

“UMA VISÃO BASTANTE ESTRANHA”: REFLEXÕES SOBRE A PINTURA DE FRAGONARD NOS *SALÕES* DE DIDEROT¹

Fabio Yasoshima²

Universidade de São Paulo (USP)

 <https://orcid.org/0000-0003-3460-9343>

E-mail: fabioyasoshima@gmail.com

RESUMO:

Trata-se de apresentar algumas reflexões sobre elementos da crítica de Denis Diderot (1713-1784) à obra do pintor Jean-Honoré Fragonard (1732-1806), no âmbito dos textos que compõem os chamados *Salões*, especialmente o artifício do sonho e a revisitação do antro platônico. Tais elementos figuram na célebre seção do *Salão de 1765*, na qual o filósofo convida o personagem Grimm, seu interlocutor (e, por conseguinte, o privilegiado círculo de leitores de sua *Correspondência literária*), a participar da “estranha visão” que supostamente tivera na noite que se seguiu a um passeio matinal pelo Salão daquele ano e após a leitura de certos diálogos de Platão.

PALAVRAS-CHAVE: Iluminismo; Estética; Salões; Diderot; Fragonard.

“A RATHER STRANGE VISION”: SOME REFLECTIONS ON FRAGONARD’S PAINTING IN DIDEROT’S SALONS

ABSTRACT:

This article aims to present some reflections on certain aspects of Diderot’s art criticism regarding Fragonard’s work, specifically as found in his *Salons*, focusing on the use of an invented dream and the reinterpretation of Plato’s Allegory of the Cave. These elements appear in the famous passage from the Salon of 1765, in which the philosopher invites Grimm, his interlocutor (and, by extension, the privileged circle of readers of his *Correspondance littéraire*), to share the “strange vision” he claims to have experienced the night following a morning visit to that year’s Salon and after reading some of Plato’s dialogues.

KEYWORDS: Enlightenment; Aesthetics; Salons; Diderot; Fragonard.

¹ O presente artigo foi elaborado no âmbito da pesquisa financiada pelo CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, na modalidade de Pós-Doutorado Júnior (Processo: 153220/2024-4).

² Pós-Doutorando(a) no Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo – SP, Brasil, sob a supervisão do Prof. Dr. Pedro Paulo Pimenta.

“Vemos, das trevas, as coisas que estão sob a luz [...]”

Lucrécio, *Sobre a natureza das coisas*, IV, v. 337.

Os objetos dos sonhos são todos, visivelmente, jogos da imaginação.

Enciclopédia, verbete “Sonho” (Diderot, 2017, p. 483).

Introdução

Para descrever um salão de pintura e escultura em conformidade com o que se pensa e o que se sente – ou, em uma palavra, se experimenta – após o contato direto com as obras ali expostas, o que afinal seria preciso mobilizar? Já na introdução ao *Salão de 1763*, Denis Diderot (1713-1784), então conhecido editor da *Enciclopédia*, imagina interpelar seu amigo Grimm, para dar-lhe a seguinte resposta:

Todos os tipos de gosto, um coração sensível a todos os encantos, uma alma suscetível de uma infinidade de entusiasmos diferentes, uma variedade de estilo que correspondesse à variedade dos pincéis [...]. Pois, diga-me, onde se encontra tal Vertumno? (Diderot, 1996, p. 237).

Com efeito, não seria exagero afirmar que, nos textos a que hoje se dá o nome de *Salões* (escritos entre 1759 e 1781, por esse pensador multifacetado, cujo espírito talvez tenha sido mais profundamente marcado do que o de qualquer outro filósofo de seu tempo pela “influência de todos os Vertumnos reunidos”³), encontram-se quase tantos estilos literários quantos são os recursos expressivos que caracterizam as obras dos artistas que sua pena busca descrever (para leitores, vale lembrar, que não as tinham e jamais as teriam, talvez, diante dos olhos).⁴

É que, para Diderot, o objeto artístico, seja uma tela pintada a óleo, seja um bloco de mármore esculpido, como observa Pedro Paulo Pimenta (2023, p. 15), “torna-se ocasião para uma experiência singular, de aguçamento da percepção, refinamento da sensação e intensificação do prazer.” Nesse sentido, ainda segundo Pimenta:

Escrever sobre essas obras exige que o autor tenha um controle desses elementos e saiba como transformá-los em signos determinados, os caracteres escritos, que possam produzir, no espírito do leitor, a sugestão das imagens que ele descreve ou às quais alude. Os contornos se esfumam, o belo é elevado à potência do sublime, a representação é reduzida ao sentimento ativo e vital que primeiro a torna possível (Pimenta, 2023, p. 15).

É curioso notar que, ao longo de seus *Salões*, o “desafio que as artes ‘mudas’ lançam à palavra” (Starobinski, [1967] 2007, p. 219), longe de o desencorajar, estimulam-no a forjar um estilo muito peculiar de “crítica de arte”.

Evidentemente, Diderot teve um sem-número de predecessores nesse novo “gênero literário”, que era então difundido em gazetas e periódicos como, por exemplo, o famoso *Mercur*.⁵ Porém, antes da segunda metade do séc. XVIII, talvez nenhum desses obliterados *salonniers* (dos quais o filósofo empresta certas opiniões ou com elas polemiza, quase sempre sem as citar diretamente) tenha logrado burilar seus textos de circunstância a ponto de alçar-se ao patamar dos escritos diderotianos sobre arte. É bem provável que isso se deva ao fato de que, como bem destacou Franklin de Mattos, “a atividade de Diderot como crítico de arte não coloca entre parênteses a perspectiva filosófica, mas é uma maneira de afirmá-la” (Mattos, 2001, p. 193).

³ Para lembrarmos a epígrafe horaciana com que Diderot inicia sua “Sátira segunda”, mais conhecida como *O Sobrinho de Rameau*. Ver DIDEROT, Denis. *Le Neveu de Rameau*. Édition présentée, établie et annotée par Michel Delon. Paris: Gallimard, 2006, p. 45.

⁴ Ao todo, foram 9 os relatos dos *Salões* de Diderot: 1759, 1761, 1763, 1765, 1767, 1769, 1771, 1775 e 1781, sem contar os textos que dão sequência a eles, quais sejam: “Ensaio sobre a pintura” (*Essais sur la peinture pour faire suite au Salon de 1765*); o ensaio “Da maneira” (*De la manière*), que se seguiu ao *Salão de 1767*; as Lamentações sobre meu velho roupão (*Regrets sur ma vieille robe de chambre ou Avis à ceux qui ont plus de goût que de fortune*), que se seguiu ao *Salão de 1769*; e os Pensamentos esparsos sobre a pintura, a escultura, a arquitetura e a poesia (*Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie*).

⁵ Ver Bukdahl (2001, p. 187 *et seq* [2016, OpenEdition Books, §§ 3-5]).

Se os primeiros *Salões* (aqueles de 1759, de 1761 e de 1763) escritos pelo filósofo apresentam menos desenvoltura (tanto no que concerne ao domínio do vocabulário técnico das artes – ou ao seu “fazer” – quanto no que se refere à extensão e engenhosidade de suas críticas), pouco a pouco, seus relatos vão ganhando corpo e expressividade cada vez maiores⁶, como nos vultosos *Salões* de 1765 e 1767). É justamente no primeiro desses dois grandes *Salões* que se encontra esta seção que é considerada como um verdadeiro “trecho de bravura”, o ponto alto do *Salão de 1765*, segundo as leituras de Michael Fried, Jean Starobinski e outros comentadores.⁷ Nessa mesma seção, adentramos no artifício do sonho engendrado por Diderot, matéria que deu ensejo às reflexões que buscaremos tecer no presente artigo.

O artifício onírico: a “estranha” crítica de arte diderotiana e a cena do *Córeso* de Fragonard

Tudo se passa como se, na real impossibilidade de descrever a autoimolação do sumo sacerdote Córeso para salvar Calíroo⁸, tal como fora pintada por Jean-Honoré Fragonard (1732-1806), Diderot tivesse uma justificação legítima para abster-se de comentar a obra: “É impossível, meu amigo – diz ele a Grimm – falar-lhe sobre esse quadro; você sabe que ele não se encontrava mais no Salão, quando a sensação geral que ele causou arrastou-me até lá.” Caberia, portanto, a seu amigo, que lhe incumbira precisamente dessa mesma tarefa, dar conta do recado. Mas o fato de ter chegado tarde demais, afinal, não se afigura de todo ruim: tal pretexto parece proporcionar ao filósofo a oportunidade de tomar certa distância e aquilatar o verdadeiro mérito de uma obra cujo sucesso, em um primeiro momento estrondoso, terminaria por revelar-se realmente fugaz. Antes de encerrar tal prólogo, no entanto, Diderot anuncia com um tom despretensioso que, a fim de completar essa lacuna (a seção referente a Fragonard), confiará a Grimm “uma visão bastante estranha”, pela qual fora atormentado na noite que se seguiu a determinado dia em que “passara a manhã contemplando quadros e a noite lendo alguns *Diálogos de Platão*” (Diderot, 1996, p. 423).

Sem mais, seu leitor, convocado igualmente enquanto espectador e confidente, é, no sonho habilmente urdido por Diderot, como que transportado ao “Antro de Platão” – tal é o título da seção que, não por acaso, se apresenta sob a forma de um diálogo (ele próprio a reprodução de um suposto colóquio entre o filósofo e seu amigo Grimm).

A partir de então, Diderot (1996, p. 424) descreve uma série de cenas que os prisioneiros da caverna, “uma multidão de homens, mulheres e crianças” (entre eles, o próprio filósofo), impossibilitados de mover os pés, as mãos e a cabeça, são coagidos a assistir, sob o comando aterrador de “charlatães”, que a todo tempo berram palavras de ordem, e “trapaceiros”, seus subalternos, que operam tal “teatro de sombras” ou essa espécie de “lanterna mágica”.⁹ Na imensa tela que reveste o fundo da caverna, projetam-se, antes de tudo, cenas tão naturais que os espectadores as tomam por verdadeiras – e riem e choram convulsivamente. A essas cenas, seguem-se outras, a princípio isoladas, descosidas, que refletem o encadeamento e a confusão típicos de certas imagens oníricas, das quais sobressaem o pranto, o riso, o canto de amor e o flagelo da morte. Sempre na tela imensa, projeta-se então uma cena dionisiaca, na qual a celebração orgiástica é presidida – como será revelado na cena seguinte – pelo sumo sacerdote da divindade. Esse mesmo jovem, “mergulhado em uma embriaguez mais perigosa que aquela do vinho”, protagonizará o quadro seguinte, em que o vemos se lançar aos pés de uma jovem – Calíroo, como

⁶ Para gradualmente perderem um pouco de seu fôlego e viço nos derradeiros *comptes rendus* (isto é, aqueles que datam de 1769, 1771, 1775 e 1781), excetuando-se os seus primorosos *Pensamentos esparsos sobre a pintura, a escultura, a arquitetura e a poesia*, que arrematam brilhantemente o conjunto de *Salões*.

⁷ Ao que parece, o crítico de arte Michael Fried foi o primeiro a exaltar tal passagem do *Salão de 1765*: “Embora não tenha se mostrado completamente satisfeito com certos aspectos de sua execução, Diderot ficou muito satisfeito com *Corésus et Callirhoé* e dedicou-lhe uma das passagens mais engenhosas de toda a sua crítica.” (Fried, 1980, p. 141 *et seq.*). O célebre comentário de Starobinski (2012, pp. 376-397) intitula-se *Le sacrifice en rêve* e foi reeditado em uma recente compilação de seus estudos intitulada *Diderot, un diable de ramage*. Ainda sobre a importância da seção referente ao *Córeso* de Fragonard, ver também Cohn (2014, pp. 117-128) e Mazzocut-Mis (2018, pp. 99-104).

⁸ Trata-se da tela intitulada “O sumo sacerdote Córeso se sacrifica para salvar Calíroo” [*Le grand prêtre Corésus se sacrifie pour sauver Callirhoé*]. Hauteur: 3,09 m; hauteur avec accessoire: 3,53 m; largeur: 4 m; largeur avec accessoire: 4,45 m], que Fragonard apresentou para a *Académie real de pintura e escultura*, a fim de ser admitido como *agrée*, e que, sendo incorporada à coleção de Luís XV, encontra-se atualmente no *Département des Peintures* do Museu do Louvre.

⁹ Conforme sugerem Bukdahl (1984, p. 264 n. 679) e Fried (1980, p. 143), respectivamente.

deduziremos mais adiante –, a qual, inflexível, rechaça as investidas que ele lhe dirige “com o rosto, o gesto e os discursos mais apaixonados e ternos” (Diderot, 1996, p. 425). A esse quadro, Diderot sobrepõe outro, no qual despontam gritos, risos e uivos de certas habitações, e delas se veem sair pais, mães, mulheres, moças, crianças: “os pais se precipitavam sobre suas filhas, que haviam perdido todo sentimento de pudor, as mães sobre seus filhos, que não as reconheciam, as crianças de sexos diferentes, misturadas, confundidas, rolavam pelo chão” (Diderot, 1996, pp. 425-426). De tal cena sobejam uma “alegria extravagante”, uma “licença¹⁰ desenfreada”, “uma embriaguez” e “um furor inconcebíveis”, cujas tintas produzem uma impressão ao mesmo tempo tão violenta e tão própria a um quadro: “Ah, se eu fosse pintor! Ainda tenho todos esses semblantes presentes em meu espírito” (Diderot, 1996, p. 426).

Em face desse espetáculo contagioso, a personagem Grimm não se contém: “– Conheço um pouco nossos artistas, e lhe juro que não há um único em condições de esboçar tal quadro” (Diderot, 1996, p. 426). Em meio a esse frenesi, alguns velhos, poupados do surto, dirigem súplicas ao deus no interior de um templo. Eis que se escuta, em alto e bom som, o próprio “deus ou talvez o trapaceiro subalterno” escondido atrás da tela, proferir o seguinte “oráculo funesto”: ‘Que ela morra, ou que outro morra por ela’.” (Diderot, 1996, p. 426). Ato contínuo, descortina-se ao leitor a luminosa descrição dos elementos que compõem esse mesmo templo e das personagens que nele se encontram, suas características e o lugar que ocupam na cena que irá se consumir. Não é preciso dizer nada para que se entenda, em um momento em que a ação se passa em silêncio, que a escolha do algoz recai sobre o sumo sacerdote. Entretanto, em vez de golpear aquela que o desprezou e que lhe foi entregue em sacrifício pela “crueldade dos deuses ou de seus ministros, pois – como sentenciava Diderot – os deuses nada são”, o jovem termina por apunhalar-se (Diderot, 1996, p. 427). Entrementes que um velho, tomado de horror pela punhalada fatal, lança-se aos gritos com os braços estendidos sobre o altar, o filósofo vê-se afastar-se da cena sacrificial e do antro onde se encontrava, como quem desperta de um sono profundo, para então ser devolvido a si mesmo pela lembrança fugidia das imagens que prendiam sua atenção na tela da caverna.

Se soubermos “ouvir” o texto, perceberemos que, nessa ampla e ressonante caverna obscura, a experiência do sonho não mobiliza apenas o sentido da visão, mas também o da audição, que desempenha um papel notável ao reforçar os sentimentos de pavor e de comisseração que – conforme a descrição de Diderot – se espargem por toda parte, arrancando gritos das personagens representadas e do próprio sonhador.¹¹

Mas o que salta à vista, em um primeiro momento, é a surpresa de que a “estranha visão” que Diderot apresenta, a fim de preencher a lacuna da seção concernente a Fragonard, corresponde afinal ao quadro do artista, como constata Grimm, segundo o diálogo inventado por Diderot: “– É o mesmo templo, a mesma ordenação, são as mesmas personagens [que então sabemos se tratar de Córeso e de Calíroe, desfalecida aos pés do jovem, e de todos os demais espectadores da cena], a mesma ação, os mesmos caracteres, o mesmo interesse geral, as mesmas qualidades e os mesmos defeitos” (Diderot, 1996, p. 429).

Ainda hoje não se sabe ao certo em que texto Fragonard teria afinal se inspirado para imitar, em sua tela monumental, o momento preciso do autossacrifício de Córeso, por várias vezes redivivo na primeira metade do século XVIII, vale lembrar, pela tragédia de Antoine de La Fosse (1653/58-1708) – *Coresus et Calirrhoé* –, representada pela primeira vez em 1703 e transformada na tragédia lírica *Callirhoé*, em 1712, por André Cardinal Destouches (1672-1749), com libreto de Pierre-Charles Roy.¹² Certo é que a “fonte primitiva” (o relato de Pausânias presente no livro VII de sua *Descrição da Grécia*¹³) não foi seguida

¹⁰ No sentido de libertinagem, devassidão: “Licença significa desregramento nos costumes, nas ações, nas palavras e em toda a conduta da vida.” (*Dictionnaire de l'Académie française*, 4e édition, 1762).

¹¹ Como se depreende da seguinte passagem: “A qualquer parte para onde se voltassem os olhos, encontrava-se o pavor, ele estava em todos os personagens: despontava do sumo sacerdote, se espalhava, se intensificava com os dois gênios [o Desespero e o Amor que figuram acima de Córeso e Calíroe], com o vapor obscuro que os acompanhava, com a sombria centelha dos braseiros. Era impossível recusar a alma a uma impressão tão repetida. Era como nas revoltas populares em que a paixão da maioria nos apanha antes mesmo que o motivo seja conhecido” (Diderot, 1996, pp. 430-431).

¹² A *première* se deu no dia 27 de dezembro de 1712. Após a estreia, a ópera foi reapresentada sucessivas vezes, em janeiro de 1731, em outubro de 1743 (com remanejamentos no libreto e na partitura) e em 1765, na Ópera de Versalhes.

¹³ O que se lê em sua *Descrição da Grécia*, precisamente na seção intitulada “Os múltiplos santuários de Patras”, é o relato seguinte: “Nesta zona da cidade fica também o santuário de Dioniso designado por Calidônio, por a estátua do deus ter sido trazida de Cálidon. Quando Cálidon ainda estava habitada, entre os vários sacerdotes do deus contava-se um tal Córeso, que, por amor, foi vítima da maior injustiça que um homem alguma vez sofreu. Estava apaixonado por uma jovem, de nome Calíroe. Mas quanto

de perto pela peça nem pela ópera, e tampouco pela descrição presente no sonho de Diderot¹⁴, a qual, de certo modo, busca rivalizar com a tela original. Nesse sentido, não custa lembrar a frase que, a certa altura, ele põe na boca de Grimm: “[...] meu amigo, do jeito que você sonha, percebe que apenas um de seus sonhos bastaria para uma galeria inteira?” (Diderot, 1996, p. 426). É como se, por vezes, o arrebatamento do *filósofo-salonnier* com sua própria atividade criadora, como sugere Béatrice Didier, o levasse a criar outras obras, isto é, os quadros que “gostaria de ver pintado” (Didier, 2015, p. 222).

Mas, no caso do *Córeso* de Fragonard, a crítica de Diderot não deixa de realçar a excelência do artista em um aspecto muito particular: seu domínio do claro-escuro; técnica que o filósofo definirá como a adequada distribuição das sombras e da luz, no terceiro capítulo do texto intitulado “Ensaio sobre a pintura”, que dará sequência ao *Salão de 1765*.¹⁵

Quanto aos defeitos apontados por Diderot em sua tela sonhada, destacam-se suas cores demasiado pálidas, a indefinição de suas figuras e aquilo que “os juízes de um gosto severo acreditaram sentir em toda a composição” e que lhes desagradou, a saber: “um não sei quê de teatral” (Diderot, 1996, pp. 430-431).

Não é que desagrade totalmente ao autor de *O pai de família* que a pintura apresente certa “teatralidade”. Além do mais, para ele, bem como para os seus contemporâneos, é certo que, por si mesma, a pintura de Fragonard conta, por assim dizer, uma história – ela se pretende a imitação de uma ação elevada (como reza a cartilha da chamada “hierarquia clássica dos gêneros”¹⁶, no que tange ao “grande gênero”, ou seja, a chamada “pintura de história”, que, nesse caso, como vimos, colhe seu tema da mitologia). De resto, Diderot compreende – como bem apontou Ana Portich – que “a pintura, embora não seja uma linguagem sequencial como a poesia, contém uma espécie de narrativa que culmina com uma ideia central, ao modo da unidade de ação que fundamenta a poética” (Portich, 2021, p. 44).¹⁷

Para Diderot, tal espécie de narrativa, porém, ao mesmo tempo em que comove o espectador, deve ser, de certa forma, edificante. Mas é preciso compreender que, por detrás de seu confesso “tíquete moralizador”, encontra-se o desejo, como bem observou Babiuki (2024, p. 22), de que “princípios morais, segundo ele [Diderot] inscritos na natureza, sejam reavivados por meio da poesia e da pintura”, ainda que a composição artística não se restrinja a um princípio pedagógico, no âmbito do pensamento diderotiano

mais a paixão de Córeso por Calíroe crescia, tanto maior o ódio que ela tinha por ele. [...] Córeso, depois de se desdobrar em súplicas e de lhe prometer todo o tipo de presentes sem alterar a posição da moça, abeirou -se como suplicante da estátua de Dioniso. O deus ouviu a prece do seu sacerdote e os Calidônios, de imediato, começaram a perder o juízo, como se estivessem bêbados. Houve mesmo quem morresse tomado de loucura. Promoveram então uma consulta ao oráculo de Dodona, porque os habitantes desse território, ou seja, os Etólios e os seus vizinhos da Acarnânia e do Epiro, tinham como muito verídicas as pombas e as profecias emitidas pelo carvalho. [...] O oráculo de Dodona revelou a cólera de Dioniso e que dela se não libertariam antes que Córeso sacrificasse a Dioniso ou a própria Calíroe ou alguém que tivesse a coragem de morrer em vez dela. Como a moça não encontrou uma salvação possível, recorreu aos progenitores. Mas como estes também lhe falharam, não lhe restou outra solução a não ser a morte. [...] Quando tudo estava preparado para o sacrifício, de acordo com as profecias de Dodona, a jovem foi levada até ao altar em cortejo ritual. Córeso presidia ao sacrifício. Mas mais dobrado à paixão do que ao ressentimento, ele imolou -se em vez de Calíroe. Com a sua ação, Córeso, de entre os homens que conhecemos, deu o exemplo do amor mais sincero que pode existir. [...] Quando Calíroe viu Córeso morto, caiu em si; foi então que, tomada de piedade por Córeso e de vergonha pelo que lhe tinha feito, se degolou junto da fonte, que fica perto do porto de Cálidon. Desde então as pessoas passaram a chamar Calíroe à fonte.” (Pausânias, 2024, pp. 120-121).

¹⁴ Ainda que a tragédia lírica de Destouches e Roy talvez tenha sugerido a Diderot a ideia de reinterpretar a narrativa de Pausânias como se fosse uma peça teatral em cinco atos, conforme apontaram Bukdahl e Lorenceau (1984, p. 264 n. 679).

¹⁵ *Essais sur la peinture*, chapitre III, « Tout ce que j'ai compris de ma vie du clair-obscur » [*Ensaio sobre a pintura*, cap. III, “Tudo o que em minha vida entendi do claro-escuro”]. Não por acaso, nesse mesmo capítulo, o *Córeso* de Fragonard será citado como um exemplar de “efeito de luz” em pintura (Diderot, 1996, p. 477).

¹⁶ A saber: pintura de história; retrato; pintura de gênero; paisagem e, por fim, a natureza-morta; conforme estabelecida por André Félibien (1619-1695), historiógrafo de Luís XIV e próximo de Poussin, como bem lembra Lichtenstein (2021, p. 115). Ainda sobre a hierarquia dos gêneros, ver Lichtenstein (2006, pp. 38-45).

¹⁷ Confrontar com a posição de Lessing, para quem são os meios que impõem a escolha do *momento único*, com o qual têm de se deparar tanto o pintor como o escultor. Isso porque ambos trabalham no registro do espaço, ao passo que o poeta, que não leva em conta este *momento único*, só pode, por conseguinte, exercer sua arte no domínio da sucessão do tempo. (Lessing, 1990, p. 120). A diferença, portanto, entre as duas artes é, como ressalta Paul Hazard (1963, p. 409), “específica”: “Não seria preciso menos para romper a velha aliança, *Ut pictura poesis*.” Numa posição diametralmente oposta à de Platão e sua “hostilidade irredutível”, para retomar as palavras pouco lisonjeiras de Havelock (1996, p. 27), “com relação à experiência poética *per se* e à atividade imaginativa”, Lessing, pregando a separação radical das artes, parece se esforçar, em seu *Laocoonte*, para devolver não só à poesia, mas também às artes plásticas, o que lhes é “próprio”, segundo criteriosas observações referentes às suas especificidades – o que é próprio de cada “linguagem artística”, como se dirá muito mais tarde.

sobre a arte; antes, ainda conforme a observação de Babiuki, ela parece prestar-se a um duplo objetivo: “ao mesmo tempo em que pretende transmitir ideias morais, serve como experimentação para sua formulação” (Babiuki, 2024, pp. 23-24). Dito isso, se quiser alcançar um grau elevado de expressividade em seu quadro, cabe ao artista cuidar de não o atenuar demais nem carregar muito nas tintas. Em certa medida, como vimos, é o que se passa em relação a Fragonard e sua tela mitológica: é verdade que sua “parte ideal” – leia-se a “escolha do tema” e “tudo o que concerne à fase precedente à execução do quadro” (Kovács, 2007, p. 127) – não é nada menos que “sublime”; não obstante, sua obra “parece ameaçada”, como apontou Starobinski (2012, p. 379), “por um excesso de irrealidade”. Ainda nesse sentido, como sentencia o filósofo, ao final da seção sobre Fragonard e ainda sob a máscara de seu amigo e suposto interlocutor, o quadro bem que poderia apresentar “uma cor mais verdadeira” e certa “perfeição técnica” que “o tempo e a experiência” poderiam conceder a esse promissor artista (Diderot, 1996, p. 431).¹⁸

Assim, no relato do sonho inventado por Diderot, o que seu “leitor-espectador” experiencia não é apenas a descrição do *momento* ou do *instante* preciso em que Córeso, em vez de sacrificar Calíroe, crava o punhal em seu próprio peito e assim consuma o “espetáculo apavorante” (Diderot, 1996, p. 429) – momento muito bem escolhido, por sinal, como se depreende do comentário do filósofo, por um Fragonard que, naquela ocasião, ainda era uma promessa no gênero da pintura de história –; nessa estranha *écfrase*¹⁹ diderotiana, o que está em jogo é também a recriação do “instante aterrador”, com “todo o seu efeito” (Diderot, 1996, p. 429), isto é, cuidando de produzir, no espírito daquele que o lê, a sugestão da laboriosa arte de manipular as luzes e as massas de sombra, ao avivar o esfumado contorno do cenário (“a fumaça dos incensos – como ele diz – [subtraía-lhe] uma parte da coluna interior”), ou ao apresentar o contraste entre os caracteres das personagens: o semblante profundamente pesaroso do sumo sacerdote, a severidade dos sacerdotes anciãos em oposição à beleza da criança figurada sobre os joelhos da mãe ou do “efeito singular da luz que iluminava” ambas; tudo isso expressamente envolto no aspecto fantasmático com que a pluma do filósofo busca traduzir a impressão geral do quadro (Diderot, 1996, p. 426).

A esta altura, pode-se compreender o sentido de tal engenhoso expediente, isto é, a razão pela qual o filósofo teria decidido empregar uma visão assaz fantasiosa²⁰ para apresentar a matéria de uma vistosa pintura a óleo (com cerca de 3,09 metros de altura por 4 de largura) que ele afirma não ter tido a chance de ver. Todavia, poder-se-ia perguntar, ainda, por que razão ambientar tal sonho em uma ampla caverna a um só tempo célebre e obscura?

Para explorar “lucidamente as possibilidades criadoras do sonho” – segundo a bela fórmula de Geneviève Cammagre (2002, p. 143) –, afinal não se afigura tão estranho encerrar-se imaginariamente no antro de Platão, uma vez que, nesse caso, a caverna, para Diderot, pode ser também compreendida enquanto “significante da interioridade”, como sugere Chouillet (*apud* Cammagre, 2002, p. 145). Aliás, tal leitura guarda alguma analogia com o “espaço quase íntimo” da própria *Correspondência literária*²¹, como

¹⁸ Ao comentar outra tela de Fragonard, após a descrição do *Córeso* e de uma paisagem, Diderot escreve: “Fragonard retorna de Roma. *Corésus et Callirhoé* é sua obra de recepção [na *Academia real de pintura e de escultura*]; ele a apresentou, há alguns meses, para a *Academia*, que recebeu o artista por unanimidade. De fato, é uma bela coisa, e não creio que haja outro pintor na Europa capaz de imaginar algo semelhante” (Diderot, 1996, p. 432). Contudo, para além das ideias que, em 1765, a composição de Fragonard excita em Diderot e, de certa forma, o fazem sonhar, ao contrário de outras telas desse mesmo artista, revelar-se-á, mais tarde, o inabalável rigor de seu juízo crítico: “Ele [Fragonard] fez um belíssimo quadro; acaso fará um segundo?”, questiona-se o filósofo, ao refletir sobre o estado atual da escola francesa no *Salão de 1767* (Diderot, 1996, p. 796).

¹⁹ Sobre a *écfrase*, ver o artigo de Martins (2016, pp. 163-204). Sobre a *écfrase* praticada entre os historiadores gregos, vale lembrar o seguinte comentário, citado pelo mesmo autor: “Os historiadores antigos (...) tinham por hábito conferir assertividade e autoridade às suas narrativas históricas insuflando-lhes vividez pictórica, de modo a gerar impacto emocional e visual na mente dos ouvintes ou leitores. Este processo é frequentemente mencionado nos antigos manuais de retórica sob a designação de *enargeia*, sendo esta a alma da *ekphrasis*, e era comum não só entre historiadores como entre poetas e oradores. É da epopeia homérica que nos vêm os exemplos mais antigos. Ora, no caso da historiografia, longe de minar a confiança do leitor, a *enargeia* contribuía para aumentar a credibilidade do relato, na medida em que aproximava a observação indireta do leitor da observação direta (*autopsia*) do historiador ou da testemunha.” (Soares, 2011, pp. 1-2, *apud* Martins, 2016, pp. 173-174).

²⁰ Na obra de Diderot, encontram-se outros sonhos prenhes de metáforas, como muito acuradamente observou Maria das Graças de Souza, entre as quais, por exemplo, a do exame de abelhas, que aponta para a “unidade do ser vivo”, e que, no *Sonho de d’Alembert* (Diderot, 2023, p. 29 *et seq.*), tal personagem redescobre precisamente ao sonhar (Souza, 2002, p. 81 *et seq.*). Sobre a utilização do sonho em outras obras do filósofo, ver também a breve rememoração de Wilson (2012, p. 618).

²¹ Trata-se aqui da *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, espécie de “boletim cultural distribuído entre 1753 e 1790 [...], escrito e produzido, principalmente, por Friedrich Melchior, barão von Grimm, [...] e que também “incluía contribuições de Denis Diderot e Madame d’Épinay.” Sabe-se que Grimm escreveu o boletim, “quinzenalmente, até 1773, quando cedeu a

observou Franklin de Mattos, “então dirigida por um grande amigo de Diderot [...]” e “destinada a um seleto grupo de assinantes, mais ou menos uma dúzia de aristocratas estrangeiros” (Mattos, 2001, p. 191). Com efeito, esse periódico, pelo fato de apenas circular de forma manuscrita, tinha a vantagem de escapar à censura do Antigo Regime (com a qual Diderot viveu em perpétua tensão), constituindo-se como um espaço, por assim dizer, reservado, e bastante propício para que o filósofo pudesse dar livre curso às críticas endereçadas aos artistas de seu tempo.

No *Salão de 1765*, portanto, Grimm e os privilegiados assinantes de sua *Correspondance littéraire* são convidados a participar da estranha visão noturna em que o filósofo não apenas descortina os elementos que compõem a cena sacrificial representada na imensa tela de Fragonard, dado que, ao dirigir-se à imaginação daqueles que o leem²², permite-lhes formar, conforme a expressão de Frantz & Lavezzi (2008, p. 7) “uma ideia da obra *in absentia*”, mas, sobretudo, busca também “excitar” em seus leitores as mesmas impressões e sensações que os espectadores – como ele próprio – receberam na presença real do objeto artístico, reforçando, para tanto, seus efeitos. É o que sustenta Stéphanie Loubère, ao afirmar que “o conhecimento da arte”, para Diderot, “passa por essa experiência do efeito, que transmite a impressão ou a sensação à alma e a transforma em saber – e em prazer” (Loubère, 2008, p. 62).

Luzes modernas sobre antigo mito: uma revisitação do antro de Platão

Em certo sentido, pode-se dizer que, de forma algum tanto paradoxal, a matéria do sonho ilusório de Diderot, ao plasmar-se nessa descrição “fantasmática”²³, dá a conhecer não só a tela de Fragonard, mas também outra versão do antro platônico, cujas tintas alegóricas, como que esmaecidas, expõem, em compensação, uma mensagem a um só tempo audaciosa e “mordaz”, com “significações políticas e sociais” muito vívidas, como não deixou de notar mais de um estudioso.²⁴

Em um dado momento, Grimm parece apontar para uma das possíveis chaves de leitura do retorno à caverna platônica e da própria pintura que o filósofo busca como que emular, conforme as palavras que Diderot lhe põe na boca: “Na caverna você viu apenas os simulacros dos seres, e Fragonard, em sua tela, também lhe teria mostrado apenas seus simulacros” (Diderot, 1996, p. 429).²⁵

Ora, sabemos quão “longe da verdade”, para Platão, encontra-se “a arte de imitar”, conforme se pode depreender do décimo livro da *República*²⁶, no qual “a pintura”, como sintetiza Alfredo Bosi (2025,

responsabilidade pelo seu conteúdo ao seu sucessor, Jacques-Henri Meister.” Tal apresentação e os textos da “Correspondência literária” de Grimm encontram-se disponíveis em: <<https://artfl-project.uchicago.edu/grimms-correspondance-litteraire>>.

²² Como bem aponta Lee (2024, p. 570), “a imaginação, em Diderot, é, antes de tudo, uma questão de história e, portanto, de narração, entendida como uma composição temporal de episódios que o pintor deve traduzir em uma composição espacial.”

²³ Ver Zeder, Olivier. *Peindre en poète*. In: Hilaire, Michel; Wuhrmann, Sylvie; Zeder, Olivier (orgs.). *Le Goût de Diderot* – Greuze, Chardin, Falconet, David... Lausanne/Montpellier/Paris: Musée Fabre/Fondation de l’Hermitage/Hazan, 2013, p. 201.

²⁴ Ver, respectivamente, Zeder (2013, p. 201) e Curran (2022, p. 184).

²⁵ Confrontar com o *Salão de 1763* [Deshays: *A Castidade de José*]: “Daí a paleta particular, um fazer, uma técnica própria a cada pintor. O que é essa técnica? A arte de salvar certo número de dissonâncias, de evitar as dificuldades superiores à arte. [...] Daí a necessidade de certa escolha de objetos e de cores. Mesmo após tal escolha, por mais acertada que seja, o melhor quadro, o mais harmonioso, é apenas um tecido de falsidades que se cobrem mutuamente. Há objetos que ganham, outros que perdem, e a grande magia consiste em se aproximar muito da natureza e fazer com que tudo perca ou ganhe proporcionalmente. Mas então já não é mais a *cena* real e verdadeira que se vê; é, por assim dizer, apenas a sua tradução.” (Diderot, 1996, p. 259). Como bem observou Stenger (2000, p. 13 n. 29): “A palavra ‘cena’, na última frase, indica que as reflexões também se aplicam ao teatro.”

²⁶ *Rep.*, 597d: “– O pintor será também o demiurgo e o autor de tal móvel? – De forma alguma. – Mas o que afirmas ser ele em relação à cama? [...] Ele é um imitador daquilo que aqueles [deus e o marceneiro] são demiurgos. [...] – Ah! Esta será a posição do poeta trágico, se ele é um imitador... Será o terceiro a contar do rei e da verdade, ele e também os outros imitadores. [...] – Quanto ao imitador, chegamos a um acordo, mas a respeito do pintor responde-me esta pergunta: Na tua opinião, ele procura imitar o que cada coisa que está na natureza é em si mesma ou as obras dos artesãos? – As obras dos artesãos, disse. – Ah! Tais quais são ou tais quais parecem? [...] Qual é o alvo da pintura na criação de cada desenho? É imitar o ser tal qual ele é ou imitar o que ele parece, como aparece, como imitação da aparência ou da verdade? – Da aparência, disse. – Ah! Lá, longe da verdade, está a arte de imitar, e, ao que parece, ela é capaz de fazer todas as imitações porque só alcança um pouquinho de cada coisa, mesmo isso não passando de uma imagem inane. Dizemos, por exemplo, que o pintor nos pintará um sapateiro, um construtor, os outros artesãos, sem nada conhecer das artes deles. [...] – Então, estabeleçamos que todos os poetas, a partir de Homero, são imitadores de imagens da virtude e também de tudo o mais sobre o que versam seus poemas e que não atingem a verdade. [...] – Assim, penso eu, do poeta diremos também que, embora nada saiba senão imitar, ele consegue, por meio de palavras e frases, usar as cores de cada

p. 46), “é rebaixada a cópia, sombra de uma sombra, conhecimento de terceira ordem”, assim como “todos os poetas, a partir de Homero, são imitadores de imagens da virtude” (*Rep.*, 600e).

Todavia, no Livro VII da *República* (514a *et seq.*), é preciso recordar, como o fez Stéphane Lojkine, que o que está em jogo não é “uma alegoria estética, mas política”, para além das evidentes questões ontológicas e epistemológicas. Isso porque, se é possível compreender “o primeiro trajeto, da obscuridade em direção à luz, [...] como uma busca metafísica da verdade [...], o trajeto de retorno nos reconduz à questão central da *República*, que é política”: no fundo, a célebre alegoria descreve, ainda como sugere Lojkine, “a formação dos futuros dirigentes da cidade ideal [...]” (Lojkine, 2007, p. 374). Ora, na revisitação da passagem platônica em questão, diferentemente dos prisioneiros na caverna original, os personagens do sonho de Diderot “não confundem as sombras da realidade com um reino de formas mais elevado [...]; eles são, em vez disso, compelidos a assistir a um espetáculo coercitivo [...] concebido para seduzi-los e intimidá-los a crer numa série de mentiras fabricadas” (Curran, 2022, p. 184). Ademais, no antro de Diderot, o grupo de figuras de carne e osso que ludibria e ameaça os cativos e dirige o espetáculo ilusionista é composto por ninguém menos que “reis, ministros, padres, doutores, apóstolos, profetas, teólogos, políticos, trapaceiros, charlatães, obreiros de ilusões”, enfim, conclui o filósofo, “toda a corja dos mercadores de esperanças e temores” (Diderot, 1996, p. 424).

Para se ter uma ideia da dimensão da ousadia do filósofo, basta lembrar que, entre os assinantes da *Correspondência literária*, então dirigida por Grimm, contavam-se algumas cabeças coroadas, tais como “o rei da Polônia [Estanislau II] e a patrocinadora imperial de Diderot e de Grimm, Catarina [II], da Rússia.” Assim, parece mesmo custoso imaginar que a mensagem veiculada por meio dessa estranha “modulação” da alegoria platônica passaria despercebida entre seus ilustres leitores (Curran, 2022, p. 185).

Fragonard à sombra de Diderot?

No *Salão* seguinte, em 1767, ao deparar uma vez mais com a produção do sr. Fragonard, Diderot interpela-o asperamente, não sem antes invocar Virgílio – *Quantum mutatis ab illo*²⁷ (*Eneida*, II, v. 274; em tradução livre: “Quão diferente estava!...” –), e logo se põe a tecer críticas espirituosas ao quadro oval, intitulado “O enxame de Amores” [*L’essaim d’Amours*], que representa alguns grupos de crianças(-cupidos) no céu, “entrelaçadas umas às outras”, que ele compara a “uma bela e grande omelete de crianças”, “bem fofa, bem amarela e bem queimada”, porém “sem força, sem cor, sem profundidade, sem distinção de planos”, enfim, uma composição “diabolicamente sem graça”, na qual tudo é “plano, amarelado, de uma tonalidade igual e monótona, e pintado algodoado [*cotoneux*]”, segundo a original expressão da qual se regozija o *filósofo-salonnier* e que traduz perfeitamente – para seu acerbo deleite – a obra em questão, pois esta poderia muito bem ser comparada ou mesmo confundida com “uma tira de uma bela tosquia de ovelha, bem limpa, bem amarelada, cujos pelos entremeados por acaso formaram guirlandas de crianças” (Diderot, 1996, pp. 755-756).

É curioso notar que, dois anos após a alvissareira apresentação da “composição imensa que excitou a mais forte sensação” (Diderot, 1996, p. 756), embora seu sucesso tenha sido efêmero – a cena sacrificial de *Córeso* –, tal “fricassée de anjos” de Fragonard, aos olhos de Diderot, consiste em uma “macaqueação de Boucher”, como arremata o filósofo, isto é, não passa de imitação servil e ridícula. Contudo, sua crítica, nesse caso, não deve ser totalmente confundida com um daqueles seus “acessos de pudicícia”, como dirá Delon (2013, p. 64).²⁸ Em se tratando da “omelete de querubins”, não é exatamente o gosto libertino do artista o que faz com que o filósofo se previna contra a obra, visto que ela ainda não chega a ser “o sonho

uma das outras artes, que outros que são como ele, vendo-as graças às palavras ditas [...] julgam que ele fala muito bem quer sobre a arte militar, quer sobre outra coisa qualquer” (Platão, 2006, p. 385 *et seq.*).

²⁷ Tal é a frase que, em sonho, Eneias profere ao deparar com o espectro de Heitor, o qual, tendo sido morto por Aquiles, aparece-lhe todo ferido e muito diferente do guerreiro que havia sido. Ver Virgílio, *Eneida*, II, v. 270-279: “Eis que, em sonhos, aos olhos, tristíssimo pareceu chegar-se a mim Heitor e despejar choro copioso, rojado por bigas, como antes, e escuro em pó de sangue, e pelos pés inchados das rédeas varado. Ai de mim, **como estava! como mudado daquele** Heitor que retorna investido de uns despojos de Aquiles ou que lançou tochas Frígias sobre os navios dos Dânaos, espetada barba e, em sangue, duro o cabelo, e trazendo as feridas, aos mil, que em torno às muralhas pátrias ganhou.” (Virgílio, 2022, pp. 107-108). (**Grifo nosso**).

²⁸ Foi também Delon quem observou, com oportuna malícia, que Diderot não apreciava que os artistas lhe mostrassem peitos e nádegas, embora não se incomodasse em adivinhá-los “sob um tecido casto” (Delon, 2013, p. 64).

de um louco” – como ele dissera explicitamente, no *Salão de 1765*, sobre as *Pastorais* de Boucher²⁹ (Diderot, 1996, p. 309). Antes, o que lhe salta à vista aqui é o manejo de um elemento técnico, o plano, ou melhor, a ausência da crucial distinção entre os diferentes planos, que termina por dificultar a percepção de cada elemento da pintura (Lee, 2024, p. 216). No frígido dos ovos, é evidente o rigor que, a partir de então, sua avaliação assume diante da obra de Fragonard, o qual, como se sabe, em prol da “pintura de gênero” (e, em certo sentido, de sua liberdade, segundo a crítica de sua obra, redescoberta e “reabilitada” a partir do século XIX³⁰), terminaria por abandonar a “pintura de história” junto com sua pretensão de ingressar definitivamente na *Academia real de pintura e de escultura*, o que lhe exigiria submeter à apreciação dos acadêmicos uma “obra de recepção” [*morceau de réception*] jamais apresentada.

À guisa de conclusão

Quem sabe o sonho do filósofo, com todos os seus matizes, tenha mesmo superado o quadro de Fragonard, ao recriá-lo segundo o “modelo ideal”³¹ imaginado pelo sublime gênio diderotiano. Não deixa de ser curiosa a anotação de Grimm, desta vez não o seu “duplo”, inventado por Diderot, mas o Grimm verdadeiro, em um aparte ao mesmo *Salão*:

Até então, meu caro filósofo, eu lhe deixei falar e eu falei como lhe aprouve. [...] O que me deixa em dúvida quanto ao gênio de Fragonard é que, ao comparar o efeito de seu quadro com o patético de seu tema, não julgo que ele o alcance. Você destacou, de maneira muito engenhosa, o que confere a todas essas figuras muito mais uma aparência de fantasmas e espectros do que de personagens reais: pois, enfim, todo esse belo sonho que acaba de me contar, você o teve no *Salão*, ao contemplar o quadro [...]; e, na maior parte do tempo, se bem me lembro, tive o prazer de estar ao seu lado e ouvi-lo sonhar em voz alta. Mas acredite: seu sonho é mais belo que o quadro dele [...] (Diderot, 2008, p. 535-536 n. 2).³²

Se nos fiarmos na crítica de seu amigo, talvez nos apercebamos de que, mais enérgica e expressiva que a pintura do artista ou o filete de voz que ouvimos se extinguir no último ato da ópera de Destouches, junto com a frase que antecede o gesto fatal – “Lembra-vos de Córeso...”³³ –, resta-nos a vívida sensação (como que um eco luminoso) do belo e singular sonho de Diderot, que do antro semiescuro onde projeta a tela de Fragonard, nos faz ver, afinal, as coisas à luz própria de seu gênio.

²⁹ François Boucher (1703-1770), mestre da pintura rococó. Sua filha casou-se com outro artista com forte pendor pela arte libertina, Pierre-Antoine Baudouin (1723-1769).

³⁰ Sobre a redescoberta e a “reabilitação” da obra do artista, ver, por exemplo, o belo livro de Sollers (1987), cujo título é bastante sugestivo [*Les surprises de Fragonard*]. No que concerne aos distanciamentos e às aproximações entre Diderot e Fragonard, ver Delon (2013) [especialmente os capítulos « Meusnier de Querlon » e « Un mot encore de Fragonard »].

³¹ Sobre o conceito de “modelo ideal” nos *Salões*, ver a introdução do *Salão de 1767* (Diderot, 1996, p. 517 *et seq.*). No contexto dos escritos de Diderot sobre o teatro, ainda sobre o “modelo ideal”, Franklin de Mattos encontrou em Panofsky “os elementos para se pensar, por assim dizer, a ligeira tensão platônico-aristotélica do conceito diderotiano”: “[...] apesar de uma certa vibração platônica, o conceito de modelo ideal tem implicações empiristas e, entre os mestres gregos, lembra antes Aristóteles. [...] Segundo Panofsky, entre a Antiguidade e o século XVII, inverteu-se ‘o sentido conceitual da Ideia platônica, a ponto de [se] fazer dela uma arma contra a própria concepção platônica da arte’. A reinterpretação possui dois traços fundamentais: em primeiro lugar, já não se concebem as Ideias como substâncias metafísicas que existem fora do mundo sensível, mas como representações que residem no espírito do homem; por outro lado, se para Platão a arte é o domínio da Imagem e não da Ideia, para esta outra tradição é ‘perfeitamente natural que as Ideias sejam reveladas preferencialmente na atividade do artista’. Para pensar o lugar de Diderot no interior dessa tradição, seria preciso apenas acrescentar um elemento que, segundo Panofsky, explicita-se de vez no século XVII. Com Giovanni Pietro Bellori, teórico do neoclassicismo, ‘essa ideia, que se encontra no interior do espírito do artista, já não tem direito nem a uma origem nem a uma validade metafísicas’; na verdade, ela ‘provém da intuição sensível, com a única diferença de que esta parece conferir-lhe uma forma mais pura e mais sublime’. [Panofsky, Erwi. *Idea – A evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994, pp. 12-13; p. 103].” (Mattos, 2001, pp. 77-78). Ver também Babiuki (2024, p. 82 *et seq.*).

³² A nota de Grimm foi integralmente reproduzida em nota de pé de página da edição dos *Salões* estabelecida e comentada por Michel Delon, à qual nos referimos no final da citação.

³³ “*Souvenez-vous de Corésus...*”, *Callirhoé*, Terceira cena, Quinto ato [*Ah! Prince, où venez-vous?*] que encerra a versão remanejada de 1743.

Referências

- BABIUKI, Kamila Cristina. *As imagens eloquentes: um estudo sobre duas teorias de Diderot*. / Curitiba, 2024. Tese – (Doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Filosofia. Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Brandão. 261 p.
- BOSI, Alfredo. *Arte e Conhecimento em Leonardo da Vinci*. São Paulo: Edusp, 2025.
- BUKDAHL, Else-Marie. *Note*. In: DIDEROT, Denis. *Salons II: Salon de 1765*. Édition critique et annotée; présentée par Else Marie Bukdahl et Annette Lorenceau. Paris: Hermann, 1984.
- BUKDAHL, Else-Marie. « Diderot, son indépendance par rapport aux salonniers de son temps ». In: Barthélemy, Sophie et al., éditeurs. *Élie Fréron – Polémiste et critique d’art*. Rennes: PUR, 2001. [2016, OpenEdition Books]. Disponível em: <<https://books.openedition.org/pur/35363>>.
- CAMMAGRE, Geneviève. “Une poétique de la connaissance : Diderot et le rêve”, *Recherches sur Diderot et sur l’Encyclopédie* [Online], 33, 2002, pp. 135-147.
- COHN, Danièle. *L’Artiste, le vrai et le juste: Sur l’esthétique des Lumières*. Paris: Éditions Rue d’Ulm/Presses de l’École normale supérieure – musée du quai Branly, 2014.
- CURRAN, Andrew S. *Diderot e a arte de pensar livremente*. Tradução José Geraldo Couto. São Paulo: Todavia, 2022.
- DAVID, Hélène. *Le Songe au XVIII^e siècle, ou la mise à l’épreuve du sujet et de ses limites : l’exploration des confins*. Littératures. Université Charles de Gaulle – Lille III, 2016. 552 p.
- DELON, Michel. *Diderot – cul par-dessus tête*. Paris: Albin Michel, 2013.
- DIDEROT, Denis. *Salons II: Salon de 1765*. Édition critique et annotée; présentée par Else Marie Bukdahl et Annette Lorenceau. Paris: Hermann, 1984.
- DIDEROT, Denis. *Salons*. In: *Œuvres de Diderot*. Édition établie par Laurent Versini. t. IV, Esthétique – Théâtre. Paris: Éditions Robert Laffont, 1996.
- DIDEROT, Denis. *Le Neveu de Rameau*. Édition présentée, établie et annotée par Michel Delon. Paris: Gallimard, 2006.
- DIDEROT, Denis. *Salons*. Textes choisis, présentés, établis et annotés par Michel Delon. Paris: Gallimard, 2008.
- DIDEROT, Denis. *Enciclopédia, ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios*. Volume 6: Metafísica. Organização Pedro Paulo Pimenta, Maria das Graças de Souza; traduzido por Pedro Paulo Pimenta, Maria das Graças de Souza, Thomas Kawauche. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- DIDEROT, Denis. *O sonho de d’Alembert e outros escritos*. Tradução de Maria das Graças de Souza; organização de Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Editora Unesp: 2023.
- DIDIER, Béatrice. *Histoire de la littérature française du XVIII^e siècle*. Rennes: PUR, 2015.
- FRANTZ, Pierre; LAVEZZI, Élisabeth (dir.). *Les Salons de Diderot: théorie et écriture*. Paris: Presses de l’Université Paris-Sorbonne, 2008.
- FRIED, Michael. *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley: University of California Press, 1980.
- HAVELOCK, Eric A. *Prefácio a Platão*. Campinas: Papirus, 1996.
- HAZARD, Paul. *La pensée européenne au XVIII^e siècle*. Paris: Fayard, 1963.
- HILAIRE, Michel; WUHRMANN, Sylvie; ZEDER, Olivier (orgs.). *Le Goût de Diderot – Greuze, Chardin, Falconet, David...* Lausanne/Montpellier/Paris: Musée Fabre/Fondation de l’Hermitage/Hazan, 2013.
- KOVÁCS, Katalin. La couleur et le sentiment de la chair dans les premiers « Salons » de Diderot. *Diderot Studies*, Vol. 30 (2007), pp. 125-141.

- LEE, Youngyeong. *L'écriture des sens dans les Salons de Denis Diderot*. Littératures. CELLF – Centre d'étude de la langue et des littératures françaises. Paris: Sorbonne Université, 2024, 684 p. Disponível em: <<https://theses.hal.science/tel-04785325v1>>.
- LESSING, Gotthold Ephraïm. *Laocoon*. Paris: Hermann, 1990.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A pintura* – Vol. 1: O mito da pintura. Organização de JACQUELINE Lichtenstein; introdução geral e apresentação de Jacqueline Lichtenstein; coordenação da tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2021.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A pintura* – Vol. 10: Os gêneros pictóricos. Organização de Jacqueline Lichtenstein; apresentação de Nadeije Laneyrie-Dagen; coordenação da tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2006.
- LOJKINE, Stéphane. *L'œil révolté – Les Salons de Diderot*. Paris: Éditions Jacqueline Chambon/Actes Sud, 2007.
- LOUBÈRE, Stéphanie. *La critique de l'effet dans les Salons de Diderot*. In: FRANTZ, Pierre; LAVEZZI, Élisabeth (dir.). *Les Salons de Diderot: théorie et écriture*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008.
- LUCRÉCIO. *Sobre a natureza das coisas*. Tradução, notas e paratextos Rodrigo Tadeu Gonçalves. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.
- MARTINS, Paulo. Uma visão periegemática sobre a écfrase. *Classica – Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, [S. l.], v. 29, n. 2, p. 163–204, 2016.
- MATTOS, Franklin de. *O filósofo e o comediante: ensaios sobre literatura e filosofia na Ilustração*. Prefácio de Bento Prado Júnior. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- MAZZOCUT-MIS, Maddalena. *Philosophy of Picture – Denis Diderot's Salons*. Bern: Peter Lang, 2018.
- PAUSÂNIAS. *Descrição da Grécia* (Livro VII). Introdução, tradução do grego e notas de Maria Fátima Silva. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2024. (Edição do Kindle).
- PIMENTA, Pedro Paulo. *Diderot, filósofo da sensação*. In: DIDEROT, Denis. *Carta sobre os cegos; Carta sobre os surdos-mudos*. Organização de Pedro Paulo Pimenta; tradução de Franklin de MATTOS, Maria das Graças de Souza e Fabio Stieltjes Yasoshima. São Paulo: Editora Unesp, 2023, pp. 7-18.
- PLATÃO. *A República*. Trad. Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- PORTICH, Ana. *Ensaio de teatro e filosofia: do Renascimento ao século XVIII*. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2021.
- SOLLERS, Philippe. *Les surprises de Fragonard*. Paris: Gallimard, 1987.
- SOUZA, Maria das Graças de. *Natureza e Ilustração: sobre o materialismo de Diderot*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- STAROBINSKI, Jean. *Diderot dans l'espace des peintres*. In: DIDEROT, Denis. *Écrits sur l'art et les artistes – choix de textes, introduction et notes par Jean Seznec*. Paris: Hermann, [1967] 2007.
- STAROBINSKI, Jean. *Diderot, un diable de ramage*. Paris: Gallimard, 2012.
- STENGER, Gerhardt. Vertu et vérité dans « Le Fils naturel ». Nicolas Cronk. Études sur « Le Fils naturel » et les « Entretiens sur le Fils naturel » de Diderot, *Voltaire Foundation*, pp.65-78, 2000.
- VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução, introdução e notas de João Carlos de Melo Mota; revisão de tradução Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.
- WILSON, Arthur McCandless. *Diderot*. Trad. Bruna Torlay. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ZEDER, Olivier. *Peindre en poète*. In: Hilaire, Michel; Wuhrmann, Sylvie; Zeder, Olivier (orgs.). *Le Goût de Diderot – Greuze, Chardin, Falconet, David...* Lausanne/Montpellier/Paris: Musée Fabre/Fondation de l'Hermitage/Hazan, 2013, pp. 191-233.

Autor(a) para correspondência / Corresponding author: Fabio Yasoshima. fabioyasoshima@gmail.com