

O autor enciclopédico
– Diderot e o verbete
Composição

Luís Fernandes dos Santos Nascimento

Universidade Federal de São Carlos

discurso 45

“Dans l’esprit de son éditeur il s’agit en effet d’une œuvre dont il importe de sentir l’unité sous la multiplicité.”
(Yvon Belaval, 2003, p. 102).

Para o leitor de *Julgamento de Hércules*, obra que o filósofo britânico Shaftesbury publica primeiramente em francês, em 1712, chama a atenção a semelhança entre suas linhas e aquelas presentes na entrada *Pintura* do verbete *Composição*, de Diderot¹. Não é apenas a escolha da arte pictórica como tema central, tampouco o recurso à imagem ou figura mítica de Hércules que aproxima esses dois textos, e sim certo argumento que se expressa em um vocabulário comum, para não dizer idêntico, do qual a seguinte passagem do verbete *Composição (em pintura)* é testemunha:

Na pintura, cada instante tem suas vantagens e suas desvantagens: uma vez escolhido o instante, todo o resto é dado. Pródico supõe que na juventude Hércules, depois da derrota do javali de Erimanto, foi recebido em um lugar solitário da floresta pela deusa da glória e pela [deusa] dos prazeres, que o disputavam. Quantos instantes diferentes essa fábula moral não ofereceria a um pintor que a escolhesse como tema? Dele se *comporia* uma galeria. Há o instante no qual o herói é recebido pelas deusas, o instante no qual se ouve a voz do prazer; aquele no qual a honra fala a seu coração; o instante em que pondera a razão da honra e aquela do prazer; o instante em que a glória começa a vencê-lo; o instante no qual ele está inteiramente vencido por ela. (*Encyclopédie*, III, p. 772).

Aqui a referência a Shaftesbury só não é mais explícita porque o nome do britânico não é citado, ao contrário do que ocorrera no verbete *Belo*². O mesmo exemplo (o de Hércules),

1 Originalmente redigida em francês, a obra ganhou uma versão feita por Pierre Coste e publicada em 1712 no *Journal des Sçavans* com o título *Raisonnement sur le tableau du jugement d’Hercule*. No mesmo ano, o próprio Shaftesbury a verte para o inglês com o intuito de incorporá-la ao livro que preparava quando morre em 1713, livro que deveria se chamar *Second Characters, or the Language of Forms*.

2 Publicado no segundo volume da *Enciclopédia*, um antes daquele em que figura o

o mesmo argumento segundo o qual o bom pintor tem de saber escolher o momento adequado: aquele instante da história que deseja retratar tem de ser paradigmático da história como um todo. Tudo no texto de Diderot corrobora o que em Shaftesbury recebe o nome de *tablature*, isto é, uma vez considerada a natureza *espacial* da pintura, é preciso que ela capture em *um* instante todos os momentos de uma narrativa ou história³. Ao contrário da poesia, que pode trabalhar com vários momentos de uma mesma história (a de Hércules, por exemplo), a arte pictórica tem de se limitar a um único – daí a necessidade da escolha do instante que, sem deixar de ser um ponto particular e determinado, é também o todo que ali se expressa e que se busca compor. Pintar Hércules é então retratar o momento que melhor o caracteriza – que o expõe por inteiro. Como então entender que Diderot omita o nome de Shaftesbury justamente quando dele empresta os argumentos, os exemplos, o vocabulário? Estaríamos diante do que hoje, sem muita hesitação, chamaríamos de *plágio*? Seria esse mais um daqueles exemplos que comumente se levanta e para o qual se chama a atenção quando se quer acusar Diderot de autor confuso, irregular, assistemático, pouco sério?

verbete *Composição*, o artigo *Belo* não só mencionava o nome de Shaftesbury, como o destacava afirmando que sua concepção de beleza era a menos elaborada de uma lista de pensadores que se dedicaram ao tema (como Platão, Agostinho, Hutcheson, Crousaz, entre outros). A respeito das implicações e questões que daí se podem depreender, ver, por exemplo: Badelon, 2002 ou Nascimento, 2011. Acerca da relação e da influência de Shaftesbury sobre o pensamento de Diderot, ver Wilson, 2012.

- 3 Que se comparem as linhas acima extraídas da *Enciclopédia* às presentes no *Julgamento de Hércules*: “Essa fábula ou história [trata-se da história de Hércules narrada por Xenofonte e da qual Pródico seria a fonte] pode ser representada de vários modos, de acordo com a ordem do tempo: Ou no instante no qual as duas deusas [Virtude e Volúpia] abordam Hércules; ou quando elas iniciam sua disputa; ou quando sua disputa já está bastante avançada e a Virtude parece ganhar sua causa” (Shaftesbury, 2001, p. 78). A noção de *tablatura* é apresentada no início do texto: “Em pintura, atribuímos a uma obra em particular o nome de *tablatura* quando, na realidade, ela é *uma única peça*, compreendida em *uma* visão, formada de acordo com *uma única* inteligência, significado ou desígnio; que constitui um *verdadeiro todo* por uma relação mútua e necessária de suas partes, tal como aquela dos membros em um corpo natural.” (*Id.*, *ibid.*, p. 74, grifos do autor).

Essa não seria a única vez em que nosso autor sofreria tal acusação. Como ele mesmo nos lembra no *Discurso sobre a poesia dramática*, foi esse o ataque que a sua peça teatral *O filho natural* sofreu. Nela, o crítico Fréron encontrara elementos que acreditava ser de outro autor. Nesta ocasião, Diderot defende-se ao dizer que tanto ele quanto o dito autor plagiado, Carlos Goldoni, teriam em Molière sua fonte de inspiração, com a diferença de que o outro havia feito uma cópia ainda mais explícita, “sem que ninguém o censurasse por isso” e logo acrescenta que “entre nós não se pensou em acusar de plágio Molière ou Corneille, por terem tacitamente emprestado a ideia de alguma peça de um autor italiano ou do teatro espanhol” (Diderot, 1986, p. 69-70). Em seguida, ainda nos lembra que o próprio Terêncio fora vítima de tais censuras por recuperar elementos de peças gregas⁴. Diderot reivindica então uma prática que seria muito comum aos autores que criam suas obras ao considerarem temas e assuntos consagrados pelos mestres com quem dialogam e a quem dão continuidade. Longe de ser uma mera cópia ou mesmo um furto, teríamos um empréstimo legítimo que inseriria a criação em uma tradição. “Sendo retas e puras as minhas intenções”, escreve Diderot àqueles que maldosamente o atacam, “me consolarei facilmente de sua maldade, se ainda conseguir enternecer as pessoas de bem”. Inspirar-se em bons modelos é antes prova de gosto e não de má-fé: “A natureza me deu o gosto da simplicidade e procuro aperfeiçoá-lo mediante a leitura dos antigos. Eis o meu segredo. Quem ler Homero com um pouco de gênio, muito mais seguramente descobrirá a fonte em que eu bebo” (Diderot, 1986, p. 72). Não é então apenas comum, é mesmo legítimo que se faça um uso apropriado dos mestres, como também é afirmado pelo verbete *Imitação*, no qual se defende a ideia de que a criação não dispensa a boa imitação dos melhores modelos: “A boa *imitação*

4 Ver: DIDEROT, 1986, p. 71.

é uma invenção contínua”, afirma aqui Jaucourt (“Imitation”. In: *Encyclopédie*, VIII, p. 568).

Mas e no caso do verbete *Composição*, estaríamos diante de algo similar? A apropriação que aí se faz de Shaftesbury pode ser tomada como uma “boa imitação”? Nosso texto buscará considerar a questão tendo em vista um tema que ela nos parece pressupor, a saber: a noção de autoria em Diderot, tomando o termo *autor* de acordo com a definição que a *Enciclopédia* lhe confere quando se trata de relacioná-lo ao âmbito das belas letras: “Autor, em termos literários, é uma pessoa que compôs alguma obra.” (Mallet, “Auteur (en termes de Littérature)”. In: *Encyclopédie*, I, p. 894).

Assistematicidade

Comentadores como Yvon Belaval, Jacques Chouillet e Franklin de Matos, que se preocupam em estudar os aspectos estéticos da obra de Diderot, ao examinarem a dita assistematicidade do autor do *Sobrinho de Rameau*, lembram-nos que uma das razões que podem explicar tal acusação poderia ser encontrada na própria *multiplicidade de formas* nas quais seu pensamento é apresentado, multiplicidade essa sempre acompanhada de uma variedade de temas que dificultaria a apreensão da filosofia que aí se exprime. De fato, para um leitor acostumado à rigidez formal dos grandes sistemas (dos quais Descartes, Espinosa, Kant e Hegel são exemplos), um autor como Diderot poderá parecer um tanto desorganizado, para dizer o mínimo. A já mencionada multiplicidade de formas com as quais trabalhou (o romance, o dicionário, o diálogo, o teatro, a crítica, o tratado, a tradução), aliada a certo humor e tom anedótico com os quais muitas vezes pinta os temas que expõe e analisa, parecem afastá-lo do que, para alguns, é tido como rigoroso. O apreço por gêneros mais populares e comumente desprezados pelos doutos, também poderia fazer com que se destacasse sua aparente falta de seriedade. Pensemos no *Elogio de Richardson*, no qual nosso autor presta sua homenagem ao escritor de *Pamela e Clarissa*, lembrando que esses romances são

muito mais eficazes na transmissão da moral e da virtude do que as frias máximas oriundas das abstrações; consideremos a defesa que ele faz de um novo gênero de teatro que acabaria por fundir e dissolver a distinção clássica entre comédia e tragédia, que pretende recuperar elementos da vida doméstica, que quer se livrar do que o *Paradoxo sobre o comediante* chama de os “alambicados” versos da tragédia clássica francesa; lembremos do elogio que esse mesmo *Paradoxo* faz de Sedaine, poeta dramático mais simples, “um dos descendentes de Shakespeare” (Diderot, 2000, p. 49), e que é o alvo do escárnio do douto e sábio Marmontel, que nele critica a ausência de decoro e beletrismo. Poderíamos ainda pensar na linguagem erotizada, por vezes chula, que podemos encontrar nas *Jóias indiscretas* ou no *Sobrinho de Rameau*, bem como no tom excessivamente patético, e muitas vezes carregado de sensualidade, que se percebe nas linhas que compõem a história dos infundáveis sofrimentos da irmã Simonin, de *A religiosa*.

Diderot não parece temer lidar com temas e aspectos que tendem a despertar a aversão e o desprezo dos doutos e de instituições estabelecidas (como a Igreja), fazendo deles modos de criticar e revelar as insuficiências que podem existir por detrás das “doxas”, das opiniões e argumentos estabelecidos. E se se trata de revelar o que na própria *doxa* é arbitrário, então nenhuma postura parece ser mais coerente do que assumir o *paradoxo* – literalmente o que está para além da *doxa*, como nos lembra Franklin de Matos ao citar o verbete *Paradoxo* (Matos, 2001, p. 69). E, desse ponto de vista, ao desprezarem ou simplesmente se incomodarem com a dita *assistematicidade* presente em Diderot, os leitores mais rígidos não estariam senão explicitando o que neles é *doxa*, seus próprios *preconceitos*.

Desse tipo de jogo que provoca certa confusão em seu leitor, Diderot estaria totalmente consciente⁵. É sempre muito difícil,

5 É o que afirma Stéphane Pujol quando nos lembra da dúvida, da incerteza e do

senão impossível, saber onde ele está ou onde ele se coloca. Quando, por exemplo, lemos o diálogo que constitui o *Paradoxo sobre o comediante*, temos a tendência de identificá-lo ao *Primeiro* interlocutor, elementos do texto parecem corroborar essa hipótese e, contudo, Diderot *é e não é* esse Primeiro. Uma vez que o Segundo interlocutor também é uma criação sua, a ele também poderíamos identificar Diderot, o mesmo em relação ao narrador que inadvertidamente surge quando a conversa se aproxima do fim. No entanto, na medida em que, como autor, se afasta de seus personagens, ele não pode se limitar a nenhum deles. O mesmo poderíamos pensar ao considerarmos o diálogo que se apresenta em *O sobrinho de Rameau*: quem é esse *Eu* que conversa com o *Ele*? Ou então, nas *Conversas sobre o filho natural* em que surge outro *Eu*, agora dialogando com *Dorval*, o personagem da peça *O filho natural*. Se aqui Diderot dá vida ao personagem e o põe a falar como se fosse alguém que de fato existe para além da peça na qual primeiramente apareceu, em outros momentos ele toma personagens reais (historicamente reais) e os transporta para o interior da obra, fazendo deles seus personagens. Como saber, por exemplo, se Diderot está sendo justo com Marmontel ao colocar em sua boca um ataque a Sedaine? Isso teria realmente acontecido em um jantar ocorrido em alguma noite elegante do século XVIII? Ao ser incorporada à obra, a anedota, por mais real que fosse em sua origem, já não diria agora respeito a uma ordem que é mais própria da composição literária do que da história? Do mesmo modo, como saber se o *Eu* do *Sobrinho* ou o *Primeiro* interlocutor do *Paradoxo* são Diderot, até que ponto eles correspondem, de fato, à figura histórica do filósofo?

Se questões como essas são relevantes para que se considerem elementos importantes para a compreensão da obra de outros au-

desconforto que a obra de Diderot tente a suscitar em seus leitores (Ver: Pujol, 2013).

tores – que se pense no que há de verdade e de ficção no Rousseau das *Confissões*, por exemplo –, em Diderot elas parecem ganhar destaque na medida em que ele faz delas matéria e partes constituintes daquilo que escreve. Como autor, ele as explicita quando se divide no interior de alguns de seus textos, podendo ser também o seu próprio personagem, quando mistura realidade à ficção e coloca personagens reais em situações imaginárias ou pouco prováveis, como é o caso do d’Alembert do *Sonho*. Ou ainda quando se põe a escrever em diversos gêneros, por vezes mesclando-os, não nos deixando saber direito se estamos diante da obra de um filósofo, de um dramaturgo, de um crítico de arte, de um romancista ou de um talentoso editor de dicionário. Se tais recursos ainda nos confundem, se continua difícil saber onde está ou quem é o verdadeiro Diderot, qual seria a sua filosofia, qual seria o rosto que se esconde por detrás de tantas máscaras ou facetas para as quais dá voz, já não podemos mais dizer que nosso autor não esteja ciente dessa multiplicidade de formas com que se expressa. As alterações, a variedade, a aparente desorganização não são então meramente acidentais. Antes parecem indicar algum plano ou ordem que se mostraria justamente no que para nós tende a surgir como desregrado e confuso, difícil de determinar ou de apreender com precisão.

Enciclopédia

Muito da figura desse autor escorregadio, que não se deixa capturar por inteiro, que é apenas entrevisto e que, paradoxalmente, parece revelar algo de si no próprio ato de assumir várias faces, talvez possa ser compreendido ao consideramos a *Enciclopédia*. Esse livro grandioso *é e não é* de Diderot. Dele, como se sabe, Diderot foi primeiramente um dos dois editores, depois o editor, sem nunca deixar de ter sido um de seus autores, a exemplo de tantos outros colaboradores. Uma variedade de escritores irá compor esse grande livro que não pode ser pensado senão como sendo obra de uma autoria conjunta e multifacetada. O “autor” da *Enciclopédia* tem de ser *vários*, como nos diz d’Alembert no início do *Discurso Preliminar*:

Como o seu próprio título anuncia, a *Enciclopédia* que apresentamos ao Público é a obra de uma associação (*société*) de letrados (*gens de lettres*). [...] Declaramos, portanto, que não tivemos a temeridade de sozinhos carregarmos um peso tão superior às nossas forças e que nossa função como Editores consiste principalmente em pôr em ordem os materiais (*matériaux*) cuja parte mais considerável nos foi inteiramente fornecida. Havíamos feito expressamente a mesma declaração no corpo do *Prospectus*, mas talvez ela devesse encabeçá-la. (D’Alembert, “Discours Préliminaire”, *Encyclopédie*, I, 9).

É então sempre preciso lembrar do caráter coletivo dessa obra – essa é a ideia que poderia *encabeçar* o grande livro. Para que o mundo das letras ou dos letrados se perpetue e se desenvolva, ele precisa ser comunicado, partilhado, dividido, multiplicado, popularizado. Mas o contrário também é verdadeiro, o público, justamente quando quer ou deseja participar, também tem de se tornar um membro do mundo dos letrados (*gens de lettres*) ou pretender atingir a essa condição em um processo que, como não se cansa de dizer d’Alembert, é sempre contínuo, em expansão, como a própria noção de *enciclopédia* sugere:

Enciclopédia – (Filosofia) Esta palavra significa *encadeamento de conhecimentos*. Está *composta* pela preposição grega *ἐν* e pelos substantivos *ἐγκυκλο*, círculo, e *παιδεία*, conhecimento. Com efeito, as finalidades de uma *Enciclopédia* são as de reunir os conhecimentos esparsos sobre a superfície da Terra, expor um *sistema geral* aos contemporâneos e transmiti-los aos que virão depois, a fim de que os esforços dos séculos precedentes não tenham sido trabalhos inúteis para os séculos posteriores; que os nossos descendentes, tornando-se mais instruídos, venham a ser mais virtuosos e felizes e não morramos sem termos sido merecedores do *gênero humano*. (Diderot, 2011, p. 123)⁶.

6 Grifo nosso.

Temos então um *encadeamento de conhecimentos* que pressupõe a reunião desses mesmos conhecimentos em um “sistema geral” e a transmissão deles “aos que virão depois”, em um argumento que já vincula passado, presente e futuro a partir de uma concepção de conhecimento que é ela mesma cíclica, móvel, em constante aperfeiçoamento. Aqui a noção maior de *gênero humano* surge como elemento sem o qual todo *encadeamento* e *sistematização* propostos não teriam sentido: o *homem* é o assunto maior do grande dicionário: “tudo se relaciona com a curiosidade do homem, com seus deveres, suas necessidades e prazeres” (*Id., ibid.*, p. 123). Mas o homem também é aquilo que o grande dicionário quer formar. A própria matéria da qual a *Enciclopédia* é feita (no limite, o homem e suas atividades) exige sua compartimentagem, difusão e comunicação, comunicação essa que permite que o grande livro possa ser lido, relido e revisto por gerações futuras. A *Enciclopédia* já é concebida tendo em vista essa mobilidade que integra o leitor, fazendo dele, nesse sentido, um coautor do grande projeto que, como vimos, desde o início não pode ser pensado como sendo o de um homem só, embora não possa ser o de “qualquer um”, como afirma uma passagem de Bacon citada neste mesmo verbete *Enciclopédia*: a continuidade do projeto depende da continuação e do desenvolvimento do mundo que é o dos letrados.

Nesse processo, ou no interior dele, não é de admirar que a noção de autoria acabe por se flexibilizar: muitos verbetes possuem vários autores, muitos autores escrevem sobre temas variados, muitos textos não têm autor conhecido, outros (como é o caso do verbete *Composição*) emprestam ideias e vocabulários de autores sem citá-los e tudo isso é feito sem que se perca a sistematicidade que organiza, divide, reúne, propaga e defende a *filosofia* presente na *Enciclopédia*. Desse ponto de vista, que é o que nos interessava aqui buscar analisar, Diderot parece ter sido sempre bastante coerente com o tipo de postura próprio do grande dicionário e com a ideia, aí reinante, de formação e difusão

dos conhecimentos – não haveria aqui nenhuma assistemática ou incoerência de sua parte. Ao contrário, paradoxalmente, é agora o *sistema* ou o que então se entende por *sistema* que exige o movimento, a multiplicidade, as máscaras, as facetas, os jogos, as anedotas, os empréstimos que se pode fazer de outros autores. Para almejar a totalidade que o define⁷, o sistema da *Encyclopédia* teria então de pressupor a sua continuidade, a sua difusão, a sua comunicação: é nesse processo que ela se perfaz, se compõe ou se sistematiza. “Essa palavra [sistema] é formada de uma palavra grega que significa *composição* ou *reunião*”⁸. Semelhante à boa pintura descrita por Diderot no verbete *Composição*, a *Encyclopédia*, como sistema, também tem de se apresentar como um todo no qual as partes correspondem-se mutuamente – tal como ocorre em um corpo animal, dizia-nos Diderot ao falar da arte pictórica⁹. Mas, nesse caso, a relação de correspondência não é apenas a que se estabelece no interior do livro, entre os verbetes dos quais o grande dicionário é feito, mas é também aquela correspondência que suas linhas instauram com o público ao qual se dirige. Nesse sentido, é a partir dessa comunicação ou correspondência com o seu leitor que a *Encyclopédia* se completa, se compõe ou ganha “corpo”, para mantermos a imagem usada por Diderot. E é então que o leitor que, em um primeiro momento, poderia parecer um membro externo acaba por ser literalmente incorporado ao sistema, tornando-se uma parte atuante da composição e, sob esse aspecto, um coautor.

7 Lembremos da definição de *Sistema* que a *Encyclopédia* nos oferece, em seu sentido filosófico: “Système, s. m. (*Philos.*) signifie en général un assemblage ou un enchaînement de principes & de conclusions: ou bien encore, le tout & l’ensemble d’une théorie dont les différentes parties sont liées entre elles, se suivent & dépendent les unes des autres” (Autor desconhecido. In: *Encyclopédie*, XV, p. 778).

8 É o que é afirmado no mesmo verbete *Sistema* (Autor desconhecido. In: *Encyclopédie*, 15: 778).

9 É Yvon Belaval quem estabelece a relação entre a própria estrutura da *Encyclopédia* e a noção de quadro (*tableau*) apresentada por Diderot no verbete *Composição* (BELAVAL, 2003, p. 102).

Coautoria

Dois anos após a publicação do verbete *Composição*, quando escreve o verbete *Enciclopédia*, Diderot, em um momento em que explica e analisa muito do espírito que impera no grande dicionário, volta ao tema da composição e nos explica algo da escritura de seu texto:

Havíamos esperado de um de nossos *amadores* mais louvados o artigo Composição em Pintura (o senhor Watelet ainda não nos tinha oferecido sua ajuda). Recebemos do *amador* duas linhas de definição, sem rigor, sem estilo e sem ideias, com a humilhante confissão de que *não sabia mais a respeito. E fui obrigado a fazer o artigo*, eu que não sou nem *amador* nem pintor. Tais fenômenos não me assombraram. Vivo também com pouca surpresa a mesma diversidade entre os sábios e pessoas de letras. A prova existe em passagens dessa obra [a *Enciclopédia*]. Aqui nos encontramos inchados, com um volume exorbitante, ali magros, pequenos, mesquinhos, secos, descarnados. Em um lugar, percebemos esqueletos; em outro, com um ar hidrópico; somos alternadamente anões e gigantes, colossos e pigmeus; retos, bem feitos e proporcionados; corcundas, capengas e contrafeitos. Acrescentai a todas essas bizarrices a de um discurso por vezes abstrato, obscuro e rebuscado, mais frequentemente negligenciado, arrastado e vago; e ireis comparar toda a obra ao monstro da arte poética, ou mesmo a qualquer coisa de mais repugnante. Mas tais defeitos são inseparáveis de uma primeira tentativa, sendo-me evidentemente demonstrado que só pertencem aos séculos seguintes corrigi-los. Se nossos descendentes se ocuparam da *Enciclopédia* sem interrupção, poderão conduzir o ordenamento desses *materiais* a um grau maior de perfeição. (Diderot, 2011, p. 167-168).

É curioso notar como nessa passagem a obra, isto é, a própria *Enciclopédia* (ou Diderot falando por ela), se justifica, se ordena ou se sistematiza no interior mesmo de suas limitações, alterações, multiplicidades, erros e possíveis injustiças. A obra se prolonga não só em direção às gerações futuras, mas também em direção às

passadas, de quem é herdeira e com quem também dialoga, em um movimento que lhe confere ordem, apesar de toda variedade que tal processo supõe. Incorporado à *Encyclopédia* (mesmo que não citado explicitamente), Shaftesbury teria então de corresponder a esse mesmo movimento ou ordem que rege esse livro coletivo do qual ele também passaria a ser autor ou, no mínimo, mais uma máscara a qual Diderot recorre.

Referências bibliográficas

- BADELON, F. “Introduction”. In: *Œuvres de Mylord Comte de Shaftesbury*. Paris: Honoré Champion, 2002.
- BELAVAL, Y. “L’écrivain encyclopédiste”. In: *Études sur Diderot*. Paris: PUF, 2003.
- CHOUILLET, J. *La Formation des idées esthétiques de Diderot*. Paris: PUF, 1973.
- DIDEROT, D.; D’ALEMBERT, J. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Disponível em: <https://encyclopedia.uchicago.edu/>. Acesso em 25/07/2014.
- DIDEROT, D. *Œuvres*. Editado por L. Versini. Paris: Robert Laffont, 1994.
- _____. *Diderot: Obras VI – O enciclopedista. Arte, Filosofia e Política*. Tradução de Newton Cunha e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- _____. *Paradoxo sobre o comediante*. In: *Diderot: Obras II – Estética, Poética, Contos*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- _____. *Discurso sobre a poesia dramática*. Tradução de L. F. Franklin de Matos. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- DIECKMANN, H. *Le philosophe – Texts and Interpretation*. Saint Louis: Washington University Studies, 18, 1948.

- FRANKLIN DE MATOS, L. F. *O filósofo e o comediante – ensaios sobre literatura e filosofia na Ilustração*. São Paulo/Belo Horizonte: Humanitas/Ed. UFMG, 2001.
- NASCIMENTO, L. F. S. “Um discípulo indisciplinado – Diderot leitor de Shaftesbury”. *Discurso*, São Paulo, v. 41, p. 77-112, 2011.
- PUJOL, S. “Auctoritas, auteur et autorité chez Diderot - A propos de quelques épigraphes”. *Europe*, Paris, n. 1014, p. 57-68, 2013.
- SHAFTESBURY. “The judgement of Hercules”. In: *Anthony Ashley Cooper, the Third Earl of Shaftesbury Standard Edition*. Editado por W. Brenda, W. Lottes, F. A. Uehleim e E. Wolff. Stuttgart: Frommann-Holzboog, 2001 (Aesthetics, I, 5).
- WILSON, A. M. *Diderot*. Tradução de Bruna Torlay. São Paulo: Perspectiva, 2012.

