

<https://doi.org/10.26512/pl.v10i21.38681>

Artigo recebido em: 08/06/2021

Artigo aprovado em: 27/11/2021

Artigo publicado em: 12/01/2022

O CONCEITO DE HIERÓGLIFO NA ESCRITA DA CARTA SOBRE OS SURDOS E MUDOS

THE CONCEPT OF HIEROGLYPH IN THE WRITING OF THE LETTER ON THE DEAF AND DUMB

Elcio Fernando de Avila Pedrozo¹

(efpedrozo@gmail.com)

Resumo: O conceito de hieróglifo é uma contribuição original de Diderot para a discussão sobre a relação entre a linguagem e o pensamento. Se por um lado, considerava-se que a linguagem refletiria o pensamento, procedendo sucessivamente e linearmente, haveria nos exemplos do hieróglifo poético indícios de um uso da linguagem verbal que supera essas limitações da expressão. O poeta, buscando expressar intensamente suas ideias para o leitor, excede o uso literal das palavras, utilizando-se dos recursos sensoriais e semânticos da língua. A reflexão sobre a expressão do pensamento está presente na própria apresentação da Carta sobre os surdos e mudos, em como Diderot conduz o leitor pela análise de exemplos de obras de arte recorrendo à imaginação, através do personagem surdo e mudo, questionando ou ensaiando respostas para explorar seus limites e possibilidades.

Palavras-chave: Hieróglifo. Epistemologia. Poesia. Linguagem.

Abstract: The concept of hieroglyph is an original Diderot's contribution to the discussion of the relationship between language and thought. If, on the one hand, the language was conceived as a reflection of thought, following a linear and successive path, there would be in the examples of poetic hieroglyph signs of a use of verbal language which overcomes these limitations of expression. The poet, searching for an intense expression of his ideas to the reader, overcomes the literal use of the words taking the sensorial and semantic resources of language. The reflection on the expression of thought is in the presentation of the Letter on the Deaf and Dumb, in how Diderot leads the reader through the analysis of examples of art works using the imagination, through the deaf and dumb character, questioning or rehearsing answers for explore its limits and possibilities.

Keywords: Hieroglyph. Epistemology. Poetry. Language.

¹ Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Filosofia pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP).

CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0216103241383228>.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2055-6420>.



INTRODUÇÃO

Em fevereiro de 1751 Denis Diderot publica anonimamente a *Carta sobre os Surdos e Mudos*. Na *Carta* Diderot discute exaustivamente sobre uma possível ordem no pensamento e suas consequências para a ordem no discurso. O pensamento pode operar sobre ideias de maneira simultânea, do mesmo modo que o fluxo das sensações que o origina, como uma tela que recebe camada sobre camada de tinta, modificando sua composição incessantemente. Em contrapartida, no momento de sua expressão o conjunto do pensamento seria decomposto através da linguagem verbal, seguindo uma ordem linear e sucessiva de palavras.

Diante da assimetria entre o pensamento e o discurso, Diderot apresenta a noção de hieróglifo, que caracteriza os símbolos capazes de expressar as ideias, de maneira concentrada e quase imediata, aproximando paralelamente entendimento, emoção, imaginação e sensação. Ao incorporar elementos hieroglíficos, o discurso poderia aludir ao funcionamento do pensamento, reaproximando a linguagem verbal das sensações que a originam. Para tratar desta problemática Diderot, ao longo da *Carta*, indica a presença de hieróglifos em exemplos de obras de arte de cânones da poesia como Homero, Virgílio, Shakespeare, Racine, Voltaire entre outros, mas também pode-se considerar que sua abordagem estaria representada na própria construção textual como uma carta. O autor descreveria as suas reflexões ao dirigir a atenção sobre hipóteses, considerando seus pormenores, refutando-as ou procurando alternativas, desviando por digressões ou antecipando os argumentos desta obra por meio de exemplos ilustrativos.

173

1 A CARTA

Denis Diderot escolhe ocultar a autoria da *Carta sobre os Surdos e Mudos* quando a publica em fevereiro de 1751. Dois anos antes o autor esteve enclausurado na prisão de Vincennes devido à censura de suas obras *Jóias Indiscretas* e *Carta sobre os Cegos*, acontecimento que não passará despercebido na *Carta* em seu retorno ao debate filosófico. Na mensagem ao editor Diderot já faz referência ao título da *Carta sobre os Cegos*, quando diz que o título seria semelhante a outra obra já publicada. Apesar da escolha pelo anonimato, o filósofo conclui que seria possível deduzir a autoria desta obra pela posição dos interlocutores do debate que está posto (DIDEROT, 2000, p. 92). Além disso, são



mencionados em vários trechos da *Carta* os nomes de outros autores contemporâneos que fazem parte do debate dos temas estudados nesta obra e que seriam interlocutores do autor, eliminando ainda mais o número de suspeitos da autoria.

1.1 A escrita da *Carta*

Após este tempo sem dar corpo a sua voz, Diderot publica a *Carta*, tratando principalmente da relação entre pensamento e linguagem. Este problema pode ser ilustrado no próprio gênero textual escolhido para abordá-lo. A opção por redigir uma carta tem implicações sobre o estabelecimento de relações entre ideias. Ao dirigir-se para seus interlocutores, Diderot não apresenta apenas uma discussão sobre as artes, há uma reflexão sobre seu próprio processo de escrita:

Sem dúvida, podemos ver outra coisa por trás do exercício retórico: uma metafísica e uma poética, certamente, mas igualmente uma prática materialista da escrita filosófica, no sentido onde a abordagem de um assunto será determinada por sua matéria. (PUJOL, 2011, p. 19, tradução minha)²

174

Sejten no capítulo dedicado à *Carta* em sua obra *Diderot ou o desafio estético* (1999, p. 149) destaca as características do gênero epistolar como a expressão do estilo do autor e como um recurso para introduzir a autorreflexão na sua escrita e argumentação.

Diferentemente de obras filosóficas que progridem linearmente e seguem um método dedutivo, Diderot alterna elementos aparentemente heterogêneos, o que expressaria mais adequadamente a volatilidade da atenção sobre a diversidade de relações que estabelece no percurso do próprio raciocínio. O autor descreve esta característica da sua escrita na observação redigida para o editor:

Quanto à multidão dos objetos sobre os quais eu me comprazo em esvoaçar, sabeis e informais àqueles que vos aconselham que não é, de modo algum, um defeito numa carta, em que supostamente se deve conversar de maneira livre e onde a última palavra de uma frase é uma transição suficiente. (DIDEROT, 2000, p. 92)

A mobilidade proporcionada pelo gênero epistolar permite a Diderot interromper sua argumentação em vários momentos para apresentar exemplos que ilustram o tema

² Todas as traduções aqui apresentadas são de inteira responsabilidade do autor.



abordado: “Essa reflexão, senhor, me conduz a outra. Ela é um pouco distante da matéria de que eu trato; mas em uma carta os desvios são permitidos, sobretudo quando podem conduzir a modos de ver úteis.” (DIDEROT, 2000, p. 96). Neste trecho Diderot dirige-se ao leitor como se o levasse para uma jornada, o uso da metáfora não é apenas pertinente ao conteúdo, mas à própria apresentação do texto, assim como a menção ao desvio já alerta o leitor que o seu raciocínio não seguirá uma progressão linear e contínua (SEJTEN, 1999, p. 149).

Ao tratar da sua problemática, Diderot intercala a argumentação com a apreciação crítica de criações próprias e trechos de obras de arte, principalmente da poesia e do teatro. Entre os autores citados por Diderot estão Homero, Virgílio, Shakespeare, Racine, Voltaire, entre outros. Acrescentam-se, aos exemplos artísticos, comparações com experiências sensíveis e experimentos imaginários. Esses recursos estimulam a atividade da imaginação, que é fundamental para a constituição do julgamento. O autor justifica a utilização destes recursos pela necessidade de atrair a atenção de um espírito infantil que ainda não seria capaz de seguir o discurso argumentativo monótono na filosofia: “Mas eu deixo esta linguagem figurada, que eu empregaria quando muito para recrear e fixar o espírito volátil de uma criança, e retorno ao tom da filosofia, que requer razões e não comparações.” (DIDEROT, 2000, p. 110).

175

Sejten (1999, p. 147) aponta que a forma de escrita escolhida se adequaria ao tipo de autoria da obra. A *Carta* é uma obra individual e com mais liberdade criativa, enquanto a publicação do primeiro volume da *Enciclopédia* que sai no mesmo ano é um empreendimento coletivo onde predomina a sistematização e a argumentação lógica. Diderot transita entre diversos temas da filosofia para construir o problema que pretende tratar e, como o gênero epistolar permite, sua atitude questiona os próprios domínios nos quais se inscreve:

A carta encoraja seu autor, à se projetar por um impulso lá onde a maestria cede passagem à palavra da incerteza e da busca, mas, por isso mesmo, ela o leva a ridicularizar a lógica e a desestabilizar os campos que ela já havia balizado. (SEJTEN, 1999, p. 150, tradução minha)

Embora esta *Carta* não seja tão ousada em seu embate contra a moral da época quanto as obras que renderam a censura e prisão, filosoficamente, o autor propõe uma reflexão arrojada sobre como o pensamento pode se expressar e como se daria esta expressão.

1.2 Hieróglifo



A noção de hieróglifo que concentra a problemática da *Carta* é apresentada por Diderot próxima da sua conclusão. Este conceito aludiria à maestria dos grandes poetas em comunicar ideias através de suas obras. Os efeitos de uma obra com elementos hieroglíficos se desdobram em vários aspectos no pensamento. Quase simultaneamente à produção das sensações auditivas e visuais pelo contato dos sentidos com os signos de uma poesia, a imaginação retomaria a vívida lembrança dessas sensações, o entendimento compreenderia suas ideias e se mobilizariam emoções profundas sobre seu conteúdo. Diderot apresenta na linguagem verbal a poesia como o ápice da expressão, um discurso rico em hieróglifos que vai além do uso trivial ou mesmo retórico da linguagem:

Passa então no discurso do poeta um espírito que move e vivifica todas as sílabas. O que é este espírito? Eu senti por vezes a sua presença; mas tudo o que sei a seu respeito é que ele faz com que as coisas sejam ditas e representadas todas ao mesmo tempo; que, no mesmo instante em que o entendimento as apreende, a alma é comovida por elas, a imaginação as vê, e o ouvido as escuta; (DIDEROT, 2000, p. 116)

O hieróglifo sintetizaria o problema de exposição do pensamento, pois, quando inserido em uma obra de arte, ela não se reduziria apenas ao estímulo de sensações do espectador, nem estaria restrita ao seu sentido literal. Em um hieróglifo estão reunidos os aspectos sensíveis da obra e, também pelo seu significado, os aspectos sensíveis das ideias imaginadas, os juízos concebidos pelo entendimento e as emoções produzidas na alma do espectador. Alguém que tomasse apenas uma parte destas relações não compreenderia a a totalidade que uma grande obra reúne:

Ele somente verá *it cruor* de Virgílio, o *it* é ao mesmo tempo análogo ao jorro de sangue e ao pequeno movimento das gotas d'água sobre folhas de uma flor; e ele perderá uma dessas bagatelas que regulam as posições entre os escritores excelentes. (DIDEROT, 2000, p. 123)

Diderot analisa pormenorizadamente este trecho dos versos 433 ao 437 do nono canto da *Eneida* (VIRGÍLIO, 2008, pp. 364-365) que descreve a morte de Euríalo e constata que a semelhança da sonoridade das palavras escolhidas por Virgílio com elementos e movimentos da cena descrita por estas palavras. Lojkin (2007) confirma a suspeita de Diderot, que atribui a inspiração desta cena na morte de Gorgition pelas mãos de Teucros no canto VIII da *Ilíada*, em que está presente a sonoridade do instrumento que ceifa e a da queda do personagem: “Estou quase certo de que Homero teria posto no fim de seu verso



uma palavra que continuasse o rumor de um instrumento que ceifa, ou pintasse em minha imaginação a queda mole do cimo de uma flor.” (DIDEROT, 2000, p. 119). Lojkin considera que, para analisar pormenorizadamente uma obra de arte e conceber a extensão de significados aos quais seus hieróglifos remetem, se deva também conhecer o próprio processo criativo do pensamento.

Diderot (2000, p. 126) reconhece que a dificuldade de compreender adequadamente um verso só é menor que a de criá-lo. Parte da dificuldade da decodificação do sentido dos hieróglifos está na necessidade de um repertório sobre as relações do seu conteúdo e com a sua apresentação em signos, o que também exige uma acuidade sensível para distingui-los. Em consideração aos aspectos sensíveis das palavras escolhidas pelo poeta, Diderot explicita ao editor da *Carta* que é necessário que se mantenham os trechos em grego para conseguir situar adequadamente o problema tratado na obra:

177 Não gosto muito das citações; as do grego menos ainda do que as outras: elas dão à obra um ar científico, que não é mais de moda entre nós. A maioria dos leitores fica amedrontada com elas; e eu retiraria daqui esse espantalho, se pensasse como livreiro; mas isso não é assim: deixai, pois, o grego em toda a parte onde o coloquei. Se vos preocupais muito pouco que uma obra seja boa, desde que ela se leia, o que quanto a mim, me preocupa fazer bem a minha parte, ao risco de ser lido um pouco menos. (DIDEROT, 2000, p. 92)

A obra de arte estaria imbricada de signos, tecida como uma rede de relações entre os elementos que compõem seus hieróglifos, sons, gestos, figuras, símbolos, etc. Como exemplo, Diderot menciona uma cena de uma peça de teatro:

Na sublime cena que termina a tragédia de *Rodoguna*, o momento mais teatral é, incontestavelmente, aquele em que Antíoco leva a taça a seus lábios, e em que Timágeno entra em cena gritando: “Ah!, Senhor!”, que multidão de ideias e de sentimentos este gesto e estas palavras não fazem experimentar ao mesmo tempo! (DIDEROT, 2000, p. 99)

Assim como a compreensão da extensão de significados de uma obra de arte exige dedicação do leitor para reuni-los em um todo, existem ligações indiretas na própria escrita da *Carta* que demandam, para a compreensão do conjunto do seu sentido, que o leitor percorra a obra reconstituindo as relações entre os trechos da obra. Diderot utiliza a sobreposição de relações nos elementos apresentados na argumentação sobre o tema. Um elemento do texto pode servir ao argumento imediato, mas pode antecipar outros elementos



presentes na obra implicitamente. Um exemplo é o trecho ao qual Diderot se refere à peça Rodoguna, onde destaca como os gestos e as palavras da cena proporcionam uma experiência que conjuga sentimentos e ideias simultaneamente, antecipando elementos pertinentes à definição de hieróglifo antes mesmo de explicitá-la.

1.3 O enigma da ordem da linguagem

Diderot dedica uma grande parte da *Carta* para analisar a relação que culmina no conceito de hieróglifo, retomando o debate sobre a correspondência entre a ordem da linguagem e a do pensamento. No início da *Carta* são citados versos adaptados da *Eneida* de Virgílio:

Versisque viarum
Indiciis raptos, pedibus vestigia rectis
Ne qua forent. (DIDEROT, 2000, p. 91)

A tradução sugerida por Guinsburg seria: “E [os bois de Hércules] que ele roubou, Caco os fez andar às recuadas a fim de que não se pudesse seguir suas pegadas no bom sentido” (DIDEROT, 2000, p. 91). No trecho original constariam como:

Atque hos, ne qua forent pedibus bestitica rectis,
Cauda in speluncam tractos versisque viarum
Indiciis raptos, saxo occultabat opaco:
Quaerentem nulla ad speluncam signa ferebant.
[...]
E, para nenhum rasto haver direto,
Puxando a cauda e a recuar, no opaco
Pétreo bojo os fechou: pégada alguma
Não guiava à caverna. (VIRGÍLIO, 2008, p. 324)

Nestes versos Virgílio apresenta a declamação do rei Evandro durante o ritual em homenagem a Hércules, pela ajuda prestada. Junto ao rei estava a recém-chegada armada de Eneias, que viera em busca de uma aliança contra os latinos. Evandro descreve que Caco, filho de Vulcano, vivia em uma caverna do seu reino e foi morto após roubar os bois de Hércules que este trazia de sua vitória contra o gigante Gérion. A ação descrita nestes versos detalha o subterfúgio de Caco, que puxou os bois pelo rabo para andarem em marcha ré até sua caverna na montanha, entretanto fora denunciado pelo mugido do gado. A escolha deste trecho, além de se referir a um autor elogiado na *Carta*, ilustra o tema



que será pormenorizado nas páginas que se seguem: o ato de Caco fazer os bois roubados andarem de costas confundiria aqueles que tentassem segui-lo até o seu esconderijo, pois o sentido habitual que teriam as pegadas dos bois para Hércules seria contrário ao que convém ao sucesso de Caco. Diderot, ao elencar diversas abordagens sobre a ordem na linguagem, leva o leitor a compreender a importância destes versos no início de sua obra.

A primeira abordagem considera o surgimento das ideias, descrevendo epistemologicamente como formamos os diferentes tipos de palavras. O pensamento se desenvolve a partir do contato dos órgãos dos sentidos com os objetos, quando são produzidas as sensações. A princípio as sensações ainda não são distintas, portanto não haveria uma organização prévia entre elas, determinada previamente (DIDEROT, 2000, p. 93).

Esta discussão já foi apresentada na *Carta sobre os Cegos*, no exemplo de um cego de nascença que, após restituir a visão por meio de uma cirurgia, não saberia de imediato distinguir os objetos em relação às ideias que formou por meio de outros sentidos. Para estabelecer as primeiras relações entre as sensações é necessário que a alma dirija sua atenção a elas, distinguindo-as pela sua origem e reunindo as sensações distintas de um mesmo objeto: “É preciso portanto convir que devemos perceber nos objetos uma infinidade de coisas que nem a criança nem o cego de nascença percebem, embora elas se pintem igualmente no fundo de seus olhos;” (DIDEROT, 1979, p. 24).

A alma entre as diversas sensações identifica os objetos concretos pelos conjuntos de sensações que os caracterizam, a linguagem verbal inicia com a atribuição de nomes individuais aos objetos. Depois disso cada uma das sensações será distinta por sua especificidade, como azul, macio, agudo etc., e será denominada por um adjetivo. Só posteriormente são concebidas as características mais abstratas dos objetos nomeadas pelos substantivos, por exemplo, humano, alma, animal etc. (DIDEROT, 2000, pp. 93-94).

Este percurso situa a posição de Diderot no debate com seus contemporâneos, ao compreender que as ideias surgem na ordem inversa ao uso comum do discurso, estabelecendo os substantivos como anteriores e independentes das qualidades sensíveis que o originam:

Quando alguém vos pergunta o que é um corpo, vós respondereis que é uma substância extensa, impenetrável, figurada, colorida e móvel. Mas tirai dessa definição todos os adjetivos, o que restará para esse ser imaginário que denominais substância? Se se quisesse dispor na mesma definição nos termos segundo a ordem natural, dir-se-ia, colorida, figurada, extensa, impenetrável, móvel, substância. É nessa ordem que as diferentes qualidades das porções da matéria afetariam, ao que



me parece, um homem que visse um corpo pela primeira vez. (DIDEROT, 2000, p. 94)

Se as sensações são a origem de todas as ideias e a constituição das ideias depende do uso dos órgãos dos sentidos para distinguir as sensações, os substantivos não seriam a primeira abstração feita, pois dependem dos adjetivos que nomeiam as qualidades mais acessíveis às sensações. Diderot distingue a ordem do surgimento das ideias de uma ordem científica ou de instituição, que se dá sobre a língua já constituída, expressando um conhecimento formado pela razão, e por isso os adjetivos são apresentados após os substantivos, como seus atributos:

Não visa mais às primeiras sensações e percepções da matéria vias de tornar-se substância; não se refere mais ao que vê o olho, mas às “visões do espírito”. Não é o primeiro homem que percebe, mas o filósofo que *concebe*; e se o mundo era confuso para aquele, é transparente e controlável para este. (SEJTEN, 1999, p. 163-164, tradução minha e grifo da autora)

180

Ao se apresentar um objeto novo aos nossos sentidos, são experimentadas as sensações distinguidas como qualidades, apenas posteriormente concebidas suas propriedades mais gerais. Na ordem científica, os objetos conhecidos são considerados de maneira geral e considerando como se no substantivo já contivesse o conjunto de suas qualidades.

Para melhor compreensão sobre o nascimento da linguagem e a constituição das ideias, o autor propõe ao leitor que imagine um experimento com pessoas falantes que deveriam comunicar-se apenas através de gestos. Pretende-se considerar se a ordem original de formação das ideias guiaria a ordem da expressão. A linguagem gestual foi escolhida pois seria, hipoteticamente, o ponto mais próximo de um primeiro estágio na constituição da linguagem verbal. Entretanto, se o interlocutor apresentasse uma pergunta de resposta aberta seria difícil compará-la às outras respostas dadas. Mesmo que se propusesse uma tradução em mímica de um mesmo texto usando apenas o sentido literal, os participantes da experiência poderiam sofrer influência do hábito adquirido pela linguagem verbal e, apesar da proibição do uso da voz no experimento não seriam capazes de compreender plenamente os motivos de suas escolhas dos gestos:

Mas me vem um escrúpulo: é que, como os pensamentos se oferecem ao nosso espírito, não sei por qual mecanismo, quase sob a forma que terão no discurso, e por assim dizer, totalmente vestidos, haveria a reear aí que esse fenômeno particular embaraçasse o gesto de nossos mudos por convenção; (DIDEROT, 2000, p. 97)



Para superar o problema do experimento anterior, o autor sugere outro experimento; recorrendo novamente à imaginação dos leitores, propõe uma análise metafísico-anatômica, onde cada órgão dos sentidos seria um indivíduo e conceberia apenas o que está no seu próprio domínio perceptivo. Diderot aponta uma possível conciliação entre estes indivíduos apenas no plano teórico, onde as características sensíveis fossem reduzidas a ideias mais gerais. Esta metáfora antecipa um aspecto a ser discutido a seguir, quando Diderot reformula o experimento da linguagem gestual. Se a falta de um dos sentidos pode limitar a apreensão de algumas qualidades sensíveis que são inacessíveis aos outros sentidos, por outro lado isso dará condições para encontrar um denominador comum no próprio plano do pensamento (DIDEROT, 2000, pp. 95-98).

O experimento reformulado teria como participantes os surdos-mudos de nascimento, pois não sofreriam a influência das construções da língua falada na sua expressão. A análise dos gestos do surdo-mudo pressupõe que o filósofo que conduzirá o interrogatório seja capaz de comunicar-se com gestos. A comunicação do surdo-mudo o levaria a comunicar-se de uma maneira mais elementar e próxima de um estágio inicial da linguagem humana. Entretanto, nesta divisa Diderot interpela novamente a própria possibilidade de tradução da linguagem de gestos, utilizando exemplos ilustrativos do teatro, em que se questionam as limitações deste experimento e da própria linguagem verbal (DIDEROT, 2000, pp. 97-99). A linguagem verbal não teria exclusividade na expressão do pensamento, pois o gesto supera a limitação da linguagem oral e é capaz de exprimir um conjunto de emoções e ideias em uma cena de uma peça do teatro: “há gestos sublimes que toda eloquência oratória jamais expressará.” (DIDEROT, 2000, p. 98). Diderot cita neste trecho uma cena da obra *Macbeth* de William Shakespeare, quando o médico e a camareira observam a personagem Lady Macbeth entrar em cena noctívaga, esfregando suas mãos. Embora não haja uma fala da personagem nesta cena, os gestos de Lady Macbeth dentro da ação em curso, expressam a culpa que a acomete, pois, ambicionando chegar ao trono junto ao seu marido, ela sujou suas mãos de sangue para forjar uma cena que incriminasse os camareiros.

Após mencionar peças de teatro Diderot aprofunda-se na análise de exemplos com surdos-mudos para ressaltar que na linguagem de gestos existem metáforas, o que amplia as possibilidades de significados dos signos além do uso literal. Assim, apesar da limitação sensorial, o surdo-mudo poderia utilizar-se de metáforas na comunicação gestual para aludir



às ideias que pretende comunicar (DIDEROT, 2000, pp. 99-100). O alcance da linguagem dos gestos além do aspecto literal de um discurso já seria indício das relações que o pensamento estabelece, para além da sensação imediata.

Diderot, após esta consideração da amplitude de significados que podem ser atribuídos aos signos, dirige sua atenção à limitação fisiológica para a expressão do pensamento. Diderot narra a estória de um surdo-mudo que tomara conhecimento de um instrumento musical, um cravo, mas neste caso, ao invés de emitir sons, cada tecla tocada apresentaria uma cor. O surdo-mudo interpreta que o instrumento serviria à produção do discurso, onde cada tecla seria atribuída arbitrariamente a uma letra e a manipulação do instrumento estenderia ainda a capacidade de comunicação das ideias com a apresentação simultânea de várias cores e sua rápida sucessão (DIDEROT, 2000, pp. 100-101).

Retornando à discussão sobre a ordem na linguagem de gestos, é apresentada outra ficção, sobre um surdo-mudo que se comunica gestualmente com seu laçao. O autor avalia a limitação da linguagem de gestos e se nela haveria uma ordem que seria a base para toda comunicação verbal. Diderot considera que seria invariável a primeira posição de uma proposição gestual, pois ela serve para a apresentação do sujeito; os outros elementos da frase seriam arbitrários e poderiam alternar-se, tanto em uma proposição gestual quanto oral, dando margem às influências do gosto, estilo, convenção etc. Mas, ao tentar comunicar mais ideias e, por conseguinte, utilizar mais símbolos e gestos, o emissor correria o risco de diminuir a clareza de sua expressão (DIDEROT, 2000, p. 103).

Diderot problematiza as considerações do exemplo anterior, ao considerar que um dos problemas de tradução ocorre na medida em que o uso de uma língua morta pode romper com suas construções originais e atentar contra o significado original. Mesmo que uma poesia seja apresentada uma sequência de palavras, a interpretação do seu significado está ligada ao seu uso. Portanto, a expressão hieroglífica de uma obra de arte vincula-se ao horizonte de interpretações e ao uso daqueles signos por uma sociedade (DIDEROT, 2000, p. 104).

Em contraste com a lógica esperada da linguagem de gestos do surdo-mudo comunicando-se com o laçao, o funcionamento de uma língua não segue estritamente o bom senso, pois as diversas línguas são passíveis de serem modificadas pelo seu uso ou pela persistência de um hábito entre os falantes: “Eu encaro essas esquisitices dos tempos como restos da imperfeição original das línguas, traços da infância, contra os quais o bom senso, que não permite à mesma expressão transmitir ideias diferentes, teria em vão reclamado os seus direitos a seguir.” (DIDEROT, 2000, p. 106).



Diderot também irá explorar o problema da ordem das palavras através de um exemplo tirado da *Oração Pro Marcelo*, de Cícero, sobre uma situação em que há uma serpente próxima e somente um dos interlocutores a viu. A ordem da expressão dependeria do pensamento de quem a enunciasse, pois quem temesse a serpente enunciaria primeiro a sua presença e quem temesse o ataque da cobra daria primeiro a ordem para a fuga. Esta consideração colocaria a ordem de exposição das ideias submetida ao pensamento dos interlocutores (DIDEROT, 2000, p. 107).

Preparando a mudança de enfoque da discussão da linguagem para uma concepção estética e epistemológica, Diderot destaca a peculiaridade das frases curtas, que pela rapidez com que afetam o ouvinte, são mais difíceis de destacar sua ideia principal. Na retórica esse recurso é denominado hipérbato, considerado entre os retores apenas pelo seu efeito prático, razão pela qual não se chegava à especulação da natureza da linguagem e do pensamento. Mais do que o hipérbato retórico, o hieróglifo poético seria capaz de afetar o ouvinte com maior intensidade do que um discurso linear, pois sua apresentação ocorre quase simultaneamente, aproximando-se do conjunto de uma imagem que se forma no pensamento (DIDEROT, 2000, p. 108; LOJKINE, 2007).

183

Para compreender a interferência do pensamento sobre a ordem na linguagem, Diderot descreve o momento quando surgem na linguagem os signos que se referem a elementos do pensamento, que até então contaria apenas com adjetivos e substantivos que denotam qualidades e objetos sensíveis. Diderot ilustra esta situação através de um diálogo entre dois falantes do latim nesse estágio da linguagem. Enquanto o primeiro enuncia as sensações relativas à fome que experimenta naquele momento, o segundo, após enunciar a presença de um alimento que poderia saciar a sua fome, repetiria a frase emitida pelo seu interlocutor, mas teria um sentido distinto ao remeter à presença do alimento. O filósofo especula se os artigos e pronomes que servem como recurso para se referir às ideias presentes no pensamento surgiriam neste estágio como consequência daquilo que mais adiante é definido como ordem didática (DIDEROT, 2000, p. 113). Conforme a linguagem se desenvolve, os falantes podem criar signos cada vez mais específicos para decompor em uma descrição a totalidade das suas sensações. Mas isso não se cumpre em todas as línguas, em algumas línguas haveria signos com significados amplos e que seriam capazes de expressar de maneira mais concentrada (DIDEROT, 2000, pp. 108-109). A formação de uma língua seria perpassada por opções sobre como são expostas as ideias, e de acordo com esta disposição suas ideias podem ser expressas de maneira mais ou menos concentrada no tempo e no espaço.



Considerando os limites fisiológicos da passagem do pensamento para a expressão, Diderot retoma o exemplo do cravo ocular e recorre a outra metáfora para aprofundar esta problematização. Caso houvesse condições anatômicas, um ser com vinte e cinco bocas seria capaz de expressar simultaneamente várias palavras para descrever uma sensação. Caso houvesse um mecanismo ou órgão capaz de apresentar vários signos concomitantemente, seria possível aproximar-se do conjunto de ideias mais rapidamente. No cravo ocular cada cor apresentaria uma parte do que se pretende comunicar. Seguindo pela via anteriormente sugerida, a limitação fisiológica do homem, como ser dotado de uma boca e não vinte e cinco, a expressão linear da sensação poderia ser superada de outra maneira, através de expressões que remetam a um conjunto de ideias (DIDEROT, 2000, p. 109).

Diderot conclui sua discussão acerca da ordem na linguagem rompendo com a noção de ordem no pensamento, pois a sucessão e simultaneidade das sensações em um estado da alma se daria em detrimento da análise necessária para que o estado de alma se decomponha e seja expresso em um discurso linear. A sensação é total e imediata no plano do pensamento. O discurso, por sua vez, se organiza ao dividir aspectos de uma sensação em diversos signos e os apresentando sucessivamente em diversos signos. Para representar tal reflexão o autor apresenta a metáfora do quadro movente. Este quadro corresponde à alma e seria constantemente atualizado camada sobre camada de tinta, pela sucessão de sensações. Aquilo que seria vislumbrado pelo próprio pintor como um estado de alma, imediatamente e na sua totalidade, não poderia ser decomposto pelo discurso no mesmo compasso em que as pinceladas das novas sensações o atualizam (DIDEROT, 2001, p. 111).

A relação entre a linearidade na lógica do pensamento e na lógica da linguagem, seria confrontada à simultaneidade das impressões sensíveis, à qual a linguagem poética retornaria.

A lógica do pensamento, como a lógica da linguagem, é linear; mesmo que a ordem das palavras seja invertida, ou mesmo que não seja, ela se inscreve na sucessão e na duração. Ao contrário, a linguagem poética, como a impressão sensorial, se afirma pela negação da lógica discursiva: ela diz o múltiplo na unidade, a variedade na imediatez. (PUJOL, 2011, p. 23, tradução minha)

Pujol observa que a discussão de Diderot estaria além de uma disputa sobre a preeminência das sensações ou das ideias na ordem do pensar, pois o primado da imagem no pensamento seguiria, segundo a concepção sensualista, certos pressupostos que as



aproximam: a identificação da imagem à ideia, o valor cognitivo tanto da impressão visual quanto da imaginação, e a importância dos sentidos na constituição subjetiva da representação (PUJOL, 2011, p. 23).

Há na *Carta* não apenas um desdobramento epistemológico e linguístico, pois Diderot, ao fundamentar seu argumento sobre a constituição das ideias, proporia uma teoria estética a partir da experiência dos sentidos:

Indo da indistinção concreta à significação abstrata, o homem primitivo veria, pela cooperação ou participação simultânea de todos os sentidos, uma figura *em processo de tomar forma*. Se a ordem natural se funda assim sobre a ideia sensualista segundo a qual é nos sentidos que o espírito encontra sua origem (a necessidade humana constituindo seu pressuposto essencial), inclui-se aí, por isso mesmo, o que podemos denominar uma estética elementar. (SEJTEN, 1999, p. 163, tradução minha e grifos da autora)

A memória serve como apoio na produção de juízos, pois o entendimento necessita da apresentação de duas ou mais ideias simultaneamente para relacionar. Mas Diderot adverte que o excesso da memória é prejudicial à capacidade de comparar, ilustrando este problema através da imagem de uma biblioteca ou entreposto de mercadorias desorganizados, onde não é possível tomar qualquer partido (DIDEROT, 2000, pp. 112-113).

185

A partir da constatação da distinção entre a simultaneidade característica do pensamento e a linearidade do discurso, a relatividade na expressão do pensamento fica patente, na medida em que algumas línguas estão mais próximas da ordem didática, possuindo clareza, organização e precisão, qualidades que se prestam mais à razão e ao uso das ciências; outras línguas possuem mais características da imediatez em que se dão as ideias, possuem mais calor, eloquência e energia, são mais efetivas sobre a imaginação e a emoção, sendo mais úteis para as artes (DIDEROT, 2000, pp. 113-114).

Retomando o tema da constituição das línguas que o primeiro experimento da *Carta* menciona, Diderot descreve o nascimento da linguagem que separar-se da linguagem animal, que utiliza gritos e gesto, ao introduzir as primeiras palavras. Ainda que inicialmente ainda sejam utilizados os gestos junto as palavras, serão progressivamente sendo substituídos. No estágio seguinte, a língua formada já possui todos os tipos de palavras necessários para a comunicação cotidiana. Posteriormente, no seu apogeu a linguagem verbal chega ao estágio de língua aperfeiçoada, e neste momento a ordem dos seus signos é alterada para provocar um efeito prazeroso sobre os sentidos. O limite aceitável para a alteração da ordem didática da língua será dado pela compreensibilidade da sua expressão.



Um exemplo seria o hipérbato já mencionado, que altera o padrão de ordem gramatical de uma língua aproximando as palavras, para que imediatamente as sensações possam também ser compreendidas (DIDEROT, 2000, pp. 114-115). O hieróglifo da poesia não se constitui em oposição à sintaxe, mas da sua reorganização de acordo com a necessidade de produzir, através dos seus recursos sensíveis, um estado de alma do seu leitor (SEJTEN, 1999, p. 189-191).

A poesia, no ápice do uso da linguagem verbal, se utilizará de aspectos sensíveis para enriquecer sua comunicação. Entretanto, existem diferenças fonéticas e outras peculiaridades de cada língua que tornam os hieróglifos da poesia intraduzíveis na sua totalidade:

Transmitir-se-á o pensamento, ter-se-á talvez a felicidade de encontrar equivalente de uma expressão; [...] é alguma coisa, mas não é tudo. O emblema fino, o hieróglifo sutil que reina em uma descrição inteira, e que depende da distribuição das longas e das breves nas línguas em quantidade marcada, e da distribuição de vogais entre as consoantes nas palavras de toda língua; tudo isso desaparece necessariamente na melhor tradução. (DIDEROT, 2000, p. 118)

186

Esta dificuldade é ilustrada por Diderot com uma metáfora usada por Virgílio ao tratar da dificuldade de traduzir os versos de Homero, que seria análoga ao esforço de tirar um prego da maça de Hércules (DIDEROT, 2000, p. 119). Além dos aspectos sensíveis dos signos do idioma original, Diderot ressalta que a tradução deve proceder por uma leitura cuidadosa das obras, que seja o mais fiel possível (DIDEROT, 2000, p. 122). Como mencionado anteriormente, o uso da linguagem pode mudar de um falante nativo para um estrangeiro que, usando os mesmos símbolos, pode ter uma intenção diversa na medida em que os hábitos do falante de outra língua podem interferir no processo de tradução.

Diderot localiza o surgimento do hieróglifo em um processo de aperfeiçoamento da linguagem verbal. No estágio da linguagem nascente as palavras possuem uma relação arbitrária com o que simbolizam; sem semelhança sonora com as qualidades dos objetos, são apenas o resultado das variações dos sons que os órgãos se tornaram capazes de produzir. Conforme a língua se desenvolve no seu uso, passa ao estágio de linguagem formada, onde surgem os primeiros recursos para remeter às qualidades sensíveis através dos sons e da quantidade de sílabas das palavras – a harmonia silábica. No estágio seguinte, de linguagem aperfeiçoada, o recurso à harmonia silábica torna-se comum e acrescenta-se a harmonia dos períodos, considerando a posição entre os termos. Neste nível a



linguagem é utilizada pelos poetas com maestria nas suas grandes obras (DIDEROT, 2000, pp. 122-123).

Diderot compara a constituição dos hieróglifos com um evento do desenvolvimento infantil. A passagem da linguagem nascente ao de linguagem formada seria semelhante ao fato de uma criança se utilizar de sons para imitar as qualidades sensíveis de objetos de que desconhece o nome, os quais deseja indicar. Há na referência hieroglífica, paralelamente ao significado literal dos signos, um uso dos aspectos sensíveis dos signos para remeter as próprias características do objeto, pela sonoridade e cadência. Entretanto, essa habilidade de interpretar os hieróglifos ainda é rara, pois é difícil distinguir com clareza os aspectos sensíveis, por isso o autor classifica como mais comum encontrarmos geômetras do que pessoas de bom gosto, visto que seria mais fácil, como exposto pelo experimento mental da análise metafísico-anatômica, o consenso na geometria do que a partir dos diferentes sentidos (DIDEROT, 2000, p. 123). Ao dirigir-se ao editor Diderot já considera esta limitação do público de sua obra:

Concordo que esse título é aplicável indistintamente ao grande número dos que falam sem ouvir; ao pequeno número dos que ouvem sem falar; e do pequeníssimo número dos que sabem falar e ouvir; embora minha Carta seja quase somente para o uso destes últimos. (DIDEROT, 2000, p. 92)

2 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora o conceito de hieróglifo não retorne em obras posteriores de Diderot, a *Carta* tensiona os limites da expressão do pensamento, em primeiro apresentando uma teoria sobre a origem das palavras concomitante à própria experiência sensível. Os surdos-mudos, desconhecendo os vícios da linguagem falada, teriam a liberdade de expressar a o modo como se engendra seu pensamento. Sua capacidade comunicativa não é tolhida por sua limitação física pois através dos gestos e a sua comunicação pode superar a linguagem comum. Mas a questão da existência de uma ordem prévia para o uso das palavras ainda persiste: se uma frase simples parece ter uma ordem bem estabelecida, a multiplicidade de termos utilizados pode tornar mais difícil sua compreensão. Conforme a intenção do emissor, que sempre dá uma interpretação própria às frases, mesmo àquelas que tenham sido faladas ou escritas por outros, o discurso sofre modificações semânticas. Mesmo nas frases curtas, um orador poderia alterar a ordem comum de uma língua, acrescentando um



efeito sensível ao sentido de sua fala. Apontando para o momento em que a linguagem nascente se elabora para passar a um próximo estágio, fica mais evidente a precedência que o pensamento tem sobre a expressão.

Diante dessas limitações, algumas línguas criam cada vez mais palavras para descrever em detalhes as sensações, enquanto outras línguas criam expressões gerais. Alinhado às primeiras, o exemplo de um organismo dotado de várias bocas poderia apresentar simultaneamente várias palavras, enquanto um falante, alinhado às últimas, apresentaria linearmente cada palavra em um discurso seria capaz de ultrapassar a própria capacidade de analisar do pensamento em seu discurso. Se o pensamento é como um quadro vivo que recebe simultaneamente várias sensações, o próprio pensamento também procede a uma análise de seus conteúdos de maneira que possam ser comunicados. O pensamento é assim decomposto em uma sequência linear de signos disponíveis na língua utilizada. O que a linguagem poética faria seria a aproximação com um pensamento primevo utilizando-se da sonoridade e de intervalos das palavras assim como uma reordenação dos períodos para apresentar os signos como um conjunto. O surgimento do hieróglifo seria o ápice deste processo em que congregam teoria da linguagem e epistemologia.



REFERÊNCIAS

- DIDEROT, Denis. *Carta sobre os Surdos e Mudos. Adições à Carta sobre os Surdos e Mudos. In: GUINSBURG, J. (org.) Diderot: Obras II - Estética, Poética e Contos. Perspectiva: São Paulo, 2000.*
- DIDEROT, Denis. *Carta sobre os Cegos. In: Textos Escolhidos. São Paulo: Abril Cultural, 1979.*
- LOJKINE, Stéphane. *Diderot, une pensée par l'image*, curso apresentado na Universidade de Toulouse-Le Mirail, 2006-2007. Disponível em:
<<http://utpictura18.univ-montp3.fr/Diderot/DiderotLettreSourds.php>>. Acesso em: 20 abril 2020.
- PUJOL, Stéphane. Quand le substantif n'est rien et l'adjectif est tout... Inversions et détournements dans l'écriture philosophique de Diderot. *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n. 46, p. 9-24, 2011. DOI: <http://dx.doi.org/10.4000/rde.4812>. Disponível em:
<<http://journals.openedition.org/rde/4812>>. Acesso em: 30 abril 2020.
- SEJTEN, Anne Elisabeth. *Diderot ou le Défi Esthétique: Les Écrits de Jeunesse 1746-1751*. Paris: Jean Vrin, 1999.
- SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Trad: Manuel Bandeira. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- VIRGÍLIO. *Eneida*. Trad: Manuel Odorico Mendes. Campinas: UNICAMP, 2008.
- WILSON, Arthur McCandless. *Diderot*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

