

Viso · Cadernos de estética aplicada
Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 23, jul-dez/2018

<http://www.revistaviso.com.br/>

OSIA.

A estética e suas fronteiras na Ilustração
Pedro Galé

Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)
São Carlos, Brasil

RESUMO

A estética e suas fronteiras na ilustração

Esse artigo é uma réplica ao texto de Marco Aurélio Werle intitulado “A contribuição de Herder para a fundamentação da estética”.

Palavras-chave: Herder – estética – filosofia alemã – poesia – arte

ABSTRACT

Aesthetics and Its Limits in the Enlightenment

This paper is a critical response to MarcoAurelio Werle's “Herder's Contribution to the Grounding of Aesthetics”.

Keywords: Herder – Aesthetics – German Philosophy – Poetry – Art

GALÉ, P. “A estética e suas fronteiras na ilustração”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. XII, n. 23 (jul-dez/2018), pp. 94-104.

DOI: 10.22409/1981-4062/v23i/254

Aprovado: 01.10.2018. Publicado: 27.12.2018.

© 2018 Pedro Galé. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 01.10.2018. Published: 27.12.2018.

© 2018 Pedro Galé. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Início agradecendo a todos os envolvidos pela possibilidade de debater com o Professor Werle, de quem sou grande devedor. Por mais de dez anos o papel de debatedor coube ao Professor. Hoje nos é dada uma oportunidade de invertermos uma ordem que desde o meu mestrado, do qual o Professor foi orientador, se colocava entre aquele que apresentava o texto e aquele que fazia a leitura crítica. Deixando claro que o que aqui se apresenta como uma espécie de réplica ao texto se baseia em algumas pequenas divergências que não se inserem numa espécie de discordância ou coisa do tipo, mas que servem muito bem para ilustrar o caráter vário e prolífero dos estudos de história da estética e suas implicações.

Digna de nota é a clareza do texto ao qual devo minha intervenção: a apresentação nos coloca diante de uma chave de leitura na qual a crucialidade de Herder no âmbito da estética, eu diria, alemã deve ser explorada e vivificada. O Professor Werle aponta para a totalidade da estética, enquanto disciplina filosófica, como uma marca de um período, de 1750 a 1830, época que se estende de Baumgarten a Hegel. Como o meu dever aqui é o de advogado do diabo, começo por lançar a seguinte pergunta: Seria a estética um apanágio do pensamento alemão? Pois o texto lança mão de termos como “toda a trajetória da estética daquele período”, ou ainda, “diante de todo o percurso que foi a trajetória da estética”. Se observarmos a gama de autores envolvidos, fica a impressão de que não houve pensamento estético para além do registro em língua alemã.

Deixando claro que, numa apresentação como a que o texto do Professor Werle fez, há de se restringir a base da argumentação a algumas características e circunscrições que nos devem limitar o objeto, declarações como as citadas acima nos fazem sentir estar diante de uma estética que não se fez impactar fora dos registros germânicos, o que seria ao menos empobrecedor. Tomando uma exposição do professor Elio Franzini, me coloco de acordo com uma caracterização um tanto diversa do período e das questões:

se expuséssemos os percursos da estética por ‘áreas geográficas’, correríamos o risco de subestimar o excepcional intercâmbio verificado no século XVIII, em virtude do qual se traduzem prontamente os escritos filosóficos, se verifica uma frequente correspondência entre *savants* e de algum modo se criam canais que permitem aos homens de cultura europeus comunicarem e disputarem.¹

Não se trata de uma ampliação dos debates, mas de uma caracterização que se insere na própria origem do que se estabeleceu como o movimento de empenho estético na ilustração. Não podemos negar os vários autores e vários círculos de pensadores que se fizeram inserir nas pulsações daquilo que desde o seu germinar se estabeleceu como a disciplina filosófica da estética. É claro que o autor das linhas do ensaio que estamos a comentar parece ter se inserido num tipo de registro que já foi exposto por ele em outro lugar, ou seja, a compreensão da estética como que ligada a “um esforço típico da filosofia alemã clássica, que consiste em estabelecer a possibilidade de um discurso coeso sobre a arte, ou seja, sobre a sensibilidade de modo geral, como o lugar onde se realiza a atividade artística”.²

Fica a pergunta acerca de se “toda a trajetória da estética” se coloca somente em solo germânico. Em caso de afirmativa, deveríamos deixar de lado autores como Shaftesbury, Burke, Lord Kames, Hume entre outros da ilha britânica, bem como Voltaire, Diderot, Conde Caylous e outros *philosophes* que deixaram sua marca na história de um pensamento que se relaciona com a estética e a filosofia da arte. Atentos ao fato de que o texto que aqui debatemos, mais precisamente em seu penúltimo parágrafo, apresenta o nome de Diderot como uma das influências de Herder, podemos ainda dizer que o texto parece excluir esse e outros autores da história da estética.

Digo isso para salientar de algum modo que o debate no qual Herder se vê inserido é algo que se liga ao próprio espírito do século XVIII, onde a célebre fórmula leibniziana para a beleza, isto é, unidade na variedade, pode servir de norte para a própria interpretação da estética. Nesse estágio do pensamento europeu as formulações de Leibniz ganharam ampla repercussão. Essa variedade na unidade é marca também do pensamento acerca das artes e sua relação com a filosofia, diante da própria certidão de nascimento da disciplina da estética.

Como aqui o espaço é limitado me atendo ao senhor Diderot. Diderot, ao qual são dedicadas as primeiras linhas da plástica de Herder, foi um autor fundamental no pensamento das artes do século XVIII. Em seu *L'esthétique des lumières*, Jacques Chouillet, apresenta esse autor como fundamental para a superação de uma metafísica do belo.³ Insisto na figura de Diderot não só por toda argumentação possível para afirmar sua centralidade, insisto nesse autor para que tenhamos a clara noção de que o acontecimento alemão, que para uma parte da historiografia parece não ter raízes em outro lugar que não em seu próprio solo, é tributário também de toda a discussão europeia.

Sei que o professor Werle não discorda disso, mas o seu texto parece útil para que se apontem certos dardos à historiografia germanista que mantém uma miopia no que diz respeito à clara relação do pensamento alemão com os autores que ganharam a Europa do período. É claro que em solo alemão surgiu o termo que entre outras coisas nomeia o nosso grupo de trabalho, mas insisto na pluralidade do debate que se viu crescer em terras de Goethe e de sua ligação até mesmo com a França, alvo privilegiado dos autores do *Sturm und Drang*, que buscava libertar o gênio das amarras preceptivas do país de Luís XV. Os integrantes deste classicismo gálico diante de um monumento como a catedral de Estrasburgo diriam o seguinte, segundo o jovem autor do jovem Werther: “Criancice, balbucia o francês e se apressa triunfante na direção de sua dose à *la grecque!*”⁴

Pensando Herder como grande epicentro intelectual deste virulento e tempestuoso movimento de terras alemãs, onde a subjetividade se fazia avançar de modo impetuoso para os campos das artes, podemos compreender a passagem do texto acima que afirma que Herder “lança os alicerces de uma revolução copernicana no campo da

estética como teoria da sensibilidade [...] que possui à sua base a natureza essencialmente criativa e livre do ser humano”. Se pensarmos juntamente com Zeev Sternhell, que afirma que “os fundadores da cultura do anti-iluminismo são Johann Gottfried Herder e Edmund Burke”⁵, então indexaríamos a estética posterior a tal revolução, ou seja, posterior à obra do jovem Herder, àquela tradição que nasce no seio das próprias luzes e que teria como manifestação mais notável o *Sturm und Drang*.

E é diante dessa afirmação que me coloco a questão de se não estamos diante de uma estética que valoriza o gênio como força da natureza no registro de uma subjetividade infinita e acaba por ignorar a história e seus antecedentes. Lessing que, diante desse movimento das letras e do pensamento alemães, não deixou de manifestar sua desconfiança, no ano de 1768 escreveu:

A maior parte do que nós, alemães, ainda temos nas letras são tentativa de gente nova. [...] ‘Gênio, gênio!’ gritam. ‘O gênio está acima de todas as regras! O que o gênio faz é a regra!’ Assim adulam o gênio; creio que para que os consideremos também gênios. Mas revelam que não sentem em si nem uma centelha dele, quando acenam logo em seguida: ‘as regras oprimem o gênio!’ Como se o gênio se deixasse oprimir pelo que fosse no mundo! E ainda por cima em algo que tem origem nele próprio! Nem todo crítico é gênio, mas todo gênio é um crítico nato. Tem em si a amostra de todas as regras. [...] Afirmar, pois, que as regras e a crítica podem oprimir o gênio é afirmar, por outras palavras, que os exemplos e a prática o podem fazer; quer dizer: limitar o gênio não somente a si próprio, mas limitá-lo até mesmo à sua primeira tentativa.⁶

Limitar a estética ao seu lugar de nascedouro enquanto termo seria limitar o seu escopo de debate; em analogia à ideia de gênio que nela surge, nos livramos do exemplo e da prática da qual o século XVIII foi prolífero em toda a Europa. Talvez a chave de leitura que insira Herder, e sua conhecida faceta anti-iluminista, no centro da estética obrigue aquele conduzido por tal ideia que faça coro à postura germanista do autor que se busca apresentar. Mas se pensarmos nos autores centrais das *Florestas críticas*, Baumgarten, Winckelmann e Lessing, fica claro que o debate se insere no escopo teórico desses autores: Voltaire foi fundamental para Winckelmann, ao passo que Diderot foi fundamental para Lessing; já Baumgarten, e sua clara ligação com Wolff e Leibniz, parece ser mesmo um autor de raízes plenamente alemãs.

O debate alemão, principalmente de Lessing e Winckelmann, parece estar, e muito, inserido no debate europeu. Sobre Lessing, que nos baste a passagem deste sobre Diderot. É no autor Francês que o dramaturgo e esteta parece depositar as esperanças de um teatro que se possa chamar de alemão:

Raramente nos curamos da abjeta imitação de certos padrões franceses antes que os próprios franceses comecem a repudiá-los. Muitas vezes, porém, mesmo então não o repudiamos. Assim, será de primordial importância se o homem que nada deseja além de restabelecer o gênio em seus antigos direitos, dos quais uma arte inautêntica o expulsou, 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 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.⁷

No caso de Winckelmann, pelo que nos relata Wolff, que colaborou com o volume *Winckelmann e seu século*, organizado por Goethe em 1805, a relação com o debate alemão se dá de modo a ignorar certos movimentos centrais do desenvolvimento intelectual daquelas terras em nome do debate europeu:

Depois do aparecimento entre nós da doutrina do gosto (Estética), Winckelmann conheceu, ainda na Alemanha, a estética de Frankfurt (1750), que foi seguida, dois anos depois de sua primeira apresentação, por Basedow em sua *Inusitata ed optima methodus erudiene juventutis honestioris*. Tais ciências, ignoradas pelos antigos, e que até agora bem pouco avançam fora de nossas fronteiras, foram base para que fossem redigidas tantas cartas na Alemanha, e esvaziados tantos textos, que seu exórdio mereceria um rápido aceno, embora Winckelmann não tenha se interessado nem por uma, nem por outra.⁸

Insistirei na presença de Diderot no debate, pois, como bem ressalta Lessing, ele foi, não só na Alemanha, um autor crucial do pensamento que relaciona filosofia e arte. Para além disso, é notório que o próprio autor de *Jacques, o fatalista* tenha sido um autor a evocar os autores de terras germânicas em seus salões. “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...”. 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”. 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”.⁹ 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”¹⁰, uma dama para quem seriam dedicadas as suas andanças e vitória; Winckelmann teria, para Diderot, elevado a Antiguidade para além do que ela poderia ser elevada, assim como Aldonza Lorenzo, pelo fanatismo de Quixote, se tornou Dulcinea del Toboso!

Essas passagens de que lançamos mão servem para que se ilustre o “excepcional intercâmbio” exposto por Franzini. E nessa indicação temos de inserir o próprio Herder e seus textos como também tributário não só de um debate das luzes da Europa, como do mesmo Diderot. Em sua *Plástica* e nas *Florestas críticas* fica clara a presença deste autor no escopo teórico de Herder, como, por exemplo, na passagem do *Primeiro*

bosque onde se coloca a questão da relação da colossalidade das estátuas gregas com Homero: “Essa questão me lembra daquela se deve fazer ao indiano: Sobre o que a terra se apoia? Em um elefante! E sobre o que repousa o elefante?”¹¹ Nesta passagem Herder retoma a célebre resposta dada pelo físico Sauderson ao ministro Holmes que, na passagem romanesca criada por Diderot, tentava convencer o físico cego da existência de Deus pela argumentação em torno dos prodígios da natureza:

Ah senhor! Dizia-lhe o filósofo cego, deixai de lado esse belo espetáculo que nunca foi feito para mim! Fui condenado a passar minha vida nas trevas; e vós me citais prodígios que não entendo, e que só provam para vós e para os que veem como vós. Se quereis que eu creia em um Deus, cumpre que me façais tocá-lo. [...] Se a natureza nos oferece um nó difícil de desatar, deixemo-lo pelo que ele é; não empreguem para cortá-lo a mão de um ser que se torna em seguida um novo nó mais indissolúvel que o primeiro. Perguntai a um indiano por que o mundo permanece suspenso nos ares e ele vos responderá que é transportado por um elefante; e o elefante sobre o que se apoiará? Sobre uma tartaruga; e a tartaruga, quem a sustentará? Este indiano vos causa dó e poder-se-ia dizer-vos como a ele: Senhor Holmes meu amigo, confessai primeiro vossa ignorância, e dispensai-me a graça do elefante e da tartaruga.¹²

Se pensarmos nas primeiras linhas da *Plástica*, onde o cego de Diderot ganha a cena, não Sauderson, mas o singelo e romanesco cego de Puisaux, o que vemos é ser retomada a polarização, presente na *Carta sobre os cegos*, entre os sentidos do tato e da visão. É claro que, retomada a polarização, o caminho de Herder será bem mais radical, embora mais singelo em suas consequências. Radicalizando um pouco uma passagem de Herder, onde se queixa da *Estética* de Baumgarten, dizendo que “ela pode ser o que quiser; mas o que o seu nome diz, ela não é: estética, uma teoria da sensibilidade”¹³, podemos pensar que a teoria da sensibilidade é o lugar privilegiado da teoria de Diderot, tanto na *Carta sobre os cegos*, quanto em outros de seus escritos. É a sensibilidade que caracteriza o agir e o saber dos homens:

Só é inata a faculdade de sentir e de pensar; todo o resto é adquirido. Suprimis o olho, suprimireis ao mesmo tempo todas as ideias que pertencem à vista. Suprimi o nariz, suprimireis ao mesmo tempo todas as ideias que pertencem ao olfato; e assim para o gosto, a audição e o tato. Suprimidas todas as ideias e todos os sentidos, não restará nenhuma noção abstrata, pois é através do sensível que somos conduzidos ao abstrato. Tendo procedido por via de supressão, sigamos agora o método contrário. Suponhamos uma massa informe, mas sensível; terá todas as ideias que podem ser obtidas pelo tato. Aperfeiçoemos sua organização, desenvolvamos essa massa, e abriremos a porta, ao mesmo tempo, às sensações e aos conhecimentos. Por meio de um ou outro desses métodos, pode-se reduzir o homem à condição da ostra e elevar a ostra à condição do homem.¹⁴

É claro que para Diderot esse homem tornado ostra pode ser pensado como Descartes que, ao fim da primeira meditação, se dizia: “Pensarei que sou eu mesmo desprovido de mãos, de olhos, de carne, de sangue, de sentido algum, mas tenho a falsa opinião de que possuo tudo isso”.¹⁵ A valorização da sensibilidade, marca comum ao século XVIII, tem em Diderot e em Herder um traço peculiar: a valorização do tato. Diderot chega a

declarar em sua revalidação do tato que “se alguma vez um filósofo cego e surdo de nascença fizer um homem à imitação do de Descartes, ousou assegurar-vos, senhora, que colocará a alma na ponta dos dedos; pois é dali que lhe veem as principais sensações, e todos os conhecimentos”.¹⁶ Se para Herder a visão é sonho e o tato é verdade, em Diderot, analogamente, o tato não é um sentido que clama por atenção: “Me dava conta de que, de todos os sentidos, a visão era o mais superficial, o ouvido o mais orgulhoso, o olfato o mais voluptuoso, o gosto o mais supersticioso e mais inconstante e o tato o mais filosófico”.¹⁷

O tato, para esse autor, bem como para o autor germânico, não era isento de fruição, digamos, estética: “Um povo de cegos poderia ter estatuários e tirar das estátuas as mesmas vantagens que nós [...]. Não duvido que o sentimento que experimentaríamos, ao tocar as estátuas, fosse muito mais forte que o nosso”.¹⁸ É na própria “feira dos sentidos”, segundo a expressão de Elisabeth Fontenay, que a humanidade se revela. É a sensibilidade e sua teoria que vão permitir ao homem alcançar os degraus mais elevados da sabedoria. A valorização do tato se dá na esteira da clara reavaliação do papel dos sentidos. Em seu ataque à tradição, Diderot chega a chamar Descartes de cego de nascença, e nisso busca criticar a maneira como a tradição filosófica teria tratado dos sentidos. Outro traço peculiar a ambos é a posição, digamos, privilegiada do tato. Ao marcar a relação da estatua com o tato ambos parecem investir em uma sensibilidade de tipo mais prático, mais palpável, deixando de lado aqueles sentidos que eram considerados os sentidos nobres, a audição e a visão. O que parece importar é que o arranjo das sensações se coloque de modo a não deixar que o olhar “confisque a energia múltipla das sensações [...]. Todos os sentidos possíveis e imagináveis devem testemunhar no tribunal desta nova avaliação”.¹⁹

Em linhas mais gerais, vejo em Diderot um grande iniciador do que se viu desenvolver na Alemanha do século XVIII, inclusive nos traços que podemos interpretar como anti-iluministas e ainda anti-classicistas. O clamor de Diderot em seu verbete “Enciclopédia” parece ter sido escutado para além das fronteiras da sua França natal e frutificado sobremaneira em terras alemãs:

É preciso calcar todas as velhas puerilidades; derrubar os obstáculos que a razão não tiver levantado; dar às ciências e às artes uma liberdade que lhes é tão preciosa. Era preciso um tempo raciocinante, onde não se procurassem mais as regras nos autores, mas na natureza, e onde se sentisse o falso e o verdadeiro de tantas poéticas arbitrárias. Uso o termo poética na sua acepção mais corrente, como um sistema de regras dadas...²⁰

Nesse sentido, aquilo que insere Herder e seus companheiros de *Sturm und Drang*, como grande movimento intelectual, pode ser pensado como algo que já se via esboçado pelo *enciclopedista* de algum modo no próprio debate dos *philosophes* e enciclopedistas. O meio de se observar a arte como que livre de qualquer regra é também algo que surge no debate europeu da época e transpõe inúmeras fronteiras.

Diderot também pode ser pensado como alguém que parece estar na mesma trincheira de Herder no sentido de, nas palavras do Professor Werle, “libertar a poesia das regras oriundas de preceitos do entendimento, para entregá-la aos braços da fantasia”. Em seu *Ensaio sobre a pintura*, Diderot faz a seguinte declaração: “É necessário às artes da imitação alguma coisa de selvagem, de bruto, de surpreendente e de enorme”.²¹

Esse aspecto é generalizável a alguns dos autores do Iluminismo, como bem apontou Cassirer, “pois o século XVIII, mesmo quando admite que o pensamento esbarra com um limite, quando reconhece a existência de um irracional, exige o conhecimento claro desse limite”.²² É no estofo desse caminho que concede menos ao entendimento que algo de novo pôde surgir no pensamento acerca das artes e na própria arte, mas não podemos restringir esse movimento a um autor, menos ainda a um país.

Outro aspecto de que gostaria de tratar é da datação da estética como um arco de tempo que, da segunda metade do século XVIII, se projeta até os anos trinta do século seguinte. Se em termos de um pensamento das artes isso pode parecer correto, acho que em termos de uma história do pensamento não podemos observar esse recorte como isento de problematizações. Uma leitura que observa a estética, ou o pensamento das artes, a partir do paradigma do final do século XVIII e começo do século XIX, é para mim problemática pois, de alguma forma, subscrevo a declaração do professor Bento Prado Jr.:

O fato é que estamos separados do século XVIII por revoluções em todos níveis: não só as revoluções francesa e a industrial, mas também a revolução copernicana operada pela Crítica kantiana. É certo que a filosofia kantiana é, de algum modo, a culminação da *Aufklärung*, mas não é menos certo que, com ela, abre-se o campo do idealismo, do romantismo e todos os positivismos. Com esta revolução transforma-se também a relação da filosofia com outros gêneros literários, assim como se altera o código da escrita e da leitura.²³

E com isso encerro o meu comentário.

*** Pedro Fernandes Galé é doutor em filosofia pela USP.**

¹ FRANZINI, E. *A estética do século XVIII*. Tradução de Tereza dos Santos. Lisboa: Editorial Estampa, 1999, p. 10.

² WERLE, M. A. “O lugar de Kant na fundamentação da estética como disciplina filosófica”. In: *Dois pontos*, v. 2, n. 2 (outubro, 2005), pp 129-143, aqui p. 130.

³ CHOUILLET, J. *L'esthétique des lumières*. Paris: PUF, 1974, p. 9.

⁴ GOETHE, J. W. *Escritos sobre arte*. Tradução de Marco Aurélio Werle, São Paulo: Imprensa oficial, 2005, p. 36.

⁵ STERNHELL, Z. *Les anti-lumières*. Paris: Folio, 2006, p. 18.

- ⁶ LESSING, G. E. *Dramaturgia de Hamburgo*. Tradução de Manuela Nunes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005, pp. 167-168.
- ⁷ Idem. "O teatro do sr. Diderot". In: *Obras*. Organização de J. Guinsburg e I. Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2016, p. 674.
- ⁸ WOLFF, F. A. In: GOETHE, J. W. *Winckelmann und sein Jahrhundert*. Leipzig: Veb Seeman Verlag, 1969, p. 79.
- ⁹ DIDEROT, D. *Salons*. Edição organizada por Michel Delon. Paris: Folio, 2008, pp. 162-163.
- ¹⁰ CERVANTES, M. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Alfaguara, 2004, p. 33.
- ¹¹ HERDER, J. G. *Selected Texts on Aesthetics*, Tradução de Gregory Moore. Princeton: Princeton University, 2006, p. 132.
- ¹² DIDEROT, D. "Cartas sobre os cegos". Tradução de J. Guinsburg. Coleção Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1984, p. 18.
- ¹³ HERDER, J. G. *Monumento a Baumgarten*. Tradução Oliver Tolle. In: *A palo seco*, n. 2 (2010), p. 65.
- ¹⁴ Verbete "Inato" da Enciclopédia. DIDEROT, D. *Enciclopédia, ou dicionário arrazoado das artes*, v. 2. Tradução e organização de Pedro Paulo Pimenta e Maria das Graças de Souza, São Paulo: Edunesp, 2015, p. 361.
- ¹⁵ DESCARTES, R. *Meditações metafísicas*. Tradução de Fausto Castilho. Campinas: Edunicamp, 2004, p. 33.
- ¹⁶ DIDEROT, D. Coleção Os pensadores. Op. cit., p. 10.
- ¹⁷ FONTENAY, E. *Diderot o el materialismo encantado*. Cidade do México: Fondo de cultura económica, 1981, p. 204.
- ¹⁸ DIDEROT, D. Coleção os pensadores. Op. cit., p. 17.
- ¹⁹ FONTENAY, E. Op. cit., p. 203.
- ²⁰ Verbete enciclopédia. DIDEROT, D. *Enciclopédia, ou dicionário arrazoado das artes*. Op. cit., pp. 212-213.
- ²¹ Idem. *Obras II*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 194.
- ²² CASSIRER, E. *A filosofia do iluminismo*. Tradução de Álvaro Cabral. Campinas: Edunicamp, 1992, p. 368.
- ²³ PRADO JÚNIOR, B. "Prefácio". In: MATTOS, F. *O filósofo e o comediante*. Belo Horizonte: Ed UFMG, 2001, p. 11.