

Projeto de Pós-doutorado
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM FILOSOFIA
DA USP

**Doutrinas da arte e estética na
ilustração:**
**Renovações do clássico e o mundo
moderno**

Pedro Fernandes Galé (Candidato)

Programa de Pós-Graduação do Departamento de
Filosofia da Universidade de São Paulo

I. Resumo

O presente projeto pretende abordar alguns nós centrais da emergente disciplina filosófica da estética, abordaremos as mudanças e os registros deste novo modo de se abordar as artes de modo a permitir um tratamento filosófico delas no século XVIII. Autores como Baumgarten, Diderot, Winckelmann, Goethe e Schiller, serão abordados como o objetivo de compreendermos as mudanças no modo em que se abordaram as artes nos século que viu nascer, como disciplina filosófica autônoma, a estética e suas diferenças em relação às doutrinas das artes. Como a polêmica é base de nosso trabalho, executaremos leituras comparativas, analisando as diferentes formas de abordagem e os modos de se pensar o campo artístico em torno de dois autores centrais: Winckelmann e Diderot. Os textos de Winckelmann estabelecem uma visão das artes que fez a antiguidade clássica alçar um novo patamar, um novo modo de concepção que podemos chamar de moderno. Investigaremos nesse autor renovação do clássico, em um ambiente de reflexão já ligado ao modo de pensar permeado pela Ilustração. Diderot é outro caso singular nesse quadro dos movimentos das reflexões artísticas no nascimento da estética. Embora seja um dos mais aguerridos defensores do teatro moderno que principiava a se livrar das regras e do decoro, da tradição das grandes tragédias francesas – que tinham em Corneille e Racine seus grandes mentores e em Voltaire seu grande defensor –, tinha uma postura mais classicista em relação à pintura e à escultura, sua posição singular nos permite vislumbrar os grandes debates estéticos de seu tempo.

II. Objetivos

O objetivo da pesquisa de pós-doutorado proposta aqui é aprofundar o estudo já realizado no âmbito do doutorado, no qual se procurou abordar passagens que recolocam a questão da defesa do clássico como modo de figuração em um autor, Winckelmann, e relacionar essa defesa com outros autores fundamentais do ciclo de *Philosophes* do iluminismo francês. Não é gratuita essa escolha. Percebemos a tendência em estabelecer a estética, em terras alemãs, como um fruto inédito do pensamento do século XVIII e dos ciclos intelectuais em terras germânicas, Mendelsohn, Herder, Lessing e mais tarde Goethe, Schiller, Kant e os idealistas. Duas injustiças são aí feitas, primeiro ignorar Diderot – que nos dizeres de Lessing, “este homem [deve] encontrar entre nós maior aceitação do que encontrou entre os seus compatriotas. Isso pelo menos deve acontecer, se nós também quisermos pertencer um

dia ao rol dos povos civilizados, cada um dos quais tem o *seu* teatro.” (Lessing, 2016, p. 674).– e em segundo ignorar todo o tratamento de questões estéticas que se viu nascer em torno dos enciclopedistas e em torno da nova configuração da querela dos antigos e modernos. Diante de toda sorte de avanço as características centrais do classicismo se alteraram e sua relação com a reflexão filosófica também. O intento deste trabalho é observar essas mudanças e seus principais autores, Voltaire Diderot, Winckelmann e Goethe. Estabelecendo maior foco no caso da relação dos dois autores mais ambíguos em tal retomada do clássico, Diderot e Winckelmann, pretendemos observar os movimentos que propuseram a reinvenção do clássico. Em paralelo pretende-se fazer uma tradução dos ensaios de Winckelmann, indisponíveis ainda em língua portuguesa, para que assim como os outros autores abordados por nós, a obra de Winckelmann se torne acessível ao público lusófono.

I. Apresentação das questões a serem abordadas

1. Introdução

O nascimento dos problemas: das doutrinas à estética

O estudo que relaciona de algum modo o inquérito filosófico e as manifestações artísticas não é uma invenção do século XVIII. As doutrinas das artes, e antes delas os grandes autores das Poéticas mais reconhecidas da antiguidade, notadamente Aristóteles e Horácio, colocaram a reflexão das artes em um registro que permaneceu, salvo algumas alterações e transbordamentos, sendo utilizado e conferido mesmo poucas décadas antes do século de que vamos tratar. Esse modo de abordagem anterior à ilustração, onde os discursos se ordenavam de modo a serem ensinamentos acerca de uma arte, principalmente de sua feitura, começa a ser alterado pela reflexão acerca das artes a que se propuseram alguns autores do século das luzes.

A abordagem da disciplina filosófica da estética em seu período de nascedouro, onde se supera o discurso das doutrinas da antiguidade e do renascimento, coincide com um momento de rara pregnância no sentido das abordagens e incorporações das artes no âmbito da filosofia. Foi na primeira metade deste século que, tanto quanto possamos submeter uma coisa ao seu nome, tal modalidade filosófica viu o seu nascedouro. A título de localização, consideraremos o momento de fundação da disciplina da estética o nascedouro do próprio termo estética. Em 1735 o filósofo alemão Alexander

Baumgarten, de matriz leibniziana, cunhou o termo estética. Embora haja um aquecimento dos temas filosóficos no ambiente do racionalismo clássico, é na esteira de seus seguidores que a matéria começa a dar seus primeiros passos. Para compreendermos as mudanças no tipo de reflexão acerca das artes temos de ter em mente alguns discursos anteriores que se notabilizaram como *Doutrinas das artes*. Estes discursos, que se estendem por uma ampla gama de autores (de Ghiberti a Bellori, passando por Alberti, Vasari, Lomazzo e outros) se colocam como vinculadas à maneira de compreender o discurso acerca das artes anterior à construção da disciplina da estética. O segundo livro do *Da Pintura* de Alberti, é um exemplo claro das doutrinas das artes, ou seja, de textos onde as condutas e os modos do ofício do artífice serão abordados, nas palavras do autor esse livro: “põe a arte na mão do artista, distinguindo suas partes e demonstrando tudo” (Alberti, 2014, p. 69) .

Vamos ter de passar também por algumas passagens das *Vite* de Bellori, principalmente o prefácio, inserido como anexo ao livro *Idea: a evolução do conceito de belo*, de Panofsky, intitulado *a Ideia do pintor, do escultor e do arquiteto, obtida das belezas naturais e superior à natureza*. Nesse texto do biógrafo italiano entra em cena um dos mais caros debates da estética em seu nascedouro: a relação entre bela natureza e beleza ideal. Nesse texto, embora ainda sintamos que algo se alterou nos mais de dois séculos que separam esses textos, o de Alberti e o de Bellori, há uma espécie de modo de considerar as artes no âmbito da filosofia que ainda não se pode considerar uma estética, enquanto disciplina filosófica. Mas a alteração de registro já parece estar em curso, posto que sob o nome de ideia, o autor dessas vidas não deixa de tentar buscar um denominador comum a todas as artes ditas figurativas:

Essa ideia, ou Deusa da Pintura e da Escultura, uma vez retirado seu véu pelos grandes espíritos, revela-se a nossos olhos e desce até os mármore e as telas: originada na natureza, ela ultrapassa sua origem e torna-se ela mesma origem da arte; medida pelo compasso do entendimento, torna-se medida da mão operante e, animada pela imaginação, dá vida às suas imagens. (Bellori *apud* Panofsky, 2000, p. 144).

Esse modo de pensar a arte que retoma a ideia platônica permite, *grosso modo*, a aglutinação dos discursos que se relacionam com as artes e abrem espaço para o artífice como criador autônomo, algo que é impensável nos moldes das doutrinas anteriores, que se colocavam como discurso que ensinava uma arte, um ofício. A partir de Bellori, o caminho para o debate das artes se alterou; no ambiente filosófico do século XVIII tais mudanças se tornarão mais claras e se colocarão de modo a ampliar os campos e os modos de se pensar a arte e suas possibilidades.

Já liberta de certa forma das poéticas e das retóricas que ressoavam nas doutrinas, a estética começa a empenhar-se, enquanto disciplina autônoma e em formação, esta enquanto “Gnoseologia inferior”, enquanto ciência ficaria então situada a meio caminho das disciplinas da filosofia, da poética e da retórica. É claro que não podemos encerrar o nascimento da disciplina da estética apenas com o avanço terminológico empreendido por Baumgarten. É somente no final deste século que a batizou que uma consciência terminológica acerca da disciplina ganha os contornos pelos quais a conhecemos hoje.

Mas é nesse momento de transição que se coloca a meio caminho das doutrinas, tributárias das poéticas e das retóricas, e da disciplina da estética, consolidada por Kant e o idealismo alemão, que o debate se torna mais rico e marca o modo *sui generis* de operações filosóficas que, de certa forma, nos marcam até hoje. O intuito desta pesquisa é o de avançar nesse período tendo como leitura-chave autores centrais ao debate e à consolidação da disciplina. Cassirer, em seu célebre estudo, não deu conta da variedade do debate estético do século das luzes, onde em muito se opuseram alguns autores, dentre os quais Winckelmann, ao modelo segundo o qual,

o novo ideal de conhecimento estabelecido por Descartes pretende abarcar não somente todas as áreas do saber, mas também todos os lados e momentos do poder. A nova direção não deve abarcar somente as ciências, no sentido estrito do termo, a lógica, a matemática, a física e a psicologia; mas também a arte tem de se submeter à mesma exigência rigorosa: terá de se adequar à razão e ser provada por suas regras, para depois verificarmos se seu conteúdo é genuíno, permanente e essencial. (Cassirer, 1997 p., 308)

Pretendemos reforçar a posição de que a estética em seu nascedouro, e é claro em seus subsequentes avanços, nos insere num debate de vários tipos, quer no âmbito da forma quer no âmbito de seus conteúdos. Se para Cassirer, o aspecto sistemático é central, dada a tendência teleológica que se coloca como um universo que poderia ser chamado de pré-kantiano, nós insistiremos que há ainda outro lado que coloca a obra de arte como central e que insiste na centralidade da experiência estética. Não gostaríamos de cometer o erro inverso, ou seja, o de desprezar o apelo sistemático de alguns autores que foram centrais ao desenvolvimento desta disciplina filosófica, mas de insistir na variedade deste debate num período onde, segundo Elio Franzini¹, “a disciplina [da estética] vive um momento de extraordinária riqueza e complexidade” (Franzini, 1999, p. 9). A estética mesma, ao contrário dos postulados de Cassirer, demonstra as fissuras e

¹ Autor de um belo texto introdutório sobre a estética do século XVIII onde a insistência se dá sempre no aspecto variegado das premissas e das conclusões.

falta de unicidades dos discursos da chamada *Filosofia do iluminismo*, conforme nos indica o próprio Franzini:

A estética do *Settecento* permite, de facto, subtrair o século XVIII a muitos lugares comuns historiográficos que, ao identificá-lo com um ‘iluminismo’ fantástico, veem nele um triunfo acrítico da razão. A estética demonstra, pelo contrário, precisamente a complexidade do período: a par da razão (que, aliás, domina de modo bem mais relevante no século anterior) temos a obscuridade e a ambiguidade da sensação, a indiscrição das paixões e o espectro do excesso, em todo caso, o olhar sobre uma natureza que recusa um único rosto, uma única expressão, um único método. (*Ibid*, p. 11).

2. As academias e a querela dos antigos e dos moderno

O século XVIII foi um dos mais ricos na história dos debates das artes. Aquilo que se oficializou como as *Academias das artes* no século anterior gerou um espaço de debate fundamental para que as posições e colocações de teóricos e artistas tivessem circulação: “Ainda que [a Academia] não tenha logrado cobrar importância até o século XVII (...) Exerceu um impacto de desenvolvimento nos séculos XVIII e XIX e sua influência se deixou sentir em muitos campos, convertendo-se também no berço da teoria da arte.” (Barash, 1996, p. 251)

Um ponto de inflexão, dentre os produtos destas academias, foi a célebre *Querelle des anciens et des modernes*. Mais do que uma ilustre discussão de arquitetos no ambiente francês do *Ancien Régime*, a querela ganhou o mundo e foi de suma importância para que melhor se fossem delineando suas partes. Para que entendamos a importância desta disputa, que nos baste por ora observar o que diz Habermas em seu *Discurso filosófico da modernidade*:

É no domínio da crítica estética que pela primeira vez se toma consciência do problema de uma fundamentação da modernidade a partir de si mesma. Isso fica claro quando acompanhamos a história conceitual do termo “moderno”. O processo de distanciamento do modelo da arte antiga foi introduzido, no início do século XVIII, pela célebre *Querelle des anciens et des modernes*. (Habermas, 2000, p. 13)

O impasse em que se colocaram as visões sobre os antigos e modernos possui, porém, um grande ponto de fratura. Este ponto se encontra em uma obra de Perrault, o tratado *Sobre as cinco ordens das colunas*, de modo muito claro, pois ainda que o arquiteto, responsável pela ala leste do Louvre, não negue que “os antigos de maneira acertada acreditavam que as regras que deram às suas construções a beleza eram baseadas nas proporções do corpo humano” (Perrault, 1980, p. 47), ele não nega a possibilidade de variação entre essas regras, assim como ela existe nos corpos humanos,

e sabe que as ordens, assim como a natureza, podem gerar “regras diferentes que são determinadas pela diversidade das intenções de fazer uma forma massiva ou mais delicada” (*Ibid.*). As ordens, fundamentais à elevação do ideal antigo dentre os modernos, como notava o arquiteto e tradutor de Vitruvius, são ligadas ao ornamento, pois “essas proporções diversas juntamente com os ornamentos apropriados, são o que fazem surgir as diferentes ordens da arquitetura, cujos caracteres nos são dados pelo ornamento.” (*Ibid.*). Sua crítica à rigidez das regras de cunho classicista parte de dentro de uma compreensão das ordens que visa negar o seu caráter metafísico e imutável enquanto prescrições celestes e sua relação com a harmonia musical e com a imagem e semelhança de Deus. Na insistência por ver ruir a ligação da arquitetura clássica com regras intransponíveis, o mais agudo dos defensores da modernidade mantém a imutabilidade das harmonias (Cf. *Ibid.*, p. 49), mas rompe com a noção de que há uma ligação entre a apreensão da proporção e a evidência das harmonias: “Nós não podemos dizer que as proporções na arquitetura agradem aos nossos olhos por uma razão desconhecida ou que elas se expressam de modo similar ao das harmonias musicais.” (*Ibid.*, p. 48). Ao separar os modos de recepção dos olhos e dos ouvidos o arquimoderno desvincula o objeto da arquitetura de sua relação com regras imutáveis da própria natureza, ou seja, separa a arte arquitetônica da harmonia do mundo.

Ao derrubar estas analogias entre a harmonia do mundo e as obras clássicas, que se caracterizavam por uma grande carga teológico-metafísica², o defensor dos modernos vai apelar para o arbítrio individual do observador. A questão aqui se volta para um certo empirismo, pois “nem a imitação da natureza, nem a razão, nem o bom senso configuram de modo algum a base da beleza que as pessoas alegam ver nas proporções e na ordenada disposição de uma coluna, ao contrário, é impossível encontrar outra fonte para o deleite advindo delas afora os costumes” (Perrault, 1980, p. 52).

O empirismo artístico de Perrault parece negar qualquer substrato metafísico e racional à beleza. Mesmo os monumentos da arquitetura clássica não partem de qualquer sorte de ordenação que se estabeleça previamente que traga a lume o mundo supralunar por analogias e aproximações. Não haveria nada fora do artífice que possa

² Que tinha como defensor mais conhecido o arquiteto de Córdoba, Villalpanda, “cujo vasto comentário literariamente massivo [do livro de Ezequiel, onde o profeta tem a visão da reconstrução do templo de Salomão] fazia a justificativa da origem divina das ordens, não apenas como sinal da ordenação divina do corpo humano, mas também em uma visão muito mais dogmática na qual elas eram parte dos dons divinos do templo em seu tipo, seja ele desenhado por Deus ou pelas mãos de Salomão sob a condução direta de Deus: as proporções e seus ornamentos vistos por Ezequiel, eram idênticas àquelas do templo que Salomão construiu.” (Rykwert, 1980, p. 9)

garantir os resultados adquiridos. O próprio florescer desta arte na antiguidade não pode salvaguardar o uso irrestrito de suas medidas como regras de edificação, “posto que aqueles que primeiro inventaram essas proporções não possuíam outra regra do que sua fantasia (*fantasie*) para guia-los, sua fantasia se alterou e foram introduzidas novas proporções, que acabavam por serem tomadas por agradáveis.” (*Ibid.*, p. 53-54).

Ao libertar, conceitualmente, a arquitetura do cânone, ou melhor, ao inserir uma certa arbitrariedade histórica na direção do clássico enquanto canônico, o autor do *Parallele des anciens et modernes*, insere uma relatividade ao juízo de gosto que reafirma a possibilidade da superação dos antigos. O magistral do clássico reside no arbítrio e fantasia que se veem inseridos na contingência histórica. Ao eximir os artistas de uma regra que se projetava do mundo celeste, que se via praticada na história, mas que não se fazia nela, Perrault lançou as artes num estatuto onde não poderia haver nenhum tipo de necessidade que se colocasse como norte externo e transcendente no processo histórico. Não haveria nada que pudesse ser aplicado a toda sorte de monumento de modo indistinto, para isso ele apresentará as formas clássicas no dinamismo da história: “as ordens da arquitetura foram, em seus caracteres e proporções, alteradas ao longo da história” (*Ibid.*, p. 62).

Esse modo não cíclico de ver a história permite que tanto gregos, quanto romanos sejam vistos como parte de um processo que estabelece uma motivação que é apenas histórica e mesmo “que gostemos com frequência das proporções que seguem a regra dos antigos sem saber por quê, jamais deixou de ser verdade que deve haver uma razão para esse gostar” (*Ibid.*, p. 50), não devemos afastar esse pendor da história, nada pode ser instalado para além do costume. Perrault clama por liberdade, acredita, de certo modo, na perfectibilidade dos artífices: “Eu sustento que um dos primeiros princípios da arquitetura, tal como em todas as artes, é o de que nenhum princípio foi completamente aperfeiçoado, mesmo que a perfeição em si seja inatingível, se pode abordá-la mais de perto toda vez que se tenta alcançá-la” (*Ibid.*, p. 51). Esse caminho em direção à perfeição vai se ampliando e é sobre este ponto que o louvor aos modernos se vai instalar, pois existem “inovações que são frutos de grande inquérito e estudo, que são levadas a cabo por hábeis e inventivos gênios para aperfeiçoar essas coisas nas quais a antiguidade deixou uma série de lacunas” (*Ibid.*, p. 62).

Ao inserir a distância e o desenvolvimento histórico aos frutos da arte, Perrault inseriu um grande problema aos representantes do classicismo, que defendiam a aplicação indiscutível das regras extraídas da antiguidade. A maneira cíclica de encarar

a história, vinculada ao classicismo francês, representada com grande expressividade pelo iluminado Voltaire, tem o seu exemplo mais claro no livro que tanto entusiasmou o nosso autor e sua relação com a história: *O século de Luís XIV*. Neste livro, Voltaire elegeu “quatro idades felizes (...): aquelas em que as artes se aperfeiçoaram, e que sendo verdadeiras épocas de grandeza do espírito humano, servem de exemplo à humanidade”. (Voltaire, 1996, p. 7). Ao centralizar a história em quatro pontos de grande florescer do espírito humano, a época de Felipe e Alexandre na Grécia, a época de César e Augusto em Roma, a era dos Médici em Florença e o século de Luís XIV na França, que teve em seu seio a célebre *Querelle*, Voltaire se coloca diante de um classicismo que era praticado por ele, majoritariamente em suas obras de teatro, que não levava em conta a fratura introduzida por Perrault³.

3. A renovação do clássico

A posição de Winckelmann não será a mesma do autor de *Candide*. Se Voltaire, tentando dar dignidade clássica à França do século XVII, tentou ligar diretamente os grandes autores e artistas do período do Rei Sol à antiguidade, seu admirador alemão escolheu um caminho na direção das formas clássicas que não vai poder se furtar, através da ciclicidade da história, pois Winckelmann investe na distância, no abismo que nos separa dos antigos. Portanto ele tem de se haver com o relativismo inserido por Claude Perrault na *Querelle*. É na própria ruptura com a estaticidade do clássico que Winckelmann irá se empenhar em fundar um modo novo de se dirigir aos confins da figuração grega, buscando indicar a forma grega como historicamente determinada, mas ao mesmo tempo exemplar reconhecendo a um só tempo a historicidade da beleza e seu caráter universal. Quando Perrault mostra o quão infundado eram os que clamavam pelas imutáveis ideias classicizantes e lançou a beleza em um universo onde ela se vê ligada à arbitrariedade, não foi mais possível que se clamasse por uma metafísica da beleza.

Winckelmann insere as regras da antiguidade no mesmo dinamismo histórico e é na própria história que ele vai buscar a razão de sua primazia. O grande exemplo dessa tentativa são os seus *Pensamentos sobre a imitação dos gregos na pintura e na escultura*. Nesse ensaio, “Winckelmann, em suma, veio dar uma carne, um corpo, um quadro a essa perfeição grega” (Hartog, 2003, p. 169), ou seja, deu ao aspecto de

³ Que inclusive é citado entre os artistas cujas “obras levantadas a partir de [seus]desenhos são bastante conhecidas” (Voltaire, 1996, p. 570).

completude dos gregos o seu lugar na história, trazendo a transcendência da regra imutável, à corruptibilidade da história. E isso contribui e muito para o declínio imposto às formas sinuosas dos modernos e o novo vigor do classicismo. O que pretendemos mostrar nessa primeira parte do trabalho é exatamente este caminho que partindo da conscientização dos modos da história leve à fundação de um horizonte normativo que se vê instalado na história. Winckelmann assume para si a fratura inserida pelo arquiteto francês e conduz o pendur ao clássico para uma dinâmica histórica.

Esse ambiente fica ainda mais claro com a união terminológica do primeiro período de seu escrito inaugural: “O bom gosto, que se alastra cada vez mais pelo mundo, começou a ser formado primeiramente sob o céu grego”. (GNA, P. 13). A maneira da escrita não nos deve iludir, Winckelmann alia em seu discurso duas coisas que apresentam, já em suas primeiras linhas publicadas, o que será central em sua obra como um todo.

Peter Szondi não foi cego ao impacto de tal união. Em seu texto *Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit*, ele afirma:

Pelo começo e fim desta frase, ou seja, no conceito de *bom gosto* e na representação do *céu grego* e seu significado, pode-se ser tentado a ver representadas duas épocas da estética, nas quais Winckelmann começou a traçar a fronteira.(...) Entre o conceito de bom gosto e a representação do céu grego encontra-se nem tanto uma síntese destacada do pensamento de Winckelmann, como uma inconseqüência, um anacronismo, que marca a estética do iluminismo. Esta inconseqüência, por sua vez, imprimiu a contradição de princípio ao classicismo em sua fase não normativa uma aporia da qual o seu pensamento das artes se encerrou em uma fragilidade.” (Szondi, *Op. Cit.*, p. 22-24)

Desta união inconsequente, Winckelmann tentou gerar um tipo de reflexão acerca das artes que não se prendesse ao aspecto normativo anterior ao que está plasmado na obra grega. Mas temos, antes de tudo, de tentar entender terminologicamente o que pensa Winckelmann quando nos diz gosto. Gosto, e a tradição assim o estabeleceu, é sempre algo pensado como uma faceta individual. Aquilo que era uma característica individual é expandido a todo um povo.

Se no centro do debate do gosto estava uma noção como a de Montesquieu: “gosto nada mais é senão a vantagem de descobrir com sutileza e presteza a medida do prazer que cada coisa deve dar às pessoas.” (Montesquieu, 2005, p. 11). A tal ponto de, no texto acerca do grupo *Laocoonte*, em seu *Manuscrito Fiorentino*, Winckelmann insere o gosto naquilo que se vê plasmado: “esta estatua é realmente feita ao *Gusto grego*” (Winckelmann, 1995, p. 186). Poderíamos pensar o gosto, e a grafia italiana é mantida nesta passagem, como algo que remonta à fase renascentista dos tratados sobre

a arte. Justifica-se este gosto grego da seguinte forma: “os tecidos, o cabelo e todo o caráter da figura aparentam ser dos bons tempos dos gregos”. (*Ibid.*).

Indo mais fundo na leitura de Szondi, encontramos algo que nos orienta:]

Se o conceito de bom gosto na frase introdutória do escrito de Winckelmann se refere à poética da ilustração, a ideia de céu grego indica uma forma de consideração histórica na qual as obras já não servem de paradigmas atemporais de estéticas normativas, se não como que vividas de modo concreto e compreendidas em seu contexto histórico. (Szondi, 1974, p. 23).

O céu grego (natureza) e o bom gosto (arte) é que propiciam o horizonte histórico reproposto como norma. O céu naturalmente levava a uma consideração diferente em relação ao resto do mundo: “No país que, segundo se diz, Minerva, dentre todos os países, deu aos gregos por morada graças à moderação do clima das estações do ano que ela encontrou aqui como uma terra que haveria de produzir sábias cabeças” (GNA, p. 13) . Este céu haveria de cultivar suas artes de outro modo, pois “todas as invenções de povos estrangeiros confluíram na Grécia apenas como sementes primeiras, e adotaram [no solo grego] outra natureza e forma (*Gestalt*)” (*Ibid.*). Essa indicação do caso único dos gregos, é a indicação da mútua determinação entre a arte e a natureza. Não há um determinismo climatológico em cena; as construções que levam à vigência desta Grécia não são de cunho absolutista.

A intenção aqui, nos parece, é a de já desde um princípio criar uma condição que extraia o “a arte imita a natureza” aristotélico de uma dimensão atemporal, e o mecanismo que nos encaminha para isso é o da criação de uma alteridade extrema. Uma alteridade inatingível tanto em sua faceta natural, como artística. Não se trata aqui da imitação da natureza, debate comum acerca da imitação a seu tempo: “o primeiro fim das artes é imitar a natureza”, dizia Hemsterhuis (Hemsterhuis, 2000, p. 23). Trata-se da eleição de um modelo. A noção mimética é reproposta em clara ligação com seu modelo e *exempla*. A união entre estes dois pontos é fundamental para entendermos o tratamento dado. Essa imitação racional, não deve buscar acrescentar algo e reunir aquilo que está particularizado. A própria obra de arte não configura uma espécie de ilustração de uma teoria, a obra é fruto desta união; o horizonte histórico é fornecido por uma sorte de teoria das artes que busque transpor essa alteridade extrema.

O posto da alteridade grega não é superado, mesmo quando a imitação se dá sem nenhuma sorte de censura, como era o caso dos romanos: “Uma estátua de uma mão romana sempre se comportará diante de uma imagem primordial (*Urbild*) grega como o Dido de Virgílio diante da Nausica de Homero, que aquele procurou imitar” (GNA, p. 14). Essa alteridade se manifesta no caráter primordial da arte grega; ela se coloca no

momento grego como acontecimento que exige uma sociedade com as especificidades da sociedade grega que a gerou. O aspecto histórico e contingencial formou essas imagens que são quase que arquétipos da beleza.

Há uma unidade entre a regra, o gosto e a objetividade das obras mesmas. No interno da teoria artística de Winckelmann se fundem a estética e a historicidade do que foi plasmado entre os gregos; nos dizeres de Testa, “a história toma o posto de um fundamento, o fundamento é representado em forma de história: uma teoria normativa do belo que se transcreve no âmbito de uma história da arte como repertório de modelos.” (Testa, 1999, p. 307).

4. A eloquência do caso singular: Winckelmann e Diderot

Diante de uma heterogeneidade absoluta o que nos restará é a proximidade mais plena possível em relação ao objetos. O valor dado à experiência direta – que em Winckelmann ganha o estatuto de máxima: “não é possível professar tudo por escrito (...). Aqui se afirma: vá e veja.” (Winckelmann, 2009, p. 233) – é o que encadeia a movimentação de ambos os autores que aqui comparamos e dão cabo da incompletude de suas forças e aparatos em relação aos seus objetos. A aposta será na sensibilidade, mesmo que em plena consciência de que ela não esgota seus objetos!

Num fragmento escrito quando Winckelmann esboçava seus primeiros textos escritos após sua mudança para Roma, chamado *Gedanken über der Kunst*, que na verdade é composto de alguns fragmentos independentes, podemos perceber uma atuação dupla de Winckelmann que irá tomar forma:

Acontece com os juízos acerca das obras de arte o mesmo que com a leitura de livros: acredita-se entender aquilo que se lê, e não se entende nada quando os devemos esclarecer. Uma coisa é ler Homero, outra coisa é ler e ao mesmo tempo traduzir. Observar uma obra de arte com gosto e com o entendimento são duas coisas totalmente diferentes e um pensamento correto sobre as artes não se encerra no conhecimento. (*Ibid.*, p. 147)

Esse modo de pensar, que dá voz ao caso particular parece ter por trás não só uma crítica ao protocolo prescritivo das artes, mas toda uma visão que recusa qualquer sorte de sistematização prévia ao objeto que se busca abordar. O clamor pela observação direta anterior à teorização faz com que unam-se dois autores centrais do século XVIII, Winckelmann e Diderot. Há em ambos a tendência a valorizar as singularidades em detrimento de qualquer sorte de sistema, metafísico ou não; nas palavras de Cassirer sobre Diderot: “Somente o experimento, a observação fiel e concreta da natureza nos pode fornecer a realidade empírico-concreta, mas para que sua metodologia possa dar conta de toda sua fecundidade temos de desenvolvê-la até a sua plena independência,

liberá-la de toda tutela.” (Cassirer,1997, p. 93). Diderot escreveu que era “necessário dar liberdade à experiência”(Diderot, 1967, p. 90).

Nesse sentido o que podemos pensar é na independência da experiência direta com os objetos, artísticos ou naturais, no sentido trazer à luz a dignidade epistemológica do objeto em oposição à onipresença de qualquer sorte de sistema. Ambos os pensadores possuem um pensamento movente, e por vezes movediço, não por capricho, mas por tentar dar conta da mobilidade da própria experiência e da validade peculiar dos casos singulares. Ambos lutam contra o espírito metafísico de seu tempo. Diderot, em seus *Pensamentos sobre a interpretação da natureza*, nos diz:

Recolher e enlaçar os fatos são duas ocupações muito penosas, e assim têm sido divididas entre os filósofos. Uns passam a vida recolhendo materiais, (...) outros, orgulhosamente, se ocupam em ordena-los. Porém o tempo derrubou até hoje todos os edifícios da filosofia racional” (*Ibid.*, p. 55).

Todo o apelo sistemático dos grandes sistemas ordenados não estará no horizonte de nenhum dos dois autores que aqui vamos trabalhar. Podemos pensa-los como que encarando uma missão filosófica muito ligada a seu tempo, onde, como nos descreve Franklin de Mattos,

“uma fórmula célebre do tempo, acolhida pela *Encyclopédie*, [que] afirma que o filósofo ‘é um homem de bem que quer agradar e se tornar útil’. [...] o século XVIII inclinou-se a ver nessa figura menos o teólogo, o metafísico ou o sábio do que o *honnête homme* atualizado com os avanços da ciência, imiscuído na vida política, interessado por todas as querelas que envolvem a sociedade.” (Mattos, 2001, p. 20).

Seguindo-se essa espécie de missão filosófica de seu tempo ambos os autores que aqui estudamos não pretendem partir de um raciocínio linear, ao modo do racionalismo clássico dos grandes sistemas do século anterior. A ordem é móvel e é diante do objeto que vamos poder trabalhar. Winckelmann, quando convidado a fazer uma espécie de catálogo de um nobre colecionador colocou o seu modo de operar da seguinte maneira: “eu me sinto lisonjeado por poder tirar destas obras tudo que elas me possam ensinar e dizer sobre elas tanto quanto for possível, sem me propor a formar um sistema” (Winckelmann, 1960, p. 220). Qualquer sorte de sistematização seria enfraquecedor daquilo que aqui optamos de chamar de “eloquência do caso singular”.

A sistematização, além de fadada ao fracasso não dá conta da maneira de se organizar as singularidades. Winckelmann estaria, de modo afinado ao de Diderot, dando à experiência direta o papel central de sua construção mas sem nenhum intento de esgotar as possibilidades dadas pela riqueza do objeto estudado, os sistemas, as

classificações e as regras são sempre insuficientes para que o objeto se apresente de forma plena. Seria inútil imprimir limites, quer ao objeto artístico, quer à natureza. “Há assim na obra de Diderot uma dimensão propriamente experimental, que passa pelo exame de casos singulares e de situações concretas, forçando o filósofo a pensar conjuntamente o geral e o particular.” (Pujol, 2015, p. 57).

É exatamente nessa relação entre o geral e o particular que o alemão e o francês parecem ter certa concordância, pois em nenhum dos dois trata-se de um modo de se estabelecer essa relação com vistas nas matemáticas, ou ainda, no modelo geométrico. O compasso do matemático não dá acesso à luminosidade que emana das realidades singulares, portanto não se trata de deduzir as realidades de um postulado anterior. Esse método que avança na direção da essência e a partir dela deduz uma série de conceitos não é possível, como exemplo tomemos a passagem da *História da arte da antiguidade* onde no estudo da beleza acontece

como na maioria dos problemas filosóficos, não podemos proceder à maneira da geometria, que vai do geral ao particular e singular, e da essência das coisas segue para seus atributos e os encerra. Nós devemos nos contentar aqui em tirar de peças particulares conclusões prováveis.” (Winckelmann, 2009, p. 250).

Diderot nos aponta que

Uma grande lição que se tem tido ocasião de dar frequentemente é a confissão da própria insuficiência. Não é preferível adquirir a confiança alheia com a sinceridade de um ‘nada sei’ a balbuciar palavras vãs procurando explicar tudo? Aquele que confessa livremente que não sabe o que ignora, me prepara a crer aquilo que me procura explicar.” (Diderot, 1967, p. 49).

É com base na própria insuficiência de nossa capacidade que avanços devem ser feitos, longe de um esquema totalizante, que pretenda tudo explicar e deduzir que devemos avançar entre os singulares. Diderot “concebe a natureza como uma realidade infinitamente variada, em incessante transformação” (Delon, 2015, p. 33). Não é dada por ele nenhuma possibilidade totalizante, pois a natureza “é uma mulher a quem agrada coquetear e cujas diferentes travessuras, deixando descobrir tão prontamente quer uma parte quer outra, dão alguma esperança aos que a seguem assiduamente desejosos de a conhecer um dia completamente. (Diderot, 1967, p. 51).

Para não mais que aproximar o editor da Enciclopédia e o autor de *História da arte da antiguidade* vejamos o que este último escreve sobre o Apolo de Belvedere:

A contemplação desta maravilha da arte me faz esquecer todo o resto. Eu mesmo procuro adotar uma postura digna para admirar tal obra do modo que ela merece. (...) E me parece que o objeto de minha contemplação, como o

de Pigmalião, cobra vida e movimento. Como pintá-lo, como descrevê-lo? Teria de ser guiado pelas mãos das artes para dar conta do que comecei a esboçar aqui. Só me resta ofertar aos pés da estátua os conceitos dela extraídos e aqui esboçados, tal qual a coroa dos que decidem cingir as cabeças dos deuses e não as podem alcançar. (Winckelmann, 2009, p. 780).

O que podemos ver é que mesmo um todo aparentemente encerrado e limitado como o *Apolo de Belvedere* traz a carga da infinitude da experiência estética. Ainda que, segundo Winckelmann, o observador possa, diante desta obra, ser “elevado ao reino das belezas incorpóreas e intente ele mesmo ser criador de uma natureza celestial para encher seu espírito de belezas que se elevam por sobre a natureza” (*Ibid.*), não há como o receptáculo humano poder encerrar tal atividade. Este voo na direção do imaterial é um caminho que não tem fim. Análogo às obras, o observador deve tentar se elevar para além da materialidade, ou “tomar da materialidade apenas o necessário” (*Ibid.*).

Tanto no âmbito das ciências naturais quanto da arte figurativa a eloquência dos objetos não se deixa captar em sua totalidade. É na aplicação aos particulares que uma estrutura conjectural vai ser construída de modo a dar conta de uma infinita variedade de particulares. Diderot “é materialista por sua recusa da hipótese divina e criacionista, mas a escolha das formas dialógicas ou descontínuas lhe permite evitar qualquer materialismo constituído, qualquer sistema da natureza.” (Delon, 2015, p. 39). Winckelmann não iria tão longe nesse sentido, sabe do caos dos particulares, mas ainda assim tenta avançar:

Frequentemente uma conjectura é alçada a verdade por meio de uma descoberta posterior. Mas as conjecturas que se prendam ao menos por um fio a algo firme, em escritos como este, são pouco sujeitas a banimentos, como as hipóteses nas ciências naturais. São como os andaimes em um edifício, e podem sim ser imprescindíveis quando não se quer, graças às lacunas no conhecimento da arte antiga, dar saltos sobre muitos lugares vazios. Algumas coisas que estabeleci, e que não são claras como o sol, em separado somente expressam apenas probabilidades, mas coletadas e interligadas expressam uma evidência. (Winckelmann, 2009, p. XXXII)

É no constante trabalho em relação aos particulares que o destino em relação às artes. Aqui temos um dos aspectos mais criticados por uma série de sucessores de Winckelmann no campo das artes: o seu pendor em relação às conjecturas. Temos de pensar que diante da missão de elevar o seu edifício, há uma permissão dada, uma permissão na direção da conjectura. Se pensarmos no contexto do século XVIII, este era um método mais do que utilizado, para não dizer disseminado.

Ainda que Diderot e Winckelmann possam ser pensados como pilares da cultura que se viu crescer na Alemanha no século da Ilustração, não será exclusivamente esta via, ignorada por todos aqueles que introduzem o debate estético alemão como uma

reação ao espírito das doutrinas francesas, pois na base de ambos esses autores as mudanças em referência ao pensamento das artes e de outras matérias fez surgir formas muito singulares de se pensar a relação entre arte e pensamento, de tal forma que mesmo que pensemos ambos os autores ligados à fundação da história da arte e da crítica de arte, em ambos vemos o caráter estético infundir-se de maneira que em muito se afasta do modo das preceptivas da arte.

Esses autores buscaram estabelecer modos de se pensar as artes de modo livre a qualquer poética ou preceptiva pré-estabelecida. Diderot, no verbete enciclopédia, já apontava seus dardos para qualquer sorte de formulário estabelecido em relação às artes e às ciências:

É preciso calcar todas as velhas puerilidades; derrubar os obstáculos que a razão não tiver levantado; dar às ciências e as artes uma liberdade que lhes é tão preciosa. Era preciso um tempo raciocinante, onde não se procurasse mais as regras nos autores, mas na natureza, e onde se sentisse o falso e o verdadeiro de tantas poéticas arbitrarias. Uso o termo poética na sua acepção mais corrente, como um sistema de regras dadas... (Diderot e D'Alembert, 2015, v. 2, p. 213)

Winckelmann também vai apontar seus dardos em relação às regras:

Oposto ao pensar por si está a cópia (*Nachmachen*) e não a imitação (*Nachahmung*), sendo a primeira entendida como o seguir servil, a segunda, porém, pode dar àquilo que imita, quando guiada pela razão, uma outra natureza e se tornar algo único. Copiar, nomeio eu, indo mais longe, trabalhar sobre um formulário já conhecido, sem que se perceba que não se está a pensar. (Winckelmann, 2002, p. 151).

A querela do antigo versus moderno se vê então reconduzida a um novo tipo de reflexão filosófica no século XVIII. E traz em seu seio, tanto o esforço de sistematização das sensações, quanto a consciência de uma distância. Esse debate não poderia encerrar-se nos dizeres que abrem a *Estética* de Baumgarten, onde a estética é apresentada nos seguintes termos: “teoria das artes liberais, teoria do conhecimento inferior, arte do belo pensamento, arte do análogo da razão” que seria “a ciência do conhecimento sensível” (Baumgarten, 2007, p. 12-13).

Tomaremos a célebre querela para que os temas caros à estética, em sua fase de consolidação e de superação das doutrinas da arte, para que a gama dos assuntos se possa apresentar de modo mais ilustrativo. Essa renovação da polêmica entre os defensores do mundo antigo e moderno se desloca para um campo fundamental para a estética, a disputa entre a regra e a desordem dos sentidos que está na base das discussões de Winckelmann e Diderot, autores que atuarão como nós centrais de nosso trabalho de pesquisa. E é exatamente na busca por ordenar os sentidos, e sua relação com o belo, que o primeiro esforço no sentido de uma estética teve lugar. Com base nos

textos destes dois autores, o universo que fez com que a estética florescesse no século das luzes vai se tornar mais claro, além de romper com leituras que veem nesse longo trajeto o debate entre Alemanha, como representante da nova maneira de se pensar as artes, e a França como representante das preceptivas e da regra. O antigo e o moderno se renovam no mundo da ilustração e esses dois autores parecem ter fundamentado a mudança que viria a ocorrer quando o debate se transformou em ingênuo e sentimental, em clássico e romântico.

III. Metodologia

Diante do exposto, os objetivos desta pesquisa são:

- 1) Revisar o percurso inicial da estética com base na bibliografia primária selecionada.
- 2) Investigar os registros do nascimento da estética no Séc. XVIII, tendo por base a *Querelle des anciens et des modernes* e suas consecutivas transformações.
- 3) Tendo por base este histórico, tentar encontrar o lugar central de Winckelmann e Diderot para a discussão estética florescente em terras alemãs no *Goethezeit*.
- 4) Traduzir alguns textos de Winckelmann, posto que não há nada deste autor em língua portuguesa a não ser uma tradução parcial de seu primeiro ensaio publicado.
- 5) Apresentar cursos e seminários com os alunos de pós-graduação da instituição sede (USP)

IV. Plano de trabalho e Cronograma

A atual pesquisa foi pensada para ser desenvolvida no prazo de dois anos, embora não se exclua totalmente a possibilidade de ser estendida por mais um ano. Pretende-se também uma estadia no exterior, pois as obras destes autores e seus manuscritos estão na *Biblioteca Nacional* de Paris e na *Winckelmann Gesellschaft* em Stendal.

Além das leituras dos textos propostos abaixo, pretende-se também desenvolver algumas atividades relacionadas mais diretamente ao exercício de docência, tais como as de tutoria junto aos alunos de graduação no Departamento de Filosofia da USP, assim como um mini-curso. Além disso, há a intenção de organizar um colóquio em torno desse mesmo tema na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP:

- (de maio a dezembro de 2017): tradução completa, ou seja dos três ensaios que compõem a edição final da obra, de *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Malerey und Bildhauer Kunst*. Leitura de Obras de Diderot sobre as artes,

principalmente aquilo que está contido nos Salões. Confecção do primeiro ensaio sobre Winckelmann e Diderot.

- (de Janeiro de 2018 a março de 2018): revisão da tradução de *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Malerey und Bildhauer Kunst* e revisão do ensaio. Bem como a organização de um evento sobre o tema dos antigos e modernos.
- (de abril a Julho de 2018):Leitura dos trabalhos de Diderot de viés mais científico como contido no Volume IX da edição de suas obras pela Hermann e comparação com o método de Winckelmann.
- (de julho de 2018 a janeiro de 2019): Estagio no exterior, onde se pesquisará acerca das possíveis ligações entre os dois autores centrais de nossa pesquisa.
- (fevereiro de 2019 a maio de 2018) Elaboração do material e redação de um ensaio no qual se procurará expor os resultados obtidos.

Bibliografia Primária

ALBERTI, *Da pintura*, Antonio da Silveira Mendonça (trad.), Editora Unicamp, Campinas, 2014

BAUMGARTEN, Alexander G.: *Ästhetik*, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 2007.

_____: *Estética*, Editora Vozes, Petrópolis, 1992.

BELLORI, Giovan Pietro: *Le vite de' pittori escultori e architetti moderni*, 2v., Einaudi, Torino, 2009.

DIDEROT, D.: *Ensaio sobre a pintura*, trad. E. A. Dobránszky, Pairus, Campinas, 1993.

_____: *Oeuvres Completes de Diderot, édition critique et anotée*, Annette Lorraineau, Jean Varloot, et al (Org.), Hermann Éditeurs de Sciences et des arts, Paris, 1975 -1985.

_____: *Oeuvres*, NOUVELLE REVUE FRANCAISE, Paris, 1935.

_____: *Obras II, Estética, Poética e Contos*, Perspectiva, São Paulo, 2000.

_____: *Salons*, Michel Delon (org.), Folio, Paris, 2008.

Diderot e D'Alembert, *Enciclopédia*, Pedro P. G. Pimenta e Maria das Graças de Souza(Org.), Unesp, São Paulo, 2015.

GOETHE, J. W., *Aestetische Schriften 4V.*, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1998.

_____: *Italianische Reise*, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1998.

_____: *Escritos sobre literatura*, Pedro Sussekind (trad.), 7 Letras, Rio de Janeiro, 2000.

_____: *Escritos sobre arte*, São Paulo: Imprensa Oficial/Ass. Editorial Humanitas, 2005.

_____: *Máximas e reflexões*, Guimarães editors, Lisboa, 1997.

_____: *Viagem à Itália*, Cia das letras, São Paulo,1999.

SCHILLER, F. *A educação estetica do homem*. São Paulo: IluMinuras, 2002.

_____: *Poesia ingênua e sentimental*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

_____: *Textos sobre o belo, o sublime e o trágico*. Imprensa Nacional – Casa da moeda, Lisboa, 1997.

WINCKELMANN, J. J.: *Anmerkungen der Geschichte der Kunst des Alterthums* Verlag Philipp von Zabern, Mainz, 2010.

De la belleza en arte clasico, trad. e sel. Juan A. Ortega y Medina, Universidad Nacional Autónoma de México.

_____: *Dresdner Schriften*, Verlag Philipp von Zabern, 2016.

_____: *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Malerey und Bildhauer Kunst e Statuen Beschreibungen*, in *Frühklassizismus – Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse*, Bibliothek der Kunstliteratur, v.2, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1995.

_____: *Il bello nell'arte*, Claudio Franzoni (org.), Einaudi, Torino, 2008.

_____: *Geschichte der Kunst des Alterthums – Erste Auflage Dresden 1764 – Zweite Auflage Wien 1776*, Verlag Philipp von Zabern, Mainz, 2009.

_____: *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*, Walter de Gruyter, Berlin, 2002.

_____: *Monumenti antichi inediti*, Verlag Philipp von Zabern, Mainz, 2010.

_____: *Le scoperte di Ercolano*, Liguore Editore, Napoli, 1993.

Bibliografia Auxiliar

BANDINELLI, Ranuccio Bianchi: *Introduzione all'archeologia come storia dell'arte antica*, Editore Laterza, Roma, 1976.

BARASCH, M: *Teorías del arte – de Platón a Winckelmann*, Alianza, Madrid, 1996.

BEYER, Andreas: *Die Kunst der Klassizismus und der Romantik*, C.H. Beck, München, 2011.

BLONDEL, F., *Cours d'architecture*, V. 1, Edição do autor, Paris, 1698.

BUTLER, E.: *The tyranny of Greece over Germany*, Cambridge University Press, London, 1945.

CARCHIA e D'ANGELO (org.): *Dicionário de Estética*, Edições 70, Lisboa, 2009.

CASSIRER, Ernst: *La filosofía de la ilustracion*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997.

DELON, M. , “Materialismo no singular ou no plural”, in *Discurso*, 45, v.1, p. 2015.

GHIBERTI, L., *Primeiro comentário*, Luiz Armando Bagolin (trad.), in *Cadernos de tradução*, DF/USP, São Paulo, 2000.

HABERMAS, J: *Discurso filosófico da modernidade*, Luiz Repa (trad.), Martins Fontes, São Paulo, 2010.

HANSEN, J. A.: *Alegoria, construção e interpretação da metáfora*, Hedra, São Paulo, 2006.

HELD, H.G. (org.), *Winckelmann und die Mythologie der Klassik*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 2009.

HEMSTERHUIS, F.: *Sobre o homem e suas relações*. Iluminuras, São Paulo, 2000.

KANT, I: *Crítica da faculdade de Julgar*, Forense universitária, São Paulo, 1995.

_____: *Crítica da Razão Pura*, M. P. dos Santos e A. Morujão (trad.), Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1997.

- KRUFT, H: *História da teoria da arquitetura*, Oliver Tolle (trad.), Edusp, São Paulo, 2016
- LEE, R.: "Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting" in *Art Bulletin*, Vol 22, N. 4, 1940.
- LESSING, Gotthold Ephraim: *Dramaturgia de Hamburgo*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2005.
- _____: *Laokoon*, Studien Ausgabe, Reclam, Stuttgart, 2012.
- MATTOS, L.F.F. de, *O filósofo e o comediante: ensaios sobre literatura e filosofia na Ilustração*. EDUFMG, Belo Horizonte: 2001.
- _____: *A cadeia secreta*, Cosac & Naif, São Paulo 2006.
- MONTESQUIEU: *O gosto*, Iluminuras, São Paulo: 2005.
- PANOFSKY, E.: *Idea: a evolução do conceito de belo*, Martins Fontes, São Paulo: 2000.
- PATER, W: *O renascimento*, Iluminuras, São Paulo, 2014.
- PERRAULT, C: *Ordonnance for the Five Kinds of Columns after the Method of the Ancients*, I. K. McEwen, Getty, New York, 1980.
- PINNELI, A: *Il neoclassicismo nell'arte del settecento*, Carocci, Milão, 2012.
- PRAZ, M: *Il gusto Neoclassico*, bur, Milano, 1990.
- PUJOL, S., "Diderot ou o pensamento nômade", in *Discurso*, 45, v.1, 2015.
- RYKWERT, J: *The first moderns*, MIT Press, Massachusetts, 1980.
- SPINA, S.: *Introdução à poética clássica*, Martins Fontes, São Paulo, 1996.
- SZONDI, P.: *Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit*, in *Poetik und Geschichtsphilosophie* v. I, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974.
- TESTA, Fausto: *Winckemann e l'invenzione della storia dell'arte*, Minerva Edizioni, Bologna, 1999.
- TODOROV, S: *O espírito das luzes*, M. C. Cristina (trad.), Barcarolla, São Paulo, 2008.
- _____: *Teorias do símbolo*, Roberto L. ferreira (trad.), Editora Unesp, São Paulo, 2013.
- VASARI, G: *Le vite de' piu eccellenti aschitetti, pittori et scultori italiani da Cimabue, insino a' tempi nostri*, einaudi, Milão, 1986.
- VITRÚVIO, *Tratado de arquitetura*, M. Justino Maciel (trad.), ISP Press, Lisboa, 2006.
- VOLTAIRE, *Cartas iluministas*, André Telles e Jorge Bastos (trad.), Zahar, Rio de Janeiro, 2011.
- _____: *El siglo de Luis XIV*, Nelida O. Reynal, Fondo de cultura Economica, cidade do México, 1996.