Croce historiador das letras e crítico de arte”, ou do “teórico” ao “prático”? Não lhe ocorreu definir a teoria de seu *Breviário* como uma “metodologia da crítica e da história artística e literária”? Ora, a crítica e a história de uma obra sempre acabam, mesmo na *Crítica* crociana, por distinguir *partes* consonantes, dissonantes ou discordantes.

É o desfecho estético da escola de Husserl que será para nós o mais instrutivo. O princípio *existencial* da Fenomenologia não é duvidoso: “em vez de experiência, intuição; em vez de conhecimento, intuição; em vez de provas, intuição”. Assim se expressa de forma lapidária Geiger em suas *Approches de l'esthétique*<sup>16</sup> [*Abordagens da estética*], que parecem parafrasear aqui, sem traço de humor, a célebre solução universal da *tarte à la crème*<sup>17</sup> *moliéresque*.<sup>18</sup>

<sup>12</sup> NT: Walter Pater (1839 – 1894) foi um ensaísta e crítico literário inglês. Lalo parece estar se referindo à seção “The school of Giorgione” em *The renaissance: studies in art and poetry* [*O renascimento: estudos em arte e poesia*]; o texto foi publicado originalmente em 1873 e reeditado em 1877.

<sup>13</sup> NT: Acreditamos que Lalo está se referindo à Henri-Frédéric Amiel (1821 – 1881), filósofo, poeta e crítico suíço. Em *Fragments d'un journal intime* há uma passagem que parece corroborar com a percepção exposta por Lalo no trecho presente: “qualquer paisagem é um estado de espírito, e quem lê em ambas fica surpreso ao encontrar a semelhança em cada detalhe” (1927, p. 51, tradução nossa).

<sup>14</sup> NT: Lalo provavelmente se refere à teorização do sentimento estético presente na obra *Über naïve und sentimentalische Dichtung* (1879) de Schiller, publicada originalmente entre 1795-96.

<sup>15</sup> NT: Formado inicialmente em Filosofia, Lucien Lévy-Bruhl (1857 – 1939) destacou-se por suas contribuições à Sociologia e à Antropologia. Ao que parece, Lalo está mencionando a distinção estabelecida por Lévy-Bruhl (1951, p. 114-5) entre as representações pré-reflexivas das chamadas “sociedades primitivas” – marcadas pelo misticismo – e as representações racionais predominantes no Ocidente, as quais fundamentam o pensamento lógico. Contudo, Lalo subverte a concepção do autor ao valorizar o misticismo no trecho.

<sup>16</sup> NT: Lalo está citando a versão original, em alemão, e apenas traduziu seu título. Isso ocorre algumas vezes ao longo do texto. Para todos os casos, optamos por referenciar a versão original de cada obra.

<sup>17</sup> NT: Segundo o *Collins French-English dictionary* (2025), apesar de a tradução literal ser “torta de creme”, a expressão é frequentemente usada para indicar algo banal, clichê ou repetitivo.

<sup>18</sup> NT: O termo em questão é um adjetivo que remete a Jean-Baptiste Poquelin (1622 – 1673), mais conhecido pelo pseudônimo Molière. Dramaturgo francês, suas obras destacavam-se pelo tom satírico e pela comédia sempre acompanhada de críticas sociais (cf. Molièresque, 2025).

“A poesia é a fundação do ser pela palavra”, diz Heidegger a respeito de Hölderlin. Ora, só se conhece o ser sendo, a vida vivendo, a poesia versificando. Poe estava errado ao escrever seu *Princípio poético*<sup>19</sup> em prosa. A única teoria da poesia é a própria poesia. “Em vez de estilística, intuição; em vez de fonética, intuição”, diria aproximadamente esse profundo fenomenólogo!

Mas dessa espécie de superbergsonismo escolástico, rebelde a toda análise científica, quem acreditaria que a escola derivara uma estética literária bastante analítica? No entanto, foi isso que Pfeiffer<sup>20</sup> e, sobretudo, Ingarden fizeram ao distinguir diversas *camadas e polarizações*. É por isso que esse retorno metafísico “às coisas”, ou seja, “às obras”, não deixa de ter uma importância positiva.

Quatro principais camadas heterogêneas se sobrepõem em toda *Obra de Arte literária*<sup>21</sup> segundo Ingarden: a das imagens *sonoras* da linguagem; a das *significações* das palavras ou das “correlações puramente intencionais” das frases; a dos *objetos* representados no espaço e no tempo; a dos aspectos *esquematisados* em caracteres individualizados. Esse quarteto compõe “uma harmonia polifônica de qualidades estéticas de valor”.

A polifonia de valores qualitativos, diz ainda Ingarden, forma um todo intimamente solidário com todas as camadas da obra, e esse todo é precisamente o que enfrentamos na percepção e no desfrute estético. Esse todo, então, é o objeto estético: a obra de arte literária. “É natural que essas camadas se unam para formar uma harmonia; mas, se é verdade que essa harmonia tem suas próprias qualidades formais, perfeitamente novas, é, no entanto, uma harmonia polifônica, uma representação estética da estrutura por camadas – se nos permitem aqui o termo – da obra literária. Essa polifonia nos mostra ao mesmo tempo da melhor forma que o princípio ôntico de cada uma das vozes dessa harmonia reside em cada uma das camadas da obra literária”.<sup>22</sup>

Por exemplo, a exposição de uma verdade não é bela porque é verdadeira (ainda mais porque o *Imaginário*<sup>23</sup>, do qual nos fala Sartre, é, na arte, como em qualquer lugar, tão

<sup>19</sup> NT: Ao que tudo indica, o autor está se referindo às ideias gerais de Edgar Allan Poe (1809 – 1849), e não a uma obra específica. Sugerimos, contudo, que boa parte das ideias de Poe sobre o assunto tratado por Lalo se encontram no texto *La genèse d'un poème* (1871).

<sup>20</sup> NT: Lalo provavelmente está se referindo à Jean Georges Pfeiffer (1835 – 1908), pianista, compositor e crítico musical francês na revista *Voltaire*. Enquanto artista, sua importância se deve sobretudo pelas composições de música sinfônica para violino, violoncelo e piano nas sessões de música de câmara – que lhe renderam o Prêmio Chartier em 1872 (cf. *Jugement des Concours*, 1872).

<sup>21</sup> NT: Trata-se de uma metonímia. Lalo remete simultaneamente ao título da obra e à concepção geral proposta por Roman Witold Ingarden (1893 – 1970). Filósofo polonês influenciado por Edmund Husserl (1859 – 1938), Ingarden dedicou seus trabalhos à investigação das relações entre estética, ontologia e fenomenologia.

<sup>22</sup> NT: O trecho é uma citação direta que encontramos na edição alemã do mesmo (cf. Ingarden, 1972, p. 398).

<sup>23</sup> NT: Metonímia da obra.

verdadeiro quanto o verificável). Torna-se belo ou feio pelas suas consonâncias, dissonâncias ou discordâncias com as outras “camadas” literárias. “Estrutura por camadas” é, em uma única palavra, *superestrutura*.

É assim que os sistemas intuicionistas mais resolutamente totalitários confirmam, apesar deles próprios, na prática estética, a necessidade de tomar consciência de cada voz do coro em si mesma, assim como no conjunto. É o que os músicos chamam de polifonia. Veremos que essa metáfora expressiva se impôs espontaneamente a outros pensadores contemporâneos, por mais diversos que sejam

### III – Estéticas do tipo harmônico

Na harmonia musical, um acorde, ouvido em “audição vertical”, é uma “estilização do timbre”, como diz Lionel Landry.<sup>24</sup> Ele nos faz perceber separadamente, ou em ato, os sons parciais ou harmônicos que o timbre nos dá apenas em bloco ou em potência (enquanto a “audição horizontal” da polifonia os envolve em estruturas melódicas distintas, sobrepostas por *camadas*). Sua fórmula pode ser: “a unidade na multiplicidade homogênea”.

É por isso que se pode ligar ao tipo harmônico os numerosos sistemas de estética que deram fórmulas bastante diversas a este princípio, excelente em si mesmo, mas cujo menor defeito é permanecer extremamente indeterminado e, portanto, pouco significativo. Na verdade, ele é frequentemente o disfarce pretensamente racional do arbitrário sugerido pelos gostos variados das escolas ou dos indivíduos.

Com base nas sugestões implícitas dos pitagóricos, agostinianos, tomistas, cartesianos e leibnizianos, o obscuro Crousaz<sup>25</sup> foi o primeiro a explicitar a “variedade temperada pela unidade”. É a escola formalista de Herbart<sup>26</sup> e Zimmermann<sup>27</sup> que tirou os desenvolvimentos mais filosóficos, enquanto a escola espiritualista, os mais oratórios.

---

<sup>24</sup> NT: Pseudônimo de André Dally (1875 – 1935), escritor, polígrafo e dramaturgo francês. Lalo provavelmente está se referindo a sua obra mais conhecida, *La sensibilité musicale* (1927).

<sup>25</sup> NT: Jean-Pierre de Crousaz (1663-1750) foi um importante teólogo e filósofo suíço. Em *Traité du beau* (1715) parece haver uma aproximação da ideia colocada por Lalo. Porém, Crousaz afirma que “a variedade é temperada pela *uniformidade*” (p. 16, tradução e grifo nossos).

<sup>26</sup> NT: Johann Friedrich Herbart (1776-1841) foi um filósofo e psicólogo alemão reconhecido por ser um dos fundadores da pedagogia enquanto disciplina acadêmica.

<sup>27</sup> NT: Robert Zimmermann (1824-1898) foi um filósofo austro-tcheco. Sua menção nesse trecho parece se dar particularmente pela sua concepção do Belo como categoria relacional, abordagem que influencia posteriormente o formalismo estético (Cf. Steiner, 2021).

Limitemo-nos à mais precisa de suas aplicações, a “proporção divina” do matemático Paccioli <sup>28</sup> e de seu amigo Da Vinci, a “seção áurea” do metafísico Zeising <sup>29</sup> e do experimentador Fechner <sup>30</sup> e o “número de ouro” de Matila Ghyka <sup>31</sup> e dos cubistas.

De todos esses teóricos, Fechner é o mais positivo e o mais psicólogo. Mas ele não pôde deixar de transportar para sua *Estética experimental* <sup>32</sup> o atomismo psicológico da “psicofísica” que ele havia organizado em outros contextos.

Através de estatísticas, ele constata que o retângulo ou a elipse que são priorizados, de fato, pela maioria dos sujeitos interrogados, têm a mesma proporção entre o menor lado do eixo *a*, o maior lado do eixo *b* e a soma dos dois *a + b*:

$$\frac{a}{b} = \frac{b}{a + b}$$

É o máximo de unidade na máxima variedade que figuras tão simples podem oferecer. E este físico as simplificava metodicamente. Ele pedia ainda aos seus sujeitos que abstraíssem, tanto quanto possível, todas as associações de ideias (de destino, de matéria, de cor, de grandeza absoluta, de figuras próximas, do fundo inevitável), para que, em seus julgamentos de preferências ou exclusões, considerassem apenas as relações geométricas dessas três grandezas, cujas proporções deveriam ser as únicas em questão nessas pesquisas.

Não é difícil mostrar que essas experiências, aliás, muito engenhosas, são de certa forma *pré-estéticas* porque não abordam o que está em questão – a saber, o contraponto da obra de arte –, mas, no máximo, sobre cada uma de suas notas tomadas separadamente. Experiências mais relativas à acústica do que à estética!

<sup>28</sup> NT: Apesar de ter escrito o nome errado, consideramos que Lalo está mencionando o frade franciscano Luca Pacioli (ca. 1440 – 1517).

<sup>29</sup> NT: Adolf Zeising (1810 – 1876) foi um psicólogo alemão que também escreveu textos de matemática e filosofia. Seu trabalho consistiu em estender o debate da proporção áurea da vida natural para a proporção áurea da vida humana e dos animais como lei de validade universal. Para Zeising, a proporção se apresentava como formalidade da beleza, o que trouxe efeitos significativos para o campo da estética.

<sup>30</sup> NT: Trata-se de Gustav Fechner (1801 – 1887), filósofo alemão pioneiro na psicologia experimental. Cabe sinalizar que, quando Lalo diz que Fechner era o mais “positivo”, ele está se referindo realmente à proposição de uma ciência positiva, iniciativa que o próprio Lalo valorizava com frequência em suas obras a partir de uma perspectiva sociológica (cf. Souriau, 1973, p. 57).

<sup>31</sup> NT: Matila Ghyka (1881 – 1965), escritor, matemático, filósofo e diplomata romeno radicado no Reino Unido do final da década de 1930 até 1940, possuía uma abordagem conhecida como “Estética matemática”. Assim como Zeising, Ghyka também se preocupava com a questão da proporcionalidade áurea da vida orgânica e das artes.

<sup>32</sup> NT: Metonímia da obra.

De fato, primeiramente, elas operam apenas sobre relações de comprimentos, ou seja, sobre a unidade do homogêneo, enquanto a harmonia de um contraponto deve ser a das vozes heterogêneas.

Além disso, esses dados são apenas abstrações geométricas e não percepções, especialmente no caso dos eixos (não traçados) das elipses, enquanto cada uma das partes polifônicas deve ser percebida por si mesma ao mesmo tempo que pelo conjunto.

Finalmente, mesmo quando esses supostos dados são efetivamente percebidos, como no caso dos lados dos retângulos, ainda resta que o verdadeiro dado psicológico ou concreto não são os lados separados, mas o retângulo em si. Ele é uma estrutura relativamente simples e natural, em parte *a priori*, talvez, em parte adquirida, mas consistente como um organismo mental dotado de uma vida própria. É a esse conjunto, concretamente percebido, que resta acrescentar novas relações, mais artificialmente construídas, por exemplo, sugestões de resistência dos materiais e de perspectivas, ou percepções de relações com outras figuras igualmente consistentes, como são as diversas aberturas em uma fachada: estrutura em função de outras estruturas, ou, em uma única palavra, superestrutura.

Só então é ultrapassado esse “limiar da consciência estética”, que Fechner tentou medir na experiência. Seu principal erro não foi (apesar dos bergsonianos) nem medir o limiar, nem o experimentar, mas procurá-lo em um nível inferior ao da própria estrutura natural, quando na verdade é superior a ela. Simplificar certos fatos nem sempre destaca a lei subjacente, como acontece na física; às vezes, é uma forma de suprimir sua aplicação, e isso é frequentemente o caso da estética. Pois a polifonia da arte não se tece, apesar das palavras, “ponto contra ponto”, mas “estrutura contra estrutura” – como, aliás, deveriam ter dito sobre o contraponto musical seus próprios teóricos medievais, se fossem menos bons escolásticos e melhores psicólogos.

Apesar de todas as reservas exigidas por suas nuances muito refinadas e sua originalidade dificilmente redutível, acreditamos que o novo formalismo estético de Étienne Souriau<sup>33</sup> pode ser relacionado ao tipo harmônico, do qual é certamente a expressão mais profundamente filosófica.

Ele difere do antigo formalismo (Kant, Herbart, Zimmermann) na medida em que não estabelece de forma alguma uma diferença de natureza entre uma *forma* e um *conteúdo*; ele

---

<sup>33</sup> NT: Como destacamos anteriormente, Étienne Souriau (1892 – 1979) foi um importante parceiro acadêmico de Charles Lalo. Em contribuição, escreveram *Formes de l'art, formes de l'esprit* (1951) e *Esthétique industrielle* (1952). Souriau chegou a publicar, na mesma revista em que este texto de Lalo foi originalmente divulgado, um tributo em homenagem a Lalo após sua morte, em 1953. Ao contrário de seu colega, Souriau teve uma parte considerável de sua obra traduzida para o português. Sobre seu pensamento estético, ver sobretudo *Chaves da estética* (1973), *A correspondência das artes* (1983) e *Diferentes modos de existência* (2021).

relaciona mais gradualmente (à maneira aristotélica e escolástica) uma *forma* a uma *matéria*, como uma parte superior a uma inferior em uma mesma *coisa*. Por isso, sua “ciência das formas” é tão claramente estrutural quanto vimos o associacionismo de Fechner ser metodicamente atomístico.

Essa ciência [das formas] se assemelha à “psicologia da forma” contemporânea e à “estética da estrutura” que estamos considerando aqui. Mas ela se distingue claramente desta última, ao se opor, pelo menos em princípio, a qualquer superestrutura verdadeira.

De fato, segundo a filosofia geral de Étienne Souriau, cada forma é como uma mônada que subsiste por si mesma, isolada do resto do mundo. E *o Futuro da Estética*<sup>34</sup> é fazer a ciência dessas formas *em si mesmas*, não de suas causas, nem mesmo de suas relações, que são os objetos próprios de outras ciências, como a morfologia ou a matemática. Assim, apesar das aparências, o objeto de toda a parte demonstrativa da matemática está não *nas formas*, mas *entre as formas*, enquanto a estética deve reservar para si como objetos as próprias formas, sua essência, sua *quiddité*, sua “coisidade”<sup>35</sup>.

Ora, de acordo com o que já dissemos, o valor estético resultaria, ao contrário, não de cada uma das estruturas monádicas que se podem chamar de naturais, mas de sua *harmonia*, que se poderia dizer *pós-estabelecida* pela arte e, nesse sentido, artificial. A parte normativa da estética – que nos parece tão característica dessa ciência quanto a parte demonstrativa é das matemáticas – se concentraria, portanto, nos jogos de combinação de formas ou estruturas, cujas leis internas seriam reservadas às ciências propriamente ditas, enquanto as essências estariam reservadas às hipóteses metafísicas.

É verdade que Étienne Souriau metodicamente abandonara, daquilo que ele chama “metaestética”, os juízos de valor, manchados de subjetividade pouco científica. Como Taine no primeiro “momento” de seu pensamento, ele acredita que se deve sacrificar a ideia de *valor* estético em prol da *ciência* estética. Mas talvez esses dois momentos [ciência-valor] cruciais de toda filosofia não sejam tão inconciliáveis se essa ciência for a do contraponto dessas formas e se esse valor tiver como limite sua colocação em partição. E, por outro lado, pode haver estética, científica ou não, sem juízos de valor? Essa falta, por excesso de escrúpulo filosófico, não seria uma abdicação da própria estética?

<sup>34</sup> NT: Novamente, de uma só vez, Lalo se refere simultaneamente ao título da obra de Souriau e à ideia do futuro da estética em si a partir das contribuições gerais do autor.

<sup>35</sup> NA: É o autor citado que destaca isso.

Lá está, talvez, o segredo do mal-entendido entre a concepção de uma *ciência das formas* e aquela de uma *ciência das combinações de formas*.<sup>36</sup> Pois não há nada além de mal-entendido. O próprio Étienne Souriau não foi levado a esboçar, meio que a contragosto, análises de um tipo quase contrapontual ao proferir juízos de valor, também a contragosto – mas qual esteta poderia se abster completamente disso?

Assim é quando *L'instauration philosophique* [A instauração filosófica] observa com sutileza como uma das tarefas de toda arte é conciliar artificialmente pontos de vista que são incompatíveis na natureza: transações do pintor e do arquiteto entre várias perspectivas possíveis para vários espectadores; do escultor que faz soar “a música dos perfis”; do músico que “tempera” seus intervalos, distorcendo cada um para que suas combinações sejam viáveis; tomadas de vista sucessivas do autor, de um dos personagens, de uma multidão, de um anônimo sobre as diversas cenas de *Madame Bovary*<sup>37</sup>. A instauração ou reabilitação refinada de certas artes “skruologiques” [skruológicas]<sup>38</sup>, menores ou industriais, que faz *L'avenir de l'esthétique* [O futuro da estética], não descobre, apesar de si mesma, sob a unidade formal (supraformal!) de um vaso arqueológico, de um livro comercial, de uma habitação ou de um conjunto urbanístico, um complexo de dados heteróclitos, dos quais cada um, tomado isoladamente (e o podem ser), certamente tem sua forma concreta e relativamente ou mesmo absolutamente independente? Portanto, além das formas percebidas como simples, haveria uma hierarquia dessas formas, igualmente percebida como tal, ou seja, como um complexo. São sempre estruturas e superestruturas.

Assim como as estéticas do tipo homofônico, que se mostram mais ricas em aplicações concretas, as mais profundas do tipo harmônico só encontram, acreditamos, seu acabamento em uma ascensão para o tipo polifônico; e é aí que está sua fecundidade mais científica e filosófica que, aliás, não é duvidosa.

#### IV – Estéticas do tipo polifônico inspiradas por sistemas filosóficos

As concepções estéticas de tipo polifônico tiveram duas fontes bastante diferentes, pelo menos em aparência: os sistemas e os fatos.

<sup>36</sup> NT: Grifos nossos.

<sup>37</sup> NT: Obra de Gustave Flaubert (1821 – 1880), um dos maiores expoentes da literatura francesa do século XIX. Apesar de Flaubert ser considerado um autor conservador, sua obra *Madame Bovary* (1857) foi censurada na França por se tratar da história de uma mulher adúltera. Essa situação lhe rendeu um julgamento por “ofensa à moral pública e religiosa e aos bons costumes” (cf. Müller, 2017).

<sup>38</sup> NT: Não foi possível encontrar nenhuma tradução e nem mesmo menção ao uso do termo ou de seu prefixo. O que nos levou a traduzir apenas o sufixo “logiques” para “lógicas”.

Elas foram, com frequência, inspiradas por sistemas de filosofia geral preconcebidos, mais do que pelos fatos. Nesse sentido, marcam a interferência feliz – mas um tanto acidental – dessas duas linhas de forças mentais, muitas vezes divergentes.

A *Crítica do Julgamento*<sup>39</sup> é um memorável exemplo desse tipo de inspiração tão perigosa quando lhe falta genialidade. Após os ensaios meio empiristas e racionalistas das *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime* e das lições sobre a *Antropologia*,<sup>40</sup> sabe-se que Kant se esforçou para evitar duas doutrinas excessivamente simplistas: o sensualismo do prazer puro e simples *à la* Burke<sup>41</sup> e o racionalismo leibniziano da “perfeição confusa”, desenvolvido por Baumgarten<sup>42</sup>. Ele o fez transpondo, tanto quanto pôde, na sua terceira *Crítica* sobre o *Juízo estético*, os princípios e os quadros que o satisfizeram nas duas primeiras, sobre a *Razão pura* e a *Razão prática*. Nunca um método de pesquisa foi tão dedutivo, laborioso, artificial e arriscado. Nunca um sistema, preestabelecido para fins totalmente diferentes, comandou de maneira tão artificial fatos que de forma alguma haviam sido considerados durante sua construção.

Ora, aqui está o milagre do gênio: desse artifício, que corria o risco de ser apenas um exercício escolástico, surgiu um coro a quatro vozes desdobradas, pelo qual foi verdadeiramente inaugurada a alta estética moderna, porque expressou muito fortemente, senão com muita precisão, a complexidade polifônica dos sentimentos do belo e do sublime.

De fato, esses sentimentos de juízo – ou juízos de sentimento, já que podemos hesitar sobre essas precedências – são definidos pelo “jogo livre” de duas faculdades que são essencialmente heterogêneas, a tal ponto que são incompatíveis e só podem concordar *a priori* nos juízos reflexivos de gosto: a imaginação, que é sensível, material, subjetiva, portanto *sem leis*<sup>43</sup>; e, por outro lado, o entendimento ou a razão, que são as *faculdades das leis* universais e formais. Duas “vozes” tão opostas são discordantes em qualquer outro lugar, exceto no âmbito do gosto, onde se harmonizam milagrosamente. Esse milagre comum do gosto só pode ser

<sup>39</sup> NT: No presente caso, optamos por uma tradução literal do título da primeira edição francesa da *Critique du jugement* (1846) – mesmo título utilizado por Lalo –, em vez de adotar a versão mais consolidada em português, “*Crítica da faculdade de julgar*”. Como Lalo recorre frequentemente a metonímias, julgamos que a tradução fiel ao original poderia preservar melhor os sentidos pretendidos pelo autor.

<sup>40</sup> NT: Metonímia da obra *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1798).

<sup>41</sup> NT: Lalo se refere indiretamente à obra *A philosophical enquiry into the origins of our ideas of the sublime and beautiful* (1757) de Edmund Burke (1729 – 1797).

<sup>42</sup> NT: Citação indireta de *Esthétique* (1988) [1750/58] de Alexander Baumgarten (1714 – 1762), considerada amplamente como a obra fundante da estética moderna.

<sup>43</sup> NA: Kant pensa em extensão, não em compreensão: ele quer dizer “sem leis universais”, o que não exclui a *necessidade* que reina em cada parte do mundo conhecível ou determinado.

compreendido como um símbolo sensível da realidade suprassensível, esse lugar metafísico onde as antinomias são resolvidas.

Mas ainda ouvimos apenas um coro com duas “partes” muito distintas. Essas duas “vozes” se dividem em quatro pares, em cada um dos quais um dos termos estabelece uma lei que o outro nega mais ou menos diretamente.<sup>44</sup> Satisfação, mas desinteressada; universalidade, mas sem conceito; finalidade, mas sem fim; necessidade, mas ainda sem conceito. O coro estético agora tem oito vozes acopladas.

É importante destacar que se trata de um contraponto, onde cada “parte” deve soar distintamente “contra” as outras, sem se confundir com elas. Tomemos como exemplo, interpretando livremente, o primeiro “momento” das categorias e das antinomias da *Razão pura*, aquele da *quantidade*.<sup>45</sup>

Do ponto de vista de Kant enquanto lógico, ele sabe que todo juízo é ou *particular* ou *universal*. Kant, enquanto crítico, adiciona uma “terceira janela para a simetria” (como disse Schopenhauer<sup>46</sup>): esse monstro lógico, o juízo *singular*. Para que um julgamento tenha valor estético, qual dessas três quantidades devemos lhe atribuir *a priori*? Pois assim se coloca o problema crítico e, em matéria de gosto, não há outro, já que “não há *ciência* do gosto, há apenas uma *crítica*”.<sup>47</sup>

Sabe-se que, na verdade, um [pensador] clássico declara seus juízos universais, ao passo que um impressionista os apresenta como singulares e um eclético, como particulares. E cada um acredita ter que refutar os dois outros. Kant, ao contrário, concilia dois desses adversários.

<sup>44</sup> NA: Essas quatro fórmulas antinômicas da *Crítica do julgamento* se assemelham, portanto, às antinomias das quatro categorias da *Crítica da razão pura* por sua forma e também por sua resolução, que só é possível no incognoscível noumenal, simbolizado pelo gosto. – Além disso, sua função as aproxima do esquematismo transcendental da primeira *Crítica*. Pois essas quatro “explicações” (e não “definições”, como geralmente se traduz *Erklärung*) são como quatro regras ou critérios para aplicar às singularidades dos fatos concretos as generalidades das formas *a priori*, que também são aqui os quadros universais de todo pensamento possível. Ora, essa é bem a função comum de todos os esquemas kantianos.

<sup>45</sup> NA: Kant fez questão de colocar esse “primeiro momento” da *Razão pura* apenas em *segundo* lugar na *Analítica do belo* (não na do *Sublime*, que admite uma forma *matemática*) para prestar essa homenagem (bem sistemática, mas bem modesta!) à *primazia* da *qualidade* sobre a *quantidade* no juízo de *gosto*, e também para *deduzir* a universalidade (não sem sutileza) do *desinteresse* qualitativo, que é primordial, e cujo caráter negativo excluiria, segundo ele, toda subjetividade.

<sup>46</sup> NT: No apêndice de *Kritik der kantischen Philosophie* Schopenhauer assinala: “o próprio Kant cai no erro de ter misturado coisas intuitivas e abstratas, do que surge um monstro híbrido, um absurdo [*Unding*] que não pode ser claramente compreendido e que só tinha a confundir, atormentar e provocar discussões entre os alunos” (1912, p. 551, tradução nossa).

<sup>47</sup> NT: Citação quase literal da *Crítica do julgamento* de Kant: “não existe ciência da beleza, mas apenas uma crítica da beleza; da mesma forma, não existem belas ciências, mas apenas belas artes” (1846, p. 248, § XLIV, tradução nossa).

Para ele, um juízo estético não é *ou* singular *ou* universal, é ao mesmo tempo um *e* outro: objetivamente singular, subjetivamente universal.<sup>48</sup>

O homem de gosto é aquele que, diante do mesmo objeto, desfruta ao mesmo tempo de sua sensibilidade concreta e pessoal e de seu juízo impessoal, o único válido para todos. O que, aos olhos do sábio ou erudito, seria uma cacofonia inaceitável, torna-se para ele uma harmoniosa polifonia.

Pode-se fazer uma análise semelhante de cada um dos outros três “momentos” do juízo estético: em cada um deles, encontra-se a expressão dessa complexa *unidade do heterogêneo*, que é a originalidade mais fecunda da estética de Kant – embora geralmente se procure essa fecundidade em objetivos morais e metafísicos, onde Kant tinha, na realidade, muitos predecessores, e menos ecléticos que ele.

Os grandes sistemas de filosofia têm o costume de explicar tudo, desde que se adaptem a tudo, se submetam e, se necessário, se abstenham oportunamente. O de Kant não escapa à regra. Em um exemplo (que lhe é mais favorável que outros<sup>49</sup>), vimos sua doutrina estética

<sup>48</sup> NA: Antes da *Crítica*, Kant inclinava-se a reconhecer empiricamente um ideal de beleza próprio a cada grupo social. As *Observações* e a *Antropologia* (proferidas, se não publicadas, bem antes da *Crítica*) descrevem vários nuances. “A popularidade é a primeira condição do modo estético”, diz a *Antropologia*. E o *Nachlass* 1509 (da edição da Academia Prussiana de 1900 e seguintes): “Gosto: escolha social da sensibilidade”; 1513: “A aprovação do agradável é privada; a do belo pública, a do bom universal”. No *Conflito das faculdades* e na *Paz perpétua*, “publicidade” designa a extensão da instrução pública; na *Crítica do julgamento*, “publicidade” significa “validade comum”, [*gemeingültig*], mas não completamente “universal” [*allgemein*]. No Kant crítico, não restariam traços do Kant sociólogo dos primórdios?). – O último argumento de Kant foi separar o *interesse* pela *arte*, que é social e relativo, e o *desinteresse* pelo *belo* e pelo *sublime*, que é governado por um princípio de “tudo e nada”: a individualidade absoluta (de direito e de fato), temperada pela universalidade absoluta (de direito, senão de fato, pois o mau gosto não a suprime mais do que um crime não abole o dever). – Em resumo, *esta rosa é bela para mim*: juízo de agrado privado (que seria “ridículo” acreditar ser estético); – *esta rosa é bela para alguns*: juízo de interesse artístico; – *todas as rosas são belas*: juízo lógico (conceitual, mas fundado em um juízo estético sem conceito); – finalmente, *esta rosa é bela para todos*: juízo estético desinteressado (que seria ilegítimo no título de agrado, totalmente subjetivo ou de perfeição puramente objetiva, mas que é legitimado pela quase antinomia do gosto: uma singularidade tornada universalmente sensível).

<sup>49</sup> NA: A gênese do terceiro “momento”, o da *relação*, lança ainda mais luz sobre essa arte dos ajustes progressivos do sistema aos fatos novos. – Kant, como lógico, conhece três tipos de relações, dependendo se os juízos são categóricos, hipotéticos ou disjuntivos. Kant, como crítico, tira disso três categorias por tese, antítese e síntese: relações de substância a acidente, de causa a efeito, e, finalmente, de reciprocidade de ação. Kant, como esteta, não conhece mais do que esta última (sem razões decisivas, ele enfatiza a *tese* das categorias matemáticas e a *síntese* das dinâmicas). Mas, acima de tudo, ele apropria-se do direito de transformá-la em *finalidade*, provavelmente porque a *reciprocidade* entre as partes se assemelha à *subordinação* das partes ao todo na finalidade interna (embora, na terceira *Crítica*, o julgamento teleológico, sendo reflexivo, regulativo ou subjetivo, seja muito diferente de uma categoria do entendimento, forma necessária dos julgamentos determinantes ou objetivos e constitutivos). Só falta uma contradição para desdobrar essa “voz” como convém: “Finalidade sem fim” (ou, em termos menos diretos: “A *beleza* é a forma da *finalidade* de um objeto à medida que é percebida *sem a representação de um fim*”). Fórmula mais matizada, mas que, no entanto, apenas desloca a contradição; pois em uma boa crítica do conhecimento, diante de uma forma “vazia” de conteúdo, nossa percepção deveria ser “cega”, especialmente em matéria estética e, portanto, singular). De fato, o perfeito cumprimento de uma função é, de fato, um dos critérios mais frequentes da beleza natural, à qual Kant pensa antes de tudo. Encontraríamos, aliás, um equivalente na “vontade de arte” de Riegl, essa finalidade técnica, que toma a estilização como objetivo essencial. São esses fatos que impuseram ao sistema, supostamente *a priori*, essa evolução muito feliz, mas muito laboriosa e casuística.

solicitar suas teorias críticas, que já haviam acomodado suas necessidades próprias à sua base lógica. Felizes concessões do *a priori* a cada novo plano da experiência que se propõe às suas deduções!

Prossegue sem dizer, no entanto, que as consequências tiradas de um sistema tão rígido nem sempre podem se flexibilizar muito bem para se adaptar a juízos precisos. Testemunha-se o embaraço de Kant quando ele decide que, na pintura, é o desenho que fornece a forma, e a cor, o conteúdo. Mas surge um escrúpulo: se admitíssemos, diz ele, a hipótese de Euler<sup>50</sup> sobre a natureza da luz, que seria vibratória como o som, do *material* a cor se tornaria, como a sonoridade, *formal*, a título de juízo de unidade de uma diversidade sensível! O pior é que essa palinódia supostamente *a priori* é ditada pelas polêmicas das escolas então em voga, onde Kant confiantemente segue Winckelmann<sup>51</sup> e o “ilustre Mengs”<sup>52</sup> em matéria de arte, e onde ele hesita entre Huyghens<sup>53</sup>, Euler e Newton em matéria de ciência.

De maneira mais geral, o problema está bem colocado quando se faz a imaginação jogar livremente com o entendimento ou a forma com seu conteúdo? São dados *técnicos*, como figuras, cores, perspectivas, semelhanças e estilizações, que um pintor coloca em estrutura. E em *cada uma dessas estruturas* eles intervêm *necessariamente juntos*: imaginação e entendimento, forma e conteúdo ou matéria. Não são essas entidades cuja separação é teórica e abstrata que têm de jogar *livremente entre eles* no espírito do artista ou do amador; são as percepções e afeições, muito concretas e complexas, de “vozes” contrapontuais.

Essa ambiguidade da profunda reflexão de Kant pesou sobre seus epígonos. Hegel e Schopenhauer aderem em princípio ao maniqueísmo da Idéia e da Sensibilidade, embora o concebiam, um como racionalista, o outro como irracionalista. Mas quando falam de arquitetura, por exemplo, o jogo dominante é apenas o da *carga* com o *suporte no espaço fechado* e sob a *luz*. *Cântico das colunas*, que Paul Valéry compreenderá e transferirá para outra técnica. E o gosto clássico de Schopenhauer o leva a destacar, em favor da arte grega, a perfeita distinção entre as duas primeiras “vozes” na arquitrave e na coluna, enquanto o arco ogival, prolongado desajeitadamente em colunas e pilares, tem, segundo ele, o defeito de confundi-las em uma só.

<sup>50</sup> NT: Leonhard Euler (1707 – 1783) foi matemático, físico e filósofo suíço. Considerado um dos maiores matemáticos do século XVIII, suas obras também abordavam lógica, metafísica e músicas em latim, alemão e francês.

<sup>51</sup> NT: Johann Winckelmann (1717 – 1768), historiador da arte e arqueólogo alemão, suas contribuições serviram para fundamentar as distinções formais entre a arte grega, greco-romana e romana.

<sup>52</sup> NT: Trata-se de Anton Raphael Mengs (1728 – 1779), um conhecido pintor neoclássico alemão. Dentre muitas obras influentes como *O triunfo da História sobre o Tempo* (1772) e *Diana como personificação da noite* (ca. 1765), pintou, inclusive, um retrato de Winckelmann (ca. 1777).

<sup>53</sup> NT: Christiaan Huygens (1629 – 1695) foi um matemático, físico, engenheiro, astrônomo e inventor neerlandês. Foi responsável pela descoberta dos anéis de Saturno e seu satélite Titã.

A *Philosophie de l'art* [Filosofia da arte] de Taine pretende ser mais positiva, mas não é menos deduzida de um sistema preconcebido: um cientificismo naturalista. Ela se desenvolve em dois tempos. No primeiro, emergem os três fatores de fatos (ou de caracteres dominantes) *sem seus valores*: raça, meio, momento. No segundo, os três fatores dos *valores derivados desses fatos* (sendo esse o problema crucial desse sistema de imanência) são: a importância e a beneficência dos caracteres, e a convergência dos efeitos.

Das seis bases dessa ciência estética, as cinco primeiras não têm nada de específico. Elas determinam tanto as questões e valores naturais, políticos ou econômicos (e, de certa forma, até melhor ou menos mal) quanto aqueles relacionados às artes. Porém, apenas a última é propriamente estética. Se a arte difere da natureza, seu modelo, e a supera, é fazendo “convergir” mais do que ela os “efeitos” heterogêneos: na pintura, os tipos genéricos, as linhas, as massas, a coloração (que ora faz o canto, ora o acompanhamento); na literatura, os caracteres, as situações e ações, o estilo (ele próprio muito complexo). Se você der aos heróis das paixões shakespearianas uma linguagem raciniana: sem convergência, você terá Ducis<sup>54</sup> ou Casimir Delavigne.<sup>55</sup> Se Giotto e Le Guide<sup>56</sup> são inferiores a Rafael, é porque seus efeitos permanecem divergentes, diz Taine: no primeiro por ignorância, no segundo por incongruência – esboço da grande lei da evolução que Focillon chamou de *Vida das formas*; lei cíclica dos “três estados estéticos”, como dissemos em outro lugar; e se os nomes desses três pintores podem de fato ilustrá-la, é porque eles marcam três momentos decisivos de um dos ciclos do contraponto plástico.

Em última análise, as felicidades e infelicidades dos grandes sistemas aplicados à estética variam em razão direta do sentimento que seus autores tiveram do caráter polifônico da obra de arte. E não é à graça metafísica que eles devem esse sentimento, mas à sugestão dos fatos, que se impuseram aos sistemas, e não sem alguns oportunos sacrifícios de ambos.

## V – Estéticas do tipo polifônico derivadas de obras de arte, de sua crítica e sua história

Aristóteles foi o primeiro a dar o exemplo memorável de renunciar às sugestões sedutoras de um grande sistema filosófico para observar diretamente as obras de arte e tirar por

<sup>54</sup> NT: Jean-Louis Ducis (1775 – 1847) foi um pintor neoclássico francês e aluno de Jacques-Louis David.

<sup>55</sup> NT: Casimir Delavigne (1793 – 1843) foi um notável poeta e dramaturgo francês. Delavigne se tornou conhecido graças à combinação entre estilo clássico, romantismo e novas técnicas de escrita, influenciando significativamente o teatro francês da metade do século XIX até o início do século XX.

<sup>56</sup> NT: Lalo se refere, respectivamente, à Giotto di Bondone (s.d. – 1337), pintor e arquiteto italiano considerado o elo entre o renascimento e a pintura medieval bizantina e à Guido Reni (1575 – 1642), pintor italiano que misturava o estilo clássico com o barroco.

indução os princípios de uma estética. Empreendimento prematuro, aliás, que o autor da *Poética* teve que se limitar a esboçar.

De fato, enquanto Aristóteles abusa tão frequentemente de sua receita para explicar tudo facilmente pelo par *forma-matéria* ou *ato-potência*, ele renuncia a essa magia verbal quando se ocupa da ciência da arte. É o platonista místico Plotino que fará disso o *sésamo*, encarregado de abrir por feitiço (ou de confundir a bel-prazer) tantas fechaduras das *Mil e uma noites* estéticas. E seu sucesso incrível ainda perdura! Mas a investigação *Retórica* se limitava a analisar metodicamente as conveniências mútuas das “partes” do discurso, ou os duetos concertantes do sentido próprio e do sentido figurado nas metáforas. E a *Poética* colocava a beleza de uma tragédia na harmonia de seis “partes” bem acordadas.

Infelizmente, essa iniciativa genial estava fadada a mal-entendidos. Na ausência de uma psicologia, sociologia, história das artes, fonética e estilística verdadeiramente científicas, discípulos menos inspirados comprometeram esse embrião de ciência por meio de um pedantismo escolástico e supersticioso, do qual se sabe que a estética, e as artes mesmas, sofreram por várias gerações em diversos países.

Assim, passaremos diretamente aos pensadores recentes ou contemporâneos que souberam beneficiar-se dos novos progressos das múltiplas ciências auxiliares da estética. Certamente, eles não são menos filosóficos do que os anteriores, mas são menos dedutivos e mais puramente estetas. É deles que devemos esperar as lições mais seguras de estruturação estética. A mais rica dessas lições é extraída da literatura, e em particular da poesia, que é a forma eminentemente estética da linguagem.<sup>57</sup>

O prazer poético, diz a *Psychologie de l'art* [*Psicologia da arte*] de Henri Delacroix, é antes de tudo o prazer de uma forma rítmica pela distribuição das quantidades e dos acentos; o prazer de uma sequência melódica pelo jogo dos timbres; e, finalmente e acima de tudo<sup>58</sup>, o prazer de colocar um sentido nessas formas e de figurá-las com um significado ao mesmo tempo lógico e afetivo. “Harmonia das harmonias”, diz ainda Henri Delacroix a respeito do *Vers français* [Verso francês] de Grammont. Em termos mais psicológicos: estrutura de estruturas, ou superestrutura.

<sup>57</sup> NA: Já citamos a este respeito Esteve, Ingarden e Croce. Para a poesia francesa, a melhor análise técnica é a de Grammont: *Le vers français* [O verso francês].

<sup>58</sup> NA: Estève e Paul Valéry, não *acima de tudo*, mas *apenas em última instância*, concordam em suas preocupações com a “poesia pura”, porém de maneira completamente diferente dos analistas que o místico abade [Henri] Brémond.

O acordo entre o ritmo e o sentido é o milagre dos belos versos, diz Alain<sup>59</sup> em seu *Système des beaux-arts* [*Sistema de belas artes*]. Se o ritmo expressa a coisa à sua maneira, ao mesmo tempo afirmando seu passo invariante como mecânico, ele nasce dessa convergência dos efeitos de uma grandiosidade religiosa, como se a natureza invariante afirmasse nosso livre-arbítrio. Esse é o segredo real. Entre nós, a rima acrescenta sua voz a esse contraponto. *Ela não deve ceder ao sentido e nem o sentido a ela; mas é o acordo de uma bela rima e de um belo sentido que agrada* – seria melhor dizer: “o belo acordo de uma rima e de um sentido”, pois é esse acordo que marca o limiar estético, e não há rima nem sentido que possam ser belos separadamente e anteriormente. “A época contemporânea”, observa Alain, “mostrou sequências de versos onde parece impossível que o que é anunciado no sentido esteja de acordo com o ritmo, onde tudo é marca e milagre”.

“A sensibilidade poética”, diz Raymond Bayer<sup>60</sup> a respeito da *Sensibilité esthétique* [*Sensibilidade estética*], “não é essa nostalgia indefinida, vaga e romântica, baudelairiana, mas sim, como se poderia esperar, uma constelação no prazer sensível. Nela, surpreendem diversos elementos, e percebe-se um prazer triplo ou quádruplo bastante preciso”: prazeres de sensação, de sentimento, de triunfo, de ritmo.

O pensamento de Paul Valéry é muito sutil e nutrido por fatos estéticos para que lhe satisfaça o simplista maniqueísmo querido por tantos filósofos. “O que eles chamam de patrimônio não é mais do que uma forma impura – ou seja, mista”, destacam as *Pièces sur l’art* [Peças sobre a arte].<sup>61</sup>

Esse dualismo pseudometafísico será substituído por outro, que é apenas mais técnico? Às vezes parece que sim: a beleza de um poema é a “harmonia deliciosa, sempre [...] providencial, de termos e sons”. Ou ainda, como fala a *Introduction à la poétique* [Introdução à poética], o problema poético é “acoplar a variável fonética com a variável semântica”.

Mas estas são apenas observações provisórias. Valéry sabe que o contraponto poético envolve mais de duas vozes. Examinando *Léonard et les philosophes* [Léonard e os filósofos], ele nota “a existência no artista de uma espécie de medida comum oculta entre elementos de extrema diferença de natureza”. A respeito de Mallarmé em *Variété* [Variedade] III, ele

<sup>59</sup> NT: Pseudônimo de Émile-Auguste Chartier (1868 – 1951), jornalista, ensaísta e filósofo francês. Ao longo de suas obras assinou também sob os pseudônimos de Criton, Quart d’Œil e Philibert.

<sup>60</sup> NT: Como já foi mencionado, Raymond Bayer (1898 – 1959) também foi um importante parceiro acadêmico de Charles Lalo. Apenas uma obra sua foi traduzida para o português (e, neste caso, para o português de Portugal). Ver *História da estética* (Bayer, 1995).

<sup>61</sup> NA: Em tudo o que se segue, é ainda Valéry quem sublinha.

observa: “O fato poético natural não é mais do que um encontro excepcional na desordem de imagens e sons que vêm à mente [...]. E se ainda pretendemos que nosso poema seduza os sentidos pelos encantos dos ritmos, dos timbres, das imagens, ao mesmo tempo que resista e responda às questões da reflexão, estamos jogando o mais irracional dos jogos”. – No entanto, aqui este profundo jogador ironiza, pois ele sabe bem que nenhum jogo é irracional desde que cumpra sua *função de desviar da realidade* em uma *Art loin de la vie*<sup>62</sup> [*Arte distante da vida*].

Dissertando sobre a *Diction des vers* [Articulação de versos] nas *Peças sobre a arte*: “Considere de perto a estrutura dessas frases duplamente organizadas, cuja sintaxe, de um lado, e a prosódia, do outro, compõem uma substância sonora e espiritual [...]. E então, e acima de tudo, não se apresse a acessar o significado [...]. Você misturará a essa música aprendida e sentida os acentos e acidentes necessários para que ela pareça brotar das afeições e paixões de algum ser”.

O contraponto finalmente se completa na *Introdução à poética*: “De todas as artes, a arte literária é aquela que envolve e utiliza o maior número de partes independentes (*sons, sentidos, formas sintáticas, conceitos, imagens etc.*). É estranho que se esforce a formar um discurso que deva observar condições simultâneas perfeitamente heterogêneas: *musicais, racionais, significativas, sugestivas* [...]. *Para que tudo isso?* Aqui estou eu, incapaz de dizer o que quero... *Mas o que eu realmente quero?* Eis a questão”.

A resposta poderia ser: *Eu quero, acima de tudo, jogar um jogo de combinações polifônicas*.

Em relação à literatura, falamos principalmente de poesia, o que, aliás, está na tradição da maioria dos estetas; de fato, por paradoxo, até mesmo dos mais idealistas, para os quais “a expressão sensível das Ideias” define a arte. Ora, o valor das ideias conta incontestavelmente mais em prosa do que em poesia. Mas é que o contraponto da prosa, mesmo na “prosa de arte”, é muito mais pobre do que o da poesia. Em matéria de “vontade de arte”, o contraponto [da poesia] vem primeiro! A “boa” prosa é, muitas vezes, apenas uma “vontade de verdade”, o que é muito diferente.

Quando se pode falar de “bela” prosa, é de um esboço de polifonia que se fala, apesar das aparências. “Um dos segredos da prosa”, diz Alain, “é agradar apenas pela harmonia inesperada entre as ligações das palavras e o exame escrupuloso da ideia. Também se pode testar a bela prosa pela leitura falada: a arte do leitor não pode acrescentar nada a ela”.

<sup>62</sup> NT: Aqui Lalo está fazendo referência ao seu próprio texto (1939).

Seria ridículo, de fato, enfatizar sonoridades e ritmos em um teorema de geometria ou no Código Civil, onde Stendhal alegava ter lições de estilo<sup>63</sup>. A correção gramatical e o rigor lógico são suficientes para essas obras de ciência e jurisprudência, de forma alguma para as de arte. Mas cada uma dessas estruturas fortes, que se podem chamar relativamente naturais, são autossuficientes, e sua pregnância explica por que toda superestrutura, pretendidamente artística, que se tenta adicionar, aparece como parasitismo mórbido ou contraste cômico: “O quadrado da hipotenusa / É igual, se não se a mal-usa [...]”. Se toda arte é artificial, só são artísticos os artifícios do tipo polifônico.

O que se pode chamar de *paradoxo estético da prosa* confirma, assim, à sua maneira, a natureza superestrutural da arte.

Nós buscaremos na filosofia contemporânea apenas outras confirmações rápidas das diversas artes.

E começamos com a pintura: “Harmonizar a composição com a concepção, adaptar as linhas, o claro-escuro, as cores ao caráter que se quer prevalecer, conjugar o jogo policrômico, o jogo linear, o jogo psicológico, a linguagem das tonalidades e a linguagem dos sentimentos, esse é o ideal de todo artista”, escreve Henri Delacroix. “A pintura pura é o que há de específico, de inefável na aproximação dos tons, no jogo dos valores, nas relações das linhas” e “as formas espirituais que são aptas a se moldarem a um dado sensível”.

Por meio de uma análise muito penetrante da graça de *Mona Lisa*, Raymond Bayer detecta na obra-prima de Da Vinci uma harmonia excepcional entre meia dúzia de sorrisos: o dos lábios, o dos olhos, o das narinas (mas não do nariz) etc. Elimine esse contraponto sutil e imediatamente cessará o que Eugène Delacroix chamou de “a música do quadro”: restará apenas uma beleza de cromo para confeitheiros, aquela que tem apenas um sorriso: talvez bela segundo a natureza, mas feia segundo a arte.

Sobre a dança, da qual a graça é a categoria, Bayer distingue mais de uma “polifonia dos dinamismos”. Assim, no “movimento do braço” da coreografia clássica ou acadêmica [se apresenta] um cânone gracioso nas graças assimétricas de um estilo fugido impecável; graça fugida e estrita, feita de conjunções e superações. Toda a arte coreográfica nada mais é do que “jogos com o equilíbrio, com a gravidade, com a forma humana, com a marcha, [...] uma hierarquia de vários *complexos de variáveis*”.

---

<sup>63</sup> NT: Lalo parece se referir indiretamente às correspondências de Stendhal, especificamente às cartas enviadas à Balzac e à Justin Louaut – as quais assinalamos como “referências indiretas”.

Sob suas formas mais primitivas e mais espontâneas, escreve Henri Delacroix, “como Wundt<sup>64</sup> tão bem mostrou, a dança rítmica é acompanhada pelo ruído da dança; o som se mistura com a luz; o elemento auditivo e o elemento motor se reforçam”.

Quanto à música, se ela nos forneceu, com razão, uma parte de nossa terminologia, é porque ela é eminentemente estrutura de estruturas. A mais simples melodia sem acompanhamento contém uma polifonia latente: uma poli-harmonia de alturas, intensidades, timbres, ritmos, sugestões de gritos estilizados, dinamismos motores e outros. Com mais razão, evidentemente, as composições harmônicas ou contrapontuais mais complexas.<sup>65</sup>

## VI – Conclusões

Em estética, mais do que em qualquer outro domínio, as *essências* são apenas *estruturas*, diz muito bem Bayer. *A flexibilidade do vínculo estrutural, um jogo nas estruturas, eis a graça*.<sup>66</sup> Acrescentemos: um jogo *entre* as estruturas, uma *superestrutura*, eis o valor estético completo.

A obra de arte é um conjunto transparente e articulado, cuja polifonia oferece, na música, o tipo eminente. A psicologia da arte é, em todos os seus domínios, a psicologia de um contraponto.<sup>67</sup> Se, segundo o desejo dos antigos, todo filósofo é músico sem o saber, deve-se dizer que todo artista é um polifonista de um certo estilo, e toda obra de estética um tratado de contraponto fundamentado em diversas linguagens técnicas.

Em termos mais psicológicos: *o espírito humano é uma máquina para estruturar o dado; a arte, para superestruturá-lo*.

Muitos pensadores observarão sem dúvida que, se o espírito e a arte são isso, eles não são *apenas* isso. E alguns tentarão completar essa análise científica dos fatos, muito positiva a seu ver, superpondo uma hipótese mais ou menos transcendente.

Tais tentativas são muito legítimas se se apresentarem pelo que são. Mas elas só podem ser satisfações afetivas ou imaginativas da meditação sobre a arte, e não conclusões da ciência da arte; nem mesmo seus postulados, porque eles não acrescentam nada ao nosso conhecimento

---

<sup>64</sup> NT: Trata-se de Wilhelm Wundt (1832 – 1920), considerado um dos fundadores da psicologia experimental.

<sup>65</sup> NA: Ver *Elements d'une esthétique musicale scientifique* (Lalo, 1939). Prefácio da segunda edição.

<sup>66</sup> NA: É R. Bayer quem sublinha. – Ver ainda sua crítica da *Esthétique de Bergson* [*Estética de Bergson*]: “O objeto estético é o objeto *desarticulado* pela abstração qualitativa [...], um universo ativo de *relações* [...], uma *dialética* sensível” (1941).

<sup>67</sup> NT: A ideia de contraponto, para Lalo, se encontra em concordância com a ideia de complementaridade.

ou prazer, exceto uma obra de arte ao lado de outra e sobre ela, quando, no entanto, o pensador tem estilo.

A transcendência dos valores nunca é uma hipótese do espírito científico. Ela implica a renúncia desse espírito. Não é um bom método começar proclamando sua falência quando a exploração metódica do vasto domínio das artes está apenas começando e promete tantas riquezas quanto qualquer outra ciência da vida espiritual.

Sem dúvida, a psicologia das formas ou estruturas está em seus primeiros passos, e aquela das relações hierárquicas das formas, ou superestruturas, ainda está por ser feita. Mas é um campo de estudos inesgotável que se abre para a estética do amanhã.

E não deixa de ser interessante considerar que o progresso metodológico das outras ciências parece estar atualmente em paralelo com este, seja para dosar os componentes e resultantes do campo e do ponto na física, ou da semente e do solo na biologia, a evolução recente caminha dos monismos intransigentes de outrora em direção a pluralismos organizados. *Nem homofonia elementar, nem harmonia totalitária: polifonia articulada sobre as incertezas de encontros com coeficientes previsíveis, embora de aparência milagrosa*<sup>68</sup> – tal poderia ser a fórmula comum a todos esses progressos tão diversos do pensamento.

Sobre o *Continu et discontinu dans la physique moderne*<sup>69</sup> [*Contínuo e descontínuo na física moderna*], “a realidade”, escreve Louis de Broglie, “parece geralmente intermediária entre o conceito de individualidade totalmente autônoma e o de sistema totalmente fundido”. Sua própria criação da Mecânica Ondulatória é o tipo dessa “partição” de várias “partes” que se acreditava serem incompatíveis até então. É isso que a obra tem de tão bela e que faz seu autor ter o direito de afirmar, como Henri Poincaré, que o motor secreto da invenção genial é menos o amor pela verdade do que pelo “esplendor da verdade”,<sup>70</sup> seja uma teoria da física ou uma catedral e uma mesquita.

Nos afastamos da intenção de assimilar sem reservas as ciências e as artes. Em relação às belezas científicas ou naturais, faltam muitos dos caracteres específicos ou técnicos que animam as construções artificiais dos artistas. Mas a estética e a metodologia, enquanto ciências de dois valores, talvez estejam relacionadas por aliança, senão consanguíneas. Se o Mundo da Arte está no Universo como “um Império dentro de um Império”, então há “correspondências”

---

<sup>68</sup> NT: grifos nossos.

<sup>69</sup> NT: Como foi recorrente durante o texto, Lalo modifica o título “*Continu et discontinu en physique moderne*” (1941), fazendo uso de uma metonímia para dar o sentido preterido na frase.

<sup>70</sup> NT: Lalo parece se referir a alguns escritos emblemáticos de Poincaré, como o *La valeur de la science* (1905), onde se discute o papel da verdade no conhecimento.

através da “floresta dos símbolos”. Na medida em que o Cosmos é uma obra de arte, a música das esferas pitagóricas é, decididamente, uma polifonia.

## REFERÊNCIAS<sup>71</sup>

### Diretamente citadas por Lalo

ALAIN [CHARTIER, Émile-Auguste]. *Système des beaux-arts*. Paris: Gallimard, 1920.

ARISTÓTELES. *Poétique*. Trad. Jules Barthélemy-Saint-Hilaire. Paris: J. Vrin, 1922.

ARISTÓTELES. *Rhétorique*. Trad. Médéric Dufour. Paris: Les Belles Lettres, 1932.

BAYER, Raymond. La sensibilité esthétique. *Revue de métaphysique et de morale*, v. 46, n. 2, p. 243-61, 1939.

BAYER, Raymond. L'esthétique de Bergson. *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, Paris, v. 131, n. 3/8, p. 244-318, mar./out. 1941.

BROGLIE, Louis de. Continu et discontinu en physique moderne. Paris: Albin Michel, 1941.

CROCE, Benedetto. *Bréviaire d'esthétique*. Trad. Georges Bourgin. Paris: Payot, 1923.

DELACROIX, Henri. *Psychologie de l'art*: essai sur l'activité artistique. Paris: Félix Alcan, 1927.

ESTÈVE, Claude-Louis. *Études philosophiques sur l'expression littéraire*. Paris: J. Vrin, 1938.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Paris: Michel Lévy, 1857.

FOCILLON, Henri. *Vie des formes*. Paris: Ernest Leroux, 1934.

GEIGER, Moritz. *Zugänge zur Ästhetik*. Leipzig: Der neue Geist, 1928.

GHYKA, Matila. *Le nombre d'or*. Paris: Gallimard, 1931.

GOETHE, Johann. *Faust II*. Trad: Gérard de Nerval. Paris: J. Corti, 1931.

GRAMMONT, Maurice. *Les vers français*. 2<sup>a</sup> ed. Paris: Honoré Champion, 1913.

HEIDEGGER, Martin. *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*. Frankfurt: Vittorio Klostermann, 1936.

INGARDEN, Roman. *Das literarische Kunstwerk*. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft. Halle: Max Niemeyer Verlag, 1931.

---

<sup>71</sup> NT: A fim de estabelecer uma divisão mais criteriosa das referências, optamos por organizá-las em 3 partes: 1) referências usadas diretamente pelo autor; 2) referências usadas indiretamente pelo autor; e 3) referências usadas pelo tradutor.

KANT, Immanuel. *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*. Königsberg: Friedrich Nicolovius, 1798.

KANT, Immanuel. *Critique du jugement*. Trad. Jules Barni. Paris: Ladrangé, 1846.

KANT, Immanuel. *Critique de la raison pratique*. Trad. François Picavet. Paris: Félix Alcan, 1888.

KANT, Immanuel. *Critique de la raison pure*. Trad. Jules Barni. Paris: G. Baillière, 1869.

KANT, Immanuel. *Le conflit des facultés*. Trad. Jean Gibelin. Paris: Vrin, 1935.

KANT, Immanuel. *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*. Trad. Hercule Peyer-Imhoff. Paris: JJ Lucet, 1796.

LALO, Charles. *L'art loin de la vie*. Paris: J. Vrin, 1939.

LALO, Charles. Prefácio. In: LALO, Charles. *Éléments d'une esthétique musicale scientifique*. 2<sup>a</sup> ed. Paris: J. Vrin, 1939.

LALO, Charles. Les étapes de l'esthétique structurale. *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, Paris, v. 133, n. 7/9, p. 10-33, jul./set. 1942-43.

PLOTINO. *Les ennéades*. Trad. Marie-Nicolas Bouillet. Paris: Hachette, 1857/61.

TAINE, Hippolyte. *Philosophie de l'art*. Paris: Germer Baillière, 1865.

VALÉRY, Paul. *Charmes ou poèmes*. Paris: Nouvelle Revue Française, 1922.

VALÉRY, Paul. *De la diction des vers*. Paris: É. Chamontin, 1933.

VALÉRY, Paul. *Introduction à la poétique*. Paris: Gallimard, 1938.

VALÉRY, Paul. Léonard et les philosophes. In: VALÉRY, Paul. *Variété I*. Paris: Gallimard, 1924.

VALÉRY, Paul. *Pièces sur l'art*. Paris: Gallimard, 1934.

VALÉRY, Paul. *Variété III*. Paris: Gallimard, 1936.

### **Indiretamente citadas por Lalo**

AMIEL, Henri-Frédéric. *Fragments d'un journal intime*. Vol. 1. Paris: Delamain et Boutelleau, 1927.

BAUMGARTEN, Alexander. *Esthétique* [1750-58]. Trad. Jean-Yves Pranchère. Paris: L'Herne, 1988.

BAYER, Raymond. *L'esthétique mondiale au temps de Léonard de Vinci*. Paris: Félix Alcan, 1933.

BAYER, Raymond. *Léonard de Vinci. La grâce*. Paris: Félix Alcan, 1933.

BERGSON, Henri. *Le rire: essai sur la signification du comique*. Paris: Félix Alcan, 1900.

BRÉMOND, Henri. *La poésie pure*, avec un débat sur la poésie par Robert de Souza. Paris: Bernard Grasset, 1926.

BRÉHIER, Émile. *La philosophie de Plotin*. Paris: Boivin, 1928.

BURKE, Edmund. *A philosophical enquiry into the origins of our ideas of the sublime and beautiful*. Londres: J. Dodsley, 1757.

CROCE, Benedetto. *Esthétique comme science de l'expression et linguistique générale*. Trad. Georges Bourgin. Paris: Félix Alcan, 1904.

CROUSAZ, Jean-Pierre de. *Traité du beau*. Amsterdã: L'Honoré, 1715.

FECHNER, Gustav. *Elemente der Psychophysik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1860.

FECHNER, Gustav. *Vorschule der Ästhetik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1876.

HERBART, Johann. *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie*. Königsberg: Unzer, 1813.

LANDRY, Lionel. *La sensibilité musicale*. Paris: Félix Alcan, 1927.

LÉVY-BRUHL, Lucien. *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures* [1910]. 9<sup>a</sup> ed. Paris: PUF, 1951.

PACIOLI, Luca. *Divina proportione*. Veneza: Paganus Paganinus, 1509.

PATER, Walter. *The renaissance: studies in art and poetry*. Londres: Macmillan, 1877.

POE, Edgar Allan. La genèse d'un poème. In: POE, Edgar Allan. *Histoires grotesques et sérieuses*. Trad. Charles Baudelaire. Paris: Michel Lévy Frères, 1871, p. 334-71.

RIEGL, Alois. *Der moderne Denkmalkultus: sein Wesen und seine Entstehung*. Viena: Braumüller, 1903.

SARTRE, Jean-Paul. *L'imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination*. Paris: Gallimard, 1940.

SCHILLER, Friedrich. *Über naive und sentimentalische Dichtung* [1795-96]. 2<sup>a</sup> ed. Stuttgart: Cotta, 1879.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Vol. 1. Ed. Ludwig Berndt. Munique: Georg Müller, 1912.

SOURIAU, Étienne. *L'avenir de l'esthétique*. Paris: Félix Alcan, 1929.

SOURIAU, Étienne. *L'instauration philosophique*. Paris: Félix Alcan, 1939.

STENDHAL. *Correspondence de Stendhal* (1800-1842). Ed. Ad. Paupe e P. A. Cheramy. Vol. 1-3. Paris: Charles Bosse, 1908.

ZEISING, Adolf. *Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers*. Leipzig: Rudolph Weigel, 1854.

ZIMMERMANN, Robert von. *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*. Viena: Braumüller, 1865.

### Usadas pelo tradutor

BASTIDE, Roger. *Arte e sociedade*. 3ª ed. Trad. Gilda de Mello e Souza. São Paulo: Ed. Nacional, 1979.

BAYER, Raymond. *História da estética*. Trad. José Saramago. Lisboa: Estampa, 1995. (Teoria da arte)

DUARTE, Pedro. *Estio do tempo: romantismo e estética moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

JUGEMENT des concours. *Journal officiel de la République française*, Paris, p. 6901, 10 nov. 1872. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6209119x/f5.item>. Acesso em: 28 jun. 2025.

IMEC. Institut mémoire de l'édition contemporaine. Archive: Estève, Claude-Louis (1890 – 1933). Disponível em: <https://www.imec-archives.com/archives/>. Acesso em: 29 jun. 2025.

LALO, Charles *et al.* *Esthétique industrielle*. Paris: PUF, 1952.

LALO, Charles *et al.* *Formes de l'art, formes de l'esprit*. Paris: PUF, 1951.

MOLIÉRESQUE. In: *Dictionnaire Larousse*. Paris: Larousse, 2025. Disponível em: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/moliéresque/52086>. Acesso em: 7 fev. 2025.

MÜLLER, Andréa. O romance no tribunal: o caso de Madame Bovary. *Non Plus*, São Paulo, v. 6 n. 12, p. 54-70, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-3976.v6i12p54-70>. Acesso em: 30 jun. 2025.

SOURIAU, Étienne. *Chaves da estética*. Trad. Cesarina Belém. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

SOURIAU, Étienne. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. Trad. Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix, 1983.

SOURIAU, Étienne. *Diferentes modos de existência*. Trad. Walter Romero Menon Júnior. São Paulo: N-1, 2021.

STEINER, Peter. O formalismo herbartiano na Boêmia. *Revista de literatura e cultura russa*, São Paulo, v. 12, n. 19, p. 10-29, 2021. <https://doi.org/10.11606/>.

TARTE à la crème. In: *Collins French-English dictionary*. Nova Iorque: Harper Collins, 2025. Disponível em: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/french-english/tarte-à-la-crème>. Acesso em: 7 fev. 2025.