

# A ELOQUÊNCIA DO CASO SINGULAR: WINCKELMANN E DIDEROT

Pedro Fernandes Galé<sup>1</sup>

Resumo: O texto pretende aproximar dois autores fundamentais do século das luzes: Winckelmann e Diderot. Encontrando similaridades nos modos de se abordar a natureza em Diderot e a arte em Winckelmann, o artigo intenta demonstrar a proximidade dos expedientes das ciências da vida e da estética em um momento em que ambas se desenvolvem na direção de uma recusa em relação ao racionalismo clássico.

Palavras-chave: Winckelmann – Diderot – Ciências da vida – Estética, História da arte – Iluminismo.

L'ho creata dal fondo di tutte le cose  
che mi sono piú care, e non riesco a comprenderla.  
Cesare Pavese – “Incontro” (Lavorare Stanca)

Lessing, em seu texto “O teatro de Diderot”, afirmava que, para os alemães, a libertação em relação às amarras do classicismo francês passava pela leitura do autor de *O pai de família*:

se este homem [Diderot], que confessa ser o teatro capaz de produzir impressões bem mais fortes do que é possível gabar-se com as obras-primas de Corneille e Racine, se este homem encontrar entre nós [alemães] 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.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Pós-doutorando do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) e bolsista da CAPES. E-mail: pedrofgale@gmail.com.

<sup>2</sup> LESSING, “O teatro do Sr. Diderot”, p. 674.

Não iniciarei esta aproximação colocando a importância, sentida por Lessing, ainda que de modo crítico em relação a Winckelmann e elogioso em relação a Diderot, que ambos os autores tiveram na florescente reflexão alemã acerca das artes. Ainda que Diderot e Winckelmann possam ser pensados como pilares da cultura que se viu crescer na Alemanha no século da Ilustração, não foi esse o caminho aqui escolhido. Esses autores buscaram estabelecer modos de se pensar as artes, de modo livre em relação a qualquer poética, doutrina ou preceptiva pré-estabelecida. Winckelmann e Diderot são dois autores centrais de seu século por introduzirem vias de se pensar as formas artísticas e vivas diante das novas demandas inseridas em relação ao mundo histórico e artístico. Há uma série de singularidades que unem esses autores. Neles, o caminho para um conhecimento verdadeiro, quando isso se apresenta como possível, se coloca de tal modo que a centralidade epistemológica daquilo que é observado conduz a uma série de postulados que se apresentam na materialidade do objeto dessa observação.

Para além de erigir as semelhanças evidentes, como por exemplo, na visão de Laocoonte que os dois autores apresentaram<sup>3</sup>, o que pretendemos é apresentar uma semelhança de métodos diante da obra de arte e da natureza numa etapa que já não permite, de modo cego, qualquer sorte de prescrição formada num ambiente que transpõe as barreiras da história e da materialidade daquilo que se observa. Em ambos, a argumentação se voltará contra toda sorte de investigação que seja regida por regras inamovíveis. Distanciam-se, o alemão e o francês, de toda preceptiva ainda em voga em seu século.

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...<sup>4</sup>

Winckelmann também vai se dirigir criticamente 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, se guiada pela razão, uma outra natureza e

---

<sup>3</sup> Comparemos as seguintes passagens, a primeira, dos *Pensamentos sobre a imitação dos gregos na pintura e na escultura*, de Winckelmann e a segunda, dos *Ensaio sobre a pintura*, de Diderot. 1. “Esta alma [grande e definida] se revela no rosto de Laocoonte, e não somente no rosto, no mais violento sofrimento. A dor se mostra em todos os músculos e em todos os tendões do corpo (...).” (WINCKELMANN, *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer Kunst*, p. 31). 2. “O Laocoonte sofre, mas não careteia, mas a dor cruel serpenteia desde a ponta dos dedos até o cimo de sua cabeça”. (DIDEROT, *Ensaio sobre a pintura*, p. 185).

<sup>4</sup> DIDEROT, verbete “Enciclopédia”, *Enciclopédia*, vol. II, p. 212-213.

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.<sup>5</sup>

Essa heurística, que dá voz ao caso particular, parece ter por trás não só uma crítica ao protocolo prescritivo das artes, mas busca trazer à tona toda uma visão que recusa qualquer sorte de sistematização prévia ao objeto que se busca abordar. É diante dos objetos que a razão se apresentará e o observador se colocará a pensar. O clamor pela observação direta, anterior à teorização, é comum aos dois pensadores; há neles a tendência a valorizar as singularidades em detrimento de qualquer sorte de sistema, metafísico ou não. Nas palavras de Cassirer: “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.”<sup>6</sup> Diderot escreveu que “o precário das suposições e das conseqüências fez, inúmeras vezes, desdenhar as experiências e as observações”<sup>7</sup>, o clamor é para que a experiência se veja liberta de qualquer sorte de amarra advinda de qualquer sorte de movimento intelectual que lhe seja alheio.

Arte e natureza ganham com esses autores, uma liberdade em relação a qualquer sorte de transcendência. Aquilo que o verbete “Enciclopédia” nos apresenta, uma similaridade entre arte e natureza, não deve ser confundido com uma unidade entre os seus objetos. Yvon Belaval, autor em grande parte responsável pela retomada de Diderot enquanto autor de filosofia, insiste em um ponto de distinção em relação às artes e às ciências<sup>8</sup>: “A arte não é ciência. Ainda que o belo se apoie em relações necessárias da natureza, não se trata de uma lei, no sentido científico, aquilo que o artista descobre, é uma lei dos efeitos e, mais profundamente, da expressão de um tipo”<sup>9</sup>. Nós aqui vamos nos basear muito nos textos sobre a natureza de Diderot, não para apresentar fissuras do comentador clássico, mas para apresentar uma coerência entre a natureza e a arte dentro dos aspectos mais gerais da observação do caso particular, onde uma série de fatores nos leva a crer na possibilidade de aproximação entre os autores que decidimos abordar.

Nos seus *Ensaíos sobre a pintura*, podemos achar algo que nos apoia nesse sentido. Nesse ensaio, inserido nos *Salões*, ele escreve: “Se as causas e os efeitos [da natureza] nos fossem evidentes, não teríamos nada de melhor a fazer do que representar os seres tais como são. Quanto mais a imitação fosse perfeita e análoga às causas, tanto mais satisfeitos

---

<sup>5</sup> WINCKELMANN, *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*, p. 151.

<sup>6</sup> CASSIRER, *La filosofía de la Ilustración*, p. 93.

<sup>7</sup> DIDEROT, “Pensamentos sobre a interpretação da natureza”, p. 62.

<sup>8</sup> Podemos perceber em Diderot, esta distinção entre natureza e arte quando escreve sobre Vernet, no salão de 1767, se espanta com o pintor: “o mais assombroso é que o artista lembra esses efeitos da natureza a duzentas léguas dela e que não tenha como modelo presente mais do que a imaginação; pinta com incrível velocidade; diz ‘Faça-se a luz’ e a luz se faz; ‘Que a noite se suceda ao dia, e o dia em trevas’, e se faz noite (...); porque sua imaginação, tão precisa como fecunda, pode proporcionar todas essas verdades que são de tal modo conformadas que aquele que foi um espectador frio e tranquilo às margens do mar fica maravilhado diante da tela; é que tais composições expressam mais poderosamente a grandiosidade, a força e a magnitude da natureza que a própria natureza.” (DIDEROT, *Salons*, p. 316).

<sup>9</sup> BELAVAL, *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*, p. 99.

ficaríamos com ela.”<sup>10</sup> Aí se instala o impasse, pois apreendemos uma aparência de relações que se visa análoga a esse efeito das relações na natureza, “a percepção das relações é, pois, o fundamento do belo, é a esta percepção a que as línguas designaram sob uma infinidade de nomes diferentes, os quais não indicam mais do que as diferentes classes de belo.”<sup>11</sup>

Nesse sentido, o que podemos pensar é na independência da experiência direta com os objetos, artísticos ou naturais, no sentido de trazer à luz a dignidade eloquente do singular em oposição à onipresença de qualquer sorte de sistema de regras e corolários. Longe de pressupor uma forma fixa ou um mundo designado, Diderot e Winckelmann, buscam “fazer a universalidade aparecer nas coisas mais singulares”<sup>12</sup>. A coerência destes objetos deve ser algo que se insere na sua operação interna, algo que lhe seria vinculado como singularidade, suas relações podem tornar-se belas apenas vinculadas a si mesmas e não a uma sorte de fundamento exterior. Esse é um aspecto que tem sua gênese na sensibilidade, e é nesse centro da sensibilidade que o espectador deve mover-se. Ele deve inserir neste caminho certas abstrações, “o desvio para a abstração permite que se evite o prisma do passional”<sup>13</sup>, esse mover-se se dá em torno não do arbítrio individual e do fervor de uma subjetividade que aspire por uma sorte de objetos, mas da própria dignidade estabelecida pelo objeto particular. É esse voo que se alça diante dos particulares e que permite qualquer sorte de avanço, via abstrações e conjecturas, que pretendemos abordar.

As paixões, não são postas como adversárias do conhecimento. Elas ocupam um lugar importante na obra desses dois autores. Para Diderot, “são somente as paixões, e as grandes paixões, que podem educar a alma nas coisas maiores. Sem elas não há sublime, seja nos costumes, seja nas obras; as belas artes voltam à infância, e a virtude torna-se minuciosa”<sup>14</sup>. Em Winckelmann, também, elas não podem ser colocadas de fora:

as paixões são como que os ventos que movem nosso barco no mar da vida, com os quais o poeta navega e o artista se eleva, a pura beleza não vai ser o único objeto de nossa contemplação, mas devemos inserir a beleza no nível da ação e da paixão o que, quando se referem à arte e às palavras, chamamos de expressão.<sup>15</sup>

Como nos aponta Maria das Graças, “o constrangimento das paixões leva ao aniquilamento da energia da natureza humana. Paixões amortecidas fazem homens medíocres”<sup>16</sup>. Ambos os pensadores possuem um pensamento movente, e por vezes movediço, conduzido com certo calor e paixão. Isso ocorre não por capricho, mas por tentar dar conta da mobilidade da própria experiência, da natureza humana e da validade peculiar

---

<sup>10</sup> DIDEROT, “Ensaio sobre a pintura”, p. 162.

<sup>11</sup> DIDEROT, *Escritos sobre arte*, p. 28.

<sup>12</sup> MATTOS, *A cadeia secreta*, p. 49.

<sup>13</sup> DUFLO, *Diderot philosophe*, p. 293.

<sup>14</sup> DIDEROT, *Pensamentos Filosóficos*, pp. 11-12.

<sup>15</sup> WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst des Altertums*, p. 238, p. 252.

<sup>16</sup> MARIA DAS GRAÇAS DE SOUZA, *Natureza e Ilustração*, p. 107.

dos casos singulares apresentados materialmente. Ambos lutam contra o espírito racionalista 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.<sup>17</sup>

Todo o apelo sistemático dos grandes sistemas ordenados não estará no horizonte de nenhum dos dois autores que aqui vamos trabalhar. Podemos pensá-los como que encarando uma missão filosófica muito ligada ao 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 *bonnête homme* atualizado com os avanços da ciência, imiscuído na vida política, interessado por todas as querelas que envolvem a sociedade.<sup>18</sup>

Seguindo essa indicação filosófica do Século das Luzes, ambos 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 para um nobre colecionador, o Barão von Stosch, 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”<sup>19</sup>. Qualquer sorte de sistematização enfraqueceria aquilo que aqui optamos de chamar de “eloquência do caso singular”.

A sistematização, além de fadada ao fracasso não dá conta das 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, a máxima de Winckelmann será: “vá e veja”<sup>20</sup>! Seria inútil imprimir limites, quer ao objeto artístico, quer à natureza. Segundo Stéphane Pujol, existe “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.”<sup>21</sup>

---

<sup>17</sup> DIDEROT, “Pensamentos sobre a interpretação da natureza”, p. 55.

<sup>18</sup> MATTOS, *O filósofo e o comediante*, p. 20.

<sup>19</sup> WINCKELMANN, *Kleine Schriften und Briefe*, p. 228.

<sup>20</sup> WINCKELMANN, *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*, p. 233.

<sup>21</sup> PUJOL, “Diderot ou o pensamento nômade”, p. 57.

É exatamente acerca da 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 o autor indica que no estudo da beleza,

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.<sup>22</sup>

Vemos refletida uma preocupação, acerca da via de acesso descritiva, que deve atuar no sentido de uma entrega, em relação à realidade, que abre novos caminhos para a investigação e também passa a clamar por uma nova sorte de legitimação. Devemos substituir a explicação da arte para Winckelmann e da natureza para Diderot, por sua descrição. Dado que, segundo Diderot, a experiência varia seus movimentos infinitamente, os autores que vamos abordar não seriam do tipo que buscam transformar a realidade intuída convertendo-a num conceito totalizante e estático, mas sim de manter a forma específica e singular das realidades apresentadas buscando dar conta, mesmo que de modo parcial, de sua riqueza, na variedade de sua existência. A descrição passa a ser central, em ambos, pois seria uma via que abarca os casos particulares e as relações por eles estabelecidas.

Comparemos as seguintes passagens de Winckelmann e de Diderot:

1. “A descrição de uma estátua deve demonstrar a causa de sua beleza e indicar o particular de seu estilo artístico, ou seja, devemos também basear-nos nas partes antes de emitirmos um juízo sobre as obras.”<sup>23</sup>

2. “Qualquer que seja, porém, o objeto de que se trata, deve-se expor o gênero a que pertence, sua diferença específica ou qualidade que o distingue.”<sup>24</sup>

Não se trata de classificar os particulares diante de uma tábua conceitual ou de um sistema ordenado previamente, mas de observar a própria gama de relações percebidas nas manifestações da arte e da natureza em sua infinitude e universalidade.

Observar o particular de uma obra de arte e suas partes nos leva a entender, com o movimento certo de nosso aparato, o todo, bem como “a descrição de uma máquina pode, em geral, ser feita a partir de qualquer uma de suas peças”<sup>25</sup>. A máquina e a obra de arte, para

---

<sup>22</sup> WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst...*, p. 238.

<sup>23</sup> WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst...*, p. XVIII.

<sup>24</sup> DIDEROT, verbete “Enciclopédia”, *Enciclopédia*, vol. II, p. 199.

<sup>25</sup> *Idem*.

Diderot – e também para Winckelmann<sup>26</sup> – se colocam diante de nós e é no olhar treinado que elas vão poder se apresentar diante de nossos olhos. 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.<sup>27</sup>

É com base na própria insuficiência de nossa capacidade que avanços devem ser feitos. Longe de um esquema totalizante que pretenda a tudo explicar e deduzir é que devemos avançar entre os singulares. Diderot, segundo Michel Delon, “concebe a natureza como uma realidade infinitamente variada, em incessante transformação”<sup>28</sup>. Não é dada por ele nenhuma possibilidade de esgotar o objeto, 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.”<sup>29</sup>

Essa impossibilidade de totalização não nos deve paralisar. Para o editor da *Enciclopédia* e o autor de *História da arte da antiguidade*, existem meios de aproximação em relação a essas existências. Mesmo que não as possamos abarcar por inteiro. 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.<sup>30</sup>

Aqui se vê colocada uma questão que se eleva na inserção da liberdade da experiência e na infinitude dos objetos, ainda que encerrados em si. Diante de sua intenção de conhecer a natureza, Diderot escreve: “Vou escrever da natureza. Deixarei as ideias sucederem-se sob minha pena na mesma ordem que os objetos à minha reflexão, por que assim representarão

---

<sup>26</sup> O desenho do nu se baseia no conhecimento e no cânone da beleza, e tal cânone consiste em parte na medida e relações, bem como na forma pela qual a beleza constitui o fim dos artistas gregos. (...) A beleza, considerada como o fim mais elevado da arte e como o seu núcleo, exige então um tratamento de caráter geral. (WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst...*, p. 238).

<sup>27</sup> DIDEROT, *Pensamentos sobre a interpretação da natureza*, p. 49.

<sup>28</sup> DELON, “Materialismo no singular ou no plural”, p. 33.

<sup>29</sup> DIDEROT, “Pensamentos sobre a interpretação da natureza”, p. 50.

<sup>30</sup> WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst...*, p. 780.

melhor os movimentos e a marcha de meu entendimento”<sup>31</sup>. Os próprios objetos cobram uma movimentação daquele que observa. Há um elo entre o observador e o observado que cobra atitudes daquele que busca conhecer: “Por efeito, para fazer um juízo, devemos pensar em duas coisas a uma só vez no sujeito e nas qualidades atribuídas. Uma espécie de continuidade deve, pois, ser estabelecida, que dá o atributo presente sem que o sujeito afetado evanesça.”<sup>32</sup> É na base dos movimentos do sujeito que se vai poder avançar, sem se intentar esgotar os objetos. É na movimentação do sujeito que algumas lacunas vão poder ser preenchidas. Tudo cobra movimento do observador. Segundo Winckelmann, a título de ilustração, “A capacidade de sentir o belo na arte é um conceito que une a um só tempo a pessoa e a coisa, ou seja, o contentor e o conteúdo, o que eu, portanto, encerro em uma unidade.”<sup>33</sup>

Mas a relação não é pacífica:

O entendimento tem seus pré-julgamentos, os sentidos sua incerteza; a memória seus limites; a imaginação suas cegueiras; os instrumentos sua imperfeição. Os fenômenos são infinitos; as causas ocultas; as formas, talvez transitórias. Contra tantos obstáculos como percebemos em nós, e em oposição aos que a natureza nos apresenta, não possuímos senão uma experiência lenta e uma limitada reflexão. Eis aí as alavancas com que a filosofia se propôs a mover os alicerces do mundo.<sup>34</sup>

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, nos dizeres de Michel Delon, “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.”<sup>35</sup>

Winckelmann não iria tão longe nesse sentido, sabe do caos dos particulares e da união imprecisa entre sujeito e objeto, mas ainda assim tenta avançar:

Frequentemente uma conjectura é alçada à 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

---

<sup>31</sup> DIDEROT, “Pensamentos sobre a interpretação da natureza”, p. 42.

<sup>32</sup> FONTENAY, *Diderot o el materialismo encantado*, p. 296.

<sup>33</sup> WINCKELMANN, *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*, p. 212.

<sup>34</sup> DIDEROT, “Pensamentos sobre a interpretação da natureza”, p. 56.

<sup>35</sup> DELON, “Materialismo no singular ou no plural”, p. 39.

separado expressam apenas probabilidades, mas coletadas e interligadas expressam uma evidência.<sup>36</sup>

É no sentido de buscar alcançar algum fio em relação à herança material dos antigos que uma espécie de campo hipotético se abre. 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 teórico, 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. Lembremos de Rousseau, em seu *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*:

Iniciei alguns raciocínios, arrisquei algumas conjecturas, antes com intenção de esclarecer e de reduzir a questão ao seu verdadeiro estado do que na esperança de resolvê-la. Outros poderão ir mais longe na mesma direção, sem que para ninguém seja fácil chegar ao término pois não constitui empreendimento trivial separar o que há de original e de artificial na natureza atual do homem (...).<sup>37</sup>

Tal trecho remete a um texto que data de uma década de antecedência em relação ao texto de Winckelmann. Não quero aqui entrar no mérito sobre se o autor alemão leu ou não o filósofo de Genebra, mas somente tentar demonstrar que o aspecto conjectural estava na base da maneira de pensar de grandes autores do século XVIII<sup>38</sup>. Talvez tenha sido essa espécie de liberalidade que tenha feito com que os discursos históricos avançassem. O deslocamento é aqui na direção de outra espécie de história, que se afasta do aspecto narrativo dos antiquários, pois não se trata de narrar a partir do que não ultrapassa o registro dos documentos, mas de gerar uma narrativa que se apoie em algo que não seja a altissonante evidência material isolada: “com este clamor para a indispensabilidade das conjecturas, onde encaramos as ‘lacunas no conhecimento da arte antiga’, Winckelmann (como Rousseau) conecta seu uso ao problema de construir uma narrativa histórica onde a evidência é escassa”.<sup>39</sup>

A relação conjectural, tão cara ao século de Winckelmann, também é tema de algumas passagens de Diderot em seus *Pensamentos sobre a interpretação da natureza*. O autor dos *Salões* vai lançar mão de um modo peculiar de ver as conjecturas e seus usos:

---

<sup>36</sup> WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst...*, p. XXXII.

<sup>37</sup> ROUSSEAU, *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, p. 228.

<sup>38</sup> Somente para ilustrar a importância do recurso às conjecturas, cito a seguinte passagem de Kant: “É permitido no curso de uma narrativa histórica, formular aqui e ali conjecturas com o objetivo de completar as lacunas de nossos documentos, pois um primeiro fato, considerado como causa anterior, e logo um segundo, considerado como efeito do primeiro, podem guiar-nos com bastante certeza na descoberta de causas intermediárias que tornem os intervalos compreensíveis”. KANT, *Começo conjectural da história humana*, p. 13.

<sup>39</sup> HARLOE, *Winckelmann and the invention of antiquity*, p. 120.

Sócrates possuía tão grande costume de considerar os homens e de pesar as circunstâncias, que nas ocasiões mais delicadas secretamente se verificava nele uma combinação pronta e justa, seguida de um prognóstico cuja realização não se fazia esperar. Julgava os homens como as pessoas de gosto julgam as obras de talento: pelo sentimento. Tal é, em física experimental, o instinto de nossos grandes artesãos: tem visto tantas vezes e tão próxima a natureza em suas operações, que adivinham com muita precisão o caminho que poderá seguir nos casos em que é provocada com os ensaios mais extravagantes. Assim, o serviço mais importante que prestam aos que se iniciam na filosofia experimental, não é instruí-los sobre os processos e os resultados, porém, sim, fazer despertar neles esse espírito de adivinhação pelo qual se preparam processos desconhecidos, experiências novas, resultados ignorados.<sup>40</sup>

A conjectura, que tem em Diderot esse caráter de adivinhação, não será um caminho que poderá encerrar de maneira plena a questão ou o trabalho. Diante deste passo que nos permite avançar está, também, o gérmen do inacabado da missão de ambos os autores que aqui abordamos, pois somos tentados a pensar o modo como operam como vinculados àquilo que Diderot chamou de *extravagâncias*, antes de iniciar as conjecturas nesses seus *Pensamentos*, pois “não se pode dar outro nome a este encadeamento de conjecturas, fundadas sobre oposições ou semelhanças tão longínquas, tão imperceptíveis, que os delírios de um doente não pareceriam mais desalinhasados ou mais estranhos.”<sup>41</sup> É na boca de seu colega, no massivo empreendimento da *Enciclopédia*, D’Alembert, que Diderot apresentará muitas de suas teses. Mas isso não ocorre em relação a um lúcido homem de ciências, mas de um geômetra que, segundo a Senhorita de l’Espinasse, sob a pena ficcional de Diderot, “quando deitado, em vez de repousar, como é de seu costume, pois dorme qual criança, começou a revirar-se, a esticar os braços, a afastar as cobertas e a falar alto (...). Aquilo tinha toda aparência de delírio”<sup>42</sup>.

Se em Diderot esse processo conjectural leva a algo como as extravagâncias de um delírio de um enfermo, em Winckelmann, o tratamento é o da extravagância que nos é infligida por amor e perda, pois ao final de sua história da arte da antiguidade descreve assim o seu trajeto:

Ao narrar o destino da arte não pude deixar de lançar meus olhos tão longe quanto me foi possível, assim como da costa a amada lança ao mar seus olhos envoltos em lágrimas, vendo afastar-se seu amado sem esperança de revê-lo. Ela até mesmo chega a acreditar ver na vela distante a imagem dele. Nós, como a enamorada, ficamos apenas com uma silhueta que nos remete ao nosso objeto de desejo, mas tão forte é a falta que sentimos daquilo que

---

<sup>40</sup> DIDEROT, “Pensamentos sobre a interpretação da natureza”, p. 56.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 62.

<sup>42</sup> DIDEROT, “O sonho de D’Alembert”, p. 166.

perdemos que consideramos as cópias dos originais com maior atenção do que se estivéssemos mesmo em plena posse dele.<sup>43</sup>

Entre o delírio de um enfermo e a visão banhada em lágrimas de uma enamorada, o que nos fica é a atividade sem fim tanto de se pensar a natureza, como de narrar o destino das artes, sabemos da incompletude do trajeto. Ao nos desprendermos de toda a ordenação anterior, nos vemos ou abandonados em uma ilha, ou em febril extravagância, mas, ainda assim, para esses autores foi preferível essa situação de desamparo a qualquer sorte de rendição metafísica, pois a metafísica tira tanto a liberdade da natureza quanto a sensibilidade de bem julgar pelo sentimento. Como o Sócrates de Diderot, temos de dar conta destes sentimentos e sensações, sabendo da incompletude de nossa missão, tentando adivinhar ao menos algo acerca do passo seguinte. A transcendência que se manifesta é afastada e junto com ela qualquer sorte de ciência primeira ou metafísica. Nos caminhos para uma especulação descritiva, ambos os autores concordam acerca da liberdade que se obtém ao abandonar as necessidades da metafísica. Diderot concordaria com a seguinte declaração de Winckelmann:

Nós fomos abandonados em um labirinto metafísico de sutilezas e palavrórios que serviu para gerar grandes livros e desagradar o entendimento. Por tal razão a arte foi, e ainda é, excluída da consideração filosófica, e as verdades universais, passaram por sobre a proximidade de sua fonte, não sendo aplicadas e explicadas por sua relação com as belezas particulares, se perdendo em especulações sem nenhum ganho.<sup>44</sup>

Ao educarmo-nos a partir do objeto, prestando atenção à eloquência do caso singular, não nos veremos obrigados a levantar aplausos a algo que se conecte ao nosso modo de ver a regra ou o sistema. É dessa liberdade que surge a necessidade de movimento do observador do processo, pois estaríamos sempre como o narrador de *Jacques, o fatalista, e seu amo* que principia a sua narrativa da seguinte maneira: “Como se haviam encontrado? Por acaso como toda gente. – Como se chamavam? Que vos interessa isso? Onde vinham? Do lugar mais próximo. – Para onde iam? Sabe alguém para onde vai?”<sup>45</sup>

Não se trata de, à maneira de um narrador onisciente, observar, por meio de qualquer sorte de generalização a totalidade por via de uma observação transcendente, mas de um movimento que acompanhe o processo descrito sem se preocupar com as causas e os efeitos de tons finalistas daquilo que se descreve, ou seja, nesse caso, as andanças de Jacques e seu amo e as conversas daí surgidas. A questão se repropõe a cada vez que um objeto é abordado, não podemos nos vincular a nada que seja transcendente ao objeto de nossa experiência. Qualquer sorte de máxima, como a sempre repetida por Jacques, “está tudo escrito lá em cima” traz um modo de pensar que, confrontado com a realidade vívida da experiência, como

---

<sup>43</sup> WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst...*, pp. 836-838.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 239-241.

<sup>45</sup> DIDEROT, *Jacques, o fatalista, e seu amo*, p. 25.

as andanças deste personagem, se vê frustrado pela própria presença de um mundo sobre o qual não há controle ou ordenamento algum.

É claro que isso torna a tarefa quase que infinita e sempre renovada; Pujol nos alerta que essa “é uma maneira de dizer que só a experiência conta, e que quando a deixamos pelo horizonte abstrato das ideias, os sistemas são desprovidos de validade”<sup>46</sup>. E nesse trajeto que se faz entre as sandices de um enfermo, ou dos pensamentos melancólicos de uma enamorada, que surge a plena consciência de que não se pode buscar finalizar o trajeto. Se ao sistema era atribuído um autor, cuja perspicácia era notada em toda a sua sistematização, ainda que pouco dissesse sobre as coisas que pretendia abordar, nesse modo de se trabalhar com a experiência do mundo, o outro se torna parte do próprio projeto. É um processo que se lança adiante e pretende sobreviver, até mesmo, a qualquer tipo de leitura acerca de uma individualidade criadora. Tanto que ambos os autores, sabendo da incompletude de seus trabalhos, *Pensamentos sobre a interpretação da natureza* e *História da arte da antiguidade*, lançam a tarefa ao outro, ao porvir. Diderot lança o seu projeto ao devir da seguinte maneira: “Como me propus menos instruir-te do que te exercitar, pouco me importa que adotes ou rejeites minhas ideias. Com tanto que ocupem tua atenção. Outra mais hábil te ensinará a conhecer as forças da natureza; satisfaço-me em ensaiar as tuas.”<sup>47</sup> Analogamente, Winckelmann, também lança sua atividade de estudar a história da arte da antiguidade ao futuro: “Não devemos nos intimidar na busca da verdade, ainda que isso gere prejuízo à nossa reputação. Alguém tem de errar para que muitos venham a acertar.”<sup>48</sup>

Nem mesmo Winckelmann escapou à acusação de Diderot de se basear em uma ideia transcendente aos objetos. Em seu texto dedicado à escultura, no salão de 1765, chamou Winckelmann, em sua grande missão de restabelecer a antiguidade, de fanático: “Eu amo os fanáticos”, dizia o enciclopedista, “aqueles que fortemente ligados a um gosto particular e inocente, não veem mais nada que lhe seja comparável e o defendem com toda sua força...”<sup>49</sup> O amor de Diderot se manifesta, pois eles “são prazenteiros, por vezes me divertem e maravilham. (...) Assim é Winckelmann quando confronta as produções dos artistas antigos com os modernos”<sup>50</sup>. Depois disso, compara Winckelmann ao Quixote de Cervantes: “Os antigos! Vos dirão sem baloiçar, os antigos! E assim temos todo um grupo de homens que com muito espírito, calor e gosto se encanta com a bela noite do centro de Toboso”<sup>51</sup>. O padrão quixotesco, que na mesma passagem apresenta um outro fanático, Jean Jacques Rousseau, é o padrão daqueles que, mesmo que pareçam sem motivações mais concretas, estabelecem uma condição à qual submetem todas as suas forças. Como Quixote, que elegeu uma “moça lavradora de muito boa aparência, por quem Quixote andou algum tempo enamorado, ainda que ela jamais tenha se dado dele”<sup>52</sup>, como dama para quem seriam dedicadas as suas andanças e vitória; Winckelmann teria, para Diderot, elevado a antiguidade

---

<sup>46</sup> PUJOL, “Diderot ou o pensamento nômade”, p. 47.

<sup>47</sup> DIDEROT, “Pensamentos sobre a interpretação da natureza”, p. 41.

<sup>48</sup> WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst...*, p. 839.

<sup>49</sup> DIDEROT, *Salons*, p. 162.

<sup>50</sup> *Idem*.

<sup>51</sup> DIDEROT, *Salons*, p. 163.

<sup>52</sup> CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, p. 33.

para além do que ela poderia ser elevada, assim como Aldonza Lorenzo, pelo fanatismo de Quixote, se tornou Dulcinea del Toboso!

Ao tentar trabalhar de modo livre em relação a todo o universo metafísico e de verdades anteriores às singularidades, agir de acordo com essas supostas verdades anteriores, matemáticas, metafísicas entre outras, seria agir como o pintor que apenas seguindo as cores do arco-íris e o protocolo daí retirado, parte dele “para restringir pobremente os limites da arte e arrumar uma tecniqueta fácil e limitada”<sup>53</sup>, é preferível se perder a não ser livre; ao não deixar livres os objetos não podemos perceber as relações internas e externas desses. Ambos os autores, nas suas lutas pela amplitude e dignidade do objeto e pelo clamor ao movimento do espectador, se viram inseridos de maneira singular no nascimento da disciplina da estética. Não há o amparo metafísico que distinguia a estética nas linhas de seu fundador, Baumgarten, mas a constante observação e a dignidade central daquilo que se busca observar. Ou seja, em ambos a dignidade dos objetos se apresenta como que para se antepor à supremacia do sujeito e de suas sensações, embora tais características do observador não sejam ignoradas. É aí que a estética ganha um objeto e uma maneira de abordagem que lhe sejam peculiares.

É de uma liberdade da sensibilidade que se deve partir. Aquele que julga sem liberdade poderia aqui ser comparado ao sobrinho de Rameau, de Diderot, que para agradar uma das famílias que lhe dava abrigo em troca de sua pandeguisse se via obrigado a “fuçar em todos os sótãos de Paris” em busca de qualquer autor do qual “havia rumor de uma nova peça”<sup>54</sup> tinha de convencer esse autor a colocar no elenco alguma pretensa atriz de seu círculo, o que por vezes não dava certo, pois

quando o nome era pronunciado precisava-se ver a cara do poeta encomprando-se, ou, então sua explosão de riso. (...) Era ainda pior quando a peça chegava a ser representada, pois, em meio às vaias de um público que sabe julgar bem, digam o que disserem, era preciso intrepidamente fazer com que se ouvisse meu aplauso, os estalidos de minhas mãos solitárias, atrair os olhares para mim, roubar à atriz os assobios, e ouvir cochicharem do meu lado: “é um criado disfarçado daquele que dorme com ela. Afinal o sem vergonha não vai ficar quieto?” Ignora-se o que possa levar a isso; crê-se na inépcia, quando é um motivo que desculpa tudo. “Ora, é Rameau.” Meu recurso era lançar algumas palavras irônicas que salvassem do ridículo de meu aplauso solitário e mal interpretado. Deveis admitir que é um forte interesse aquele que leva a desafiar assim o público reunido, e que cada uma dessas estopadas valia mais que algumas moedinhas.<sup>55</sup>

Aquele que se coloca diante do mundo como que surdo ao barulho eloquente do caso singular, não seria muito diferente deste cômico sobrinho de Rameau, dado que por uma transcendência que em pouco auxilia na compreensão do que se busca compreender, se

---

<sup>53</sup> DIDEROT, *Salons*, p.198.

<sup>54</sup> DIDEROT, *O sobrinho de Rameau*, p. 64.

<sup>55</sup> DIDEROT, *O sobrinho de Rameau*, p. 64.

vê preso a um protocolo ao qual são conduzidas as suas observações. Este não receberá mais do que algumas moedinhas depois de levar uma série de estopadas das obras de arte e dos seres viventes da natureza. O homem liberto buscará, ao menos em suas intenções, adentrar o mundo que busca compreender mesmo que por aproximações que não esgotem os seus objetos. Mas ainda que nos sintamos, de certa forma, perplexos, não nos inserimos dessa forma em discussões metafísicas que se desdobram “sobre um assunto de que tanto se tem falado, de que tanto se tem escrito há dois mil anos, sem por isso se ter avançado um palmo”<sup>56</sup>. Libertemos a experiência e as artes de toda transcendência, nos dizem indiretamente esses dois autores. E esse clamor se dá diante da eloquência do caso singular.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BELAVAL, Yvon. *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*. Paris: PUF, 1950.

CASSIRER, Ernst. *La filosofía de la ilustración*. Tradução de Eugenio Ímaz. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Editora Alfaguara, 2004.

DELON, Michel. Materialismo no singular ou no plural. In: *Discurso*, n. 45, vol. 1, p. 2015.

DIDEROT, Denis. Ensaios sobre a pintura. Tradução de Jacó Guinsburg. In: *Obras II, Estética, Poética e Contos*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

\_\_\_\_\_. *Escritos sobre arte*. Tradução de Elena del amo. Madrid: Ediciones Siruela, 1994.

\_\_\_\_\_. *Jacques, o fatalista, e seu amo*. Tradução de Pedro Tamen. Lisboa: Tinta da China, 2014.

\_\_\_\_\_. O sobrinho de Rameau. Tradução de Marilena Chaui. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

\_\_\_\_\_. O sonho de D'Alembert. Tradução de Jacó Guinsburg. In: *Obras I, Filosofia e Política*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

\_\_\_\_\_. *Pensamentos Filosóficos*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Edições 70, 2013.

\_\_\_\_\_. Pensamentos sobre a interpretação da natureza. In: *Obras filosóficas*. Tradução de Nelson da Fonseca Pires. Rio de Janeiro: Clássicos de Bolso, 1967.

\_\_\_\_\_. *Salons*. DELON, M. (Org.). Paris: Folio, 2008.

DIDEROT & D'ALEMBERT. *Enciclopédia*, PIMENTA, P. P. G. e SOUZA, M. G. (Org.). São Paulo, Unesp, 2015-2017, 6 vols.

---

<sup>56</sup> DIDEROT, Jacques, *o fatalista, e seu amo*, p. 30.

- DUFLO, Colas. *Diderot philosophe*. Paris: Champion Classiques, 2013.
- FONTENAY, Elisabeth de. *Diderot o el materialismo encantado*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- KANT, Immanuel. *Começo conjectural da história humana*. Trad. de Edmilson Menezes. São Paulo: Editora Unesp, 2009.
- LESSING, Gotthold Ephraim. O teatro do sr. Diderot. In: *Obras*. GUINSBURG, J. e KOUDELA, I. (Org.). São Paulo: Perspectiva, 2016.
- MATIOS, Franklin de. *O filósofo e o comediante: ensaios sobre literatura e filosofia na Ilustração*. Belo Horizonte: EDUFMG, 2001.
- \_\_\_\_\_. *A cadeia secreta*. São Paulo: Editora da Unesp, 2018.
- HARLOE, Katherine. *Winckelmann and the invention of antiquity*. Oxford: Oxford Press, 2013.
- PUJOL, Stéphane., Diderot ou o pensamento nômade. In: *Discurso*, n. 45, vol.1, 2015.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. Discurso sobre a desigualdade entre os homens. Trad. de Lourdes Santos Machado. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- SOUZA, Maria das Graças de. *Natureza e ilustração: Sobre o materialismo de Diderot*. São Paulo: Editora da Unesp, 2002.
- WINCKELMANN, Johann Joachim. *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Malerey und Bildhauer Kunst. in Frühklassizismus – Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse, Bibliothek der Kunstliteratur*, vol. 2. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Geschichte der Kunst des Alterthums – Erste Auflage Dresden 1764 – Zweite Auflage Wien 1776*. Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Kleine Schriften und Briefe*. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1960.
- \_\_\_\_\_. *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*. Berlin: Walter de Gruyter, 2002.