

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

VOL. 3 • Nº 3 • 2016 • ISSN 2386-8449

CONVERSANDO CON

Ciprian Vălcan entrevista a Jacques Le Rider, traducción al español de **Joan M. Marín**

“Es una misión dolorosa ser familiar de un genio”, entrevista con Marina Tarkovskaya, por **Tamara Djermanovic**

UT PICTURA POESIS

Poemas de **Tadeusz Różewicz**, selección y traducción al español de **Karolina Zygmunt**

PANORAMA

ESTÉTICA Y TEORÍA DE LA LITERATURA

Entre Baumgarten y Aristóteles. Una reunión celebrativa, **Miguel Salmerón** y **Mauro Jiménez** (Coords.)

TEXTO INVITADO

Teoría de la Literatura y Estética, **Tomás Albaladejo**

ARTÍCULOS

La metáfora en Nietzsche, de verdad, **Jaime Aspiunza**

Flores a Mansfield, reescribir, releer, reutilizar el texto, **Mar García Ranedo**

A poesia em interação com a pintura, segundo Diderot, **Ana Portich**

Ana Mendieta y Fray Ramón Pané: un vínculo entre el arte contemporáneo y la literatura colonial española, **Alejandro del Valle Cordero**

Una lectura de Esperando a Godot y Fin de partida a través de la melancolía, **Meritxell Lafuente Garcia**

Perception and the 'I' in Samuel Beckett's Company and Francis Bacon's Paintings, **Ana Álvarez Guillén**

Apuntes sobre la metáfora en Fredric Jameson y en Richard Rorty, **Nacho Duque García**

MISCELÁNEA

El valor artístico de los índices de audiencias, **Esther Marín Ramos**

El Ethnic Chic, la moda como encubrimiento. Reflexiones en torno a la fetichización comercial de la estética étnica, **Julimar Mora**

El relativismo de gusto como problema en el siglo XVIII europeo: algunas propuestas inglesas y la solución aristocrática de Montesquieu, **Nicolás Martín Olszewicki**

#RevueltasEstéticas: Del #yosoy132 a #Ayotzinapa, **Alba Citlali Córdova Rojas**

Redención de un orden material en la escultura de William Tucker, **Guillermo Aguirre-Martínez**

RESEÑAS

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

VOL. 3 • Nº 3 • 2016

PRESENTACIÓN	7-8
CONVERSANDO CON	9
Ciprian Vălcan entrevista a Jacques Le Rider, traducción al español de Joan M. Marín	11-17
“Es una misión dolorosa ser familiar de un genio”, entr. con Marina Tarkovskaya, por Tamara Djermanovic ...	19-22
UT PICTURA POESIS	23
Tadeusz Różewicz: el poeta que rechazó la poesía, Karolina Zygmunt	25-26
Poemas, Tadeusz Różewicz , traducción de Karolina Zygmunt	27-39
Fotografías de Laocoonte n. 3, Albert Mir	40

PANORAMA

ESTÉTICA Y TEORÍA DE LA LITERATURA 41

Entre Baumgarten y Aristóteles. Una reunión celebrativa, **Miguel Salmerón** y **Mauro Jiménez** (Coords.) 43-46

TEXTO INVITADO

Teoría de la Literatura y Estética, **Tomás Albaladejo** 49-58

ARTÍCULOS

La metáfora en Nietzsche, de verdad, **Jaime Aspiunza** 61-74

Flores a Mansfield, reescribir, releer, reutilizar el texto, **Mar García Ranedo** 75-89

A poesia em interação com a pintura, segundo Diderot, **Ana Portich** 90-100

Ana Mendieta y Fray Ramón Pané: un vínculo entre el arte contemporáneo y la literatura colonial española, **Alejandro del Valle Cordero** 101-120

Una lectura de Esperando a Godot y Fin de partida a través de la melancolía, **Meritxell Lafuente Garcia** ... 121-134

Perception and the ‘I’ in Samuel Beckett’s Company and Francis Bacon’s Paintings, **Ana Álvarez Guillén** ... 135-150

Apuntes sobre la metáfora en Fredric Jameson y en Richard Rorty, **Nacho Duque García** 151-160

MISCELÁNEA

El valor artístico de los índices de audiencias, **Esther Marín Ramos** 163-175

El Ethnic Chic, la moda como encubrimiento. Reflexiones en torno a la fetichización comercial de la estética étnica, **Julimar Mora** 176-192

El relativismo de gusto como problema en el siglo XVIII europeo: algunas propuestas inglesas y la solución aristocrática de Montesquieu, **Nicolás Martín Olszewicki** 193-205

#RevueltasEstéticas: Del #yosoy132 a #Ayotzinapa, **Alba Citlali Córdova Rojas** 206-219

Redención de un orden material en la escultura de William Tucker, **Guillermo Aguirre-Martínez** 220-227

RESEÑAS	229
La pregunta adecuada, Anacleto Ferrer	231-233
La salvación de lo bello, Javier Castellote Lillo	234-237
La furia de las imágenes, Lurdes Valls Crespo	238-241
El oído de Hegel, Francisco Vega Cornejo	242-245
Tiempo presente. Permanencia y caducidad en la arquitectura, Carmen Martínez Sáez	246-249
Bioarte. Arte y vida en la era de la biotecnología, Matías G. Rodríguez	250-252
Cuerpos pensantes de una danza en sombra, Cintia Borges Carreras	253-257
Arte y vida: música y desgracia, Blanca Victoria de Lecea	258-261
Prismas críticos. Lecturas sobre Theodor W. Adorno, Inmaculada Collado	262-264
La alta moralidad de lo verdadero, o de cómo lo bello nos compromete con la realidad, Jesús Fernández Zamora	265-268
Significar la cosa, Víctor Meliá de Alba	269-272
Políticamente feo, Gemma Azorín Díaz	273-275
¿Para qué sirve la literatura?, Sebastián Gámez Millán	276-278
Fragmentos, Sebastián Gámez Millán	279-283
Dialogar sobre lo inefable, Juan Pablo Fernández-Cortés	284-286
Batteaux y las Bellas Artes, Román de la Calle	287-290
Simbolismo y Modernidad, Mauro Jiménez	291-293

Fotografías de portadillas de **Albert Mir**.

Fotografía de portada de **Tamara Djermanovic** intervenida con fotografías de **Albert Mir**.



MOOCONTE

PANORAMA: ESTÉTICA Y TEORÍA DE LA LITERATURA
ARTÍCULOS

1789
1914
1788

EL MUNDO Gran Atlas

1840

1841

LOS CINCO
EN EL
PARAMO
MISTERIOSO

16

JANDINES DE ESPAÑA
CATEDRALES DE ESPAÑA

LA FOTOGRAFÍA Y EL CALLEJÓN
EN LA ESCUELA
CONTEMPORÁNEA

LA SEÑAL DE LAS
MAYAS

EL ESTUDIO DE LAS
LINGÜÍSTICAS

JERMIN

1789
1914
1788

EL MUNDO Gran Atlas

1840

1841

LOS CINCO
EN EL
PARAMO
MISTERIOSO

16

JANDINES DE ESPAÑA
CATEDRALES DE ESPAÑA

LA FOTOGRAFÍA Y EL CALLEJÓN
EN LA ESCUELA
CONTEMPORÁNEA

LA SEÑAL DE LAS
MAYAS

EL ESTUDIO DE LAS
LINGÜÍSTICAS

JERMIN



1789
1914

1492
1788

E au XX^e Siècle 4^{me} Série

LA FOTOGRAFIA Y EL CALADO
EN LA ESCUELA
CONTEMPORANEA

Los CINCO
EN EL PABLO
MISTERIOSO

CATEDRALES DE ESPAÑA
JANDINES DE ESPAÑA

A poesia em interação com a pintura, segundo Diderot

The interaction between poetry and painting, according to Diderot

Ana Portich*

Resumo

O artigo pretende demonstrar que Diderot faz uma aproximação entre pintura e poesia, na medida em que ambas as artes são consideradas como signos ou sinais de convenção. A argumentação se vale da teoria da linguagem enunciada na *Carta sobre os surdos-mudos* e no *Salão de 1767*, recorrendo subsidiariamente à *Carta sobre os cegos*, ao *Tratado sobre o belo* e ao *Discurso sobre a poesia dramática*. Diderot define a especificidade da poesia, em todos os seus gêneros – em que se inclui o dramático –, como um discurso que comporta elementos imagéticos, por ele denominados hieróglifos poéticos. Por outro lado, 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.

Palavras-chave: Diderot, Iluminismo, teatro, pintura, poesia.

Abstract

The article examines Diderot's theory of language, focusing the approach between poetry and painting looked upon as conventional signs, mainly in the following works: *Lettre sur les sourds et muets*, *Lettre sur les aveugles*, *Salon de 1767*, *Traité du Beau* and *De la poésie dramatique*. The aim is to show that poetry's specificity doesn't go against the inclusion of pictorial elements such as the so-called poetic hieroglyphs. On the other hand, painting, although not a sequential language like poetry, includes a kind of narrative.

Keywords: Diderot, Enlightenment, drama, painting, poetry.

Dedico este artigo a Luiz Fernando Franklin de Mattos, com afeto e gratidão

Introdução

A distinção entre pintura e poesia postulada no século XVIII e celebrizada no *Laocoonte*, de Lessing, é tema recorrente da área de estética, repropoñdo-se assim, ainda que em chave invertida, o paralelo proposto por Horácio no século I a.C. Em razão dessa incessante emulação através dos tempos, o assunto tem tido lugar reservado nas

* Professora Doutora do Departamento de Filosofia da Universidade Estadual Paulista/UNESP – Brasil. Leciona História da Arte, Filosofia da Arte e Estética, tendo como objeto de estudos o Iluminismo francês e a estética teatral. É autora do livro *A arte do ator entre os séculos XVI e XVIII – Da commedia dell'arte ao Paradoxo sobre o comediante* (2008). O presente trabalho resulta de pesquisas realizadas em 2016 na Universidade Paris-Sorbonne, com apoio institucional recebido da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP (Brasil). aportich@marilia.unesp.br
Artículo recibido: 30 de junio de 2016; aceptado: 30 de septiembre de 2016

súmulas dos estudiosos de história da arte. No entanto, em nível conceitual pode-se dizer que o estabelecimento de limites entre uma arte e outra veio, na contemporaneidade, corroborar a tensão entre presença e representação, causadora de uma hipotética insuficiência ontológica do discurso. Consequentemente, várias modalidades artísticas foram atingidas em cheio, dentre as quais o teatro: em sendo representação, relegadas à categoria de jogo de palavras que gira em falso, as artes tornam-se responsáveis por impedir que o homem comunique suas ideias. Isso porque, seguindo um padrão de beleza existente somente em ideia, a prática e a apreciação de obras de arte teriam acarretado o isolamento, a alienação na autorreferência da linguagem formal.

Bento Prado Jr., em texto intitulado “Gênese e estrutura dos espetáculos”, constata uma tendência à desqualificação metafísica da poesia – tanto a poesia escrita quanto cênica –, exemplificada na abordagem de Derrida sobre a *Carta a d’Alembert*. Segundo o autor, Derrida se vale das objeções levantadas por Rousseau contra uma forma particular de representação, o teatro francês, para proscrever a representação em geral, “assim condenada a deixar escapar a presença” (Prado Jr. 1975: 24). Por trás da análise do texto de Rousseau, os pós-estruturalistas teriam em mira o logocentrismo, razão pela qual Derrida livra da condenação as festas civis de Genebra, celebradas espontaneamente e a céu aberto, por excelência lugar de libertação da palavra. A festa cívica abre espaço ainda para o gesto expressivo, entendido como grau zero de representação: “A inocência do espetáculo público, a boa festa, a dança à volta do ponto d’água, se se quiser, abriam um teatro sem representação.” (Derrida 1973: 374)

Outros filósofos do século XVIII passaram a receber o mesmo tratamento, em especial aqueles que teorizaram o teatro, tais como Diderot. Ao inane simulacro da literatura dramática tenta-se então opor o impacto do gesto, a eficácia do *tableau* teatral, a firmeza da quarta parede, pontos fortes da estética diderotiana. Mas, ao destacar o gestual como linguagem da transparência, por contraste acata-se a hipótese da inessencialidade do discurso.

Para demonstrar que a obra de Diderot não se ajusta a esta interpretação, veremos que o enciclopedista rejeita categoricamente a solução metafísica, ao defender a importância da linguagem na concepção das ideias, bem como ao distinguir a sensação, por um lado, e, por outro, a percepção que o pensamento tem sobre os dados dos sentidos. Portanto, para tratar das artes, é preciso antes de tudo analisar 1) a teoria da linguagem enunciada por Diderot; 2) seus pressupostos epistemológicos.

A apreciação de ambos os pontos permitirá que se compreenda por que o enciclopedista não vê a arte como simulacro. No entanto, um dos tópicos mais discutidos da filosofia de Diderot gira em torno do modelo ideal que preside à realização e à fruição das obras de arte. Alguém poderia objetar dizendo que o paradigma solipsista continua a vigorar, na medida em que este modelo só exista em ideia.

Jean Starobinski leva o relativismo subjetivo às últimas consequências, ao inverter o ponto de vista sob o qual é encarado o problema da contrafação nas artes. Sua hipótese é a de que a própria humanidade seja caracterizada por uma deficiência ontológica, razão pela qual o simulacro, a pantomima, a máscara, ao invés de ocultar o ser, revelam a verdade sobre o homem, marcado pela falta e pela negação, permanentemente sob o império da necessidade. Assim, o homem “só pode ser compreendido sob a ótica de sua falta de identidade, como ‘necessitado’, dependente dos outros.” (Starobinski 2012: 182) Segundo Starobinski, como o sujeito de toda ideia e pensamento nada mais faz do que expressar essa falha substancial, portanto a indeterminação será sua marca.

Não há como nos precavermos, no campo da interioridade, da ausência de parâmetros de julgamento, e, do ponto de visto externo, da impossibilidade de se estabelecerem valores morais, em suma, da hipocrisia dentro e fora do teatro.

No entanto, não é compatível com a filosofia de Diderot a constatação de que o círculo vicioso seja irreversível, pois Diderot se vale da noção de bondade natural do homem como termo de comparação de todas as demais ideias. Essa ideia central, por não ser inata, engendra-se justamente no contato com o mundo externo, implicando uma postura ativa do homem, e não negativa; caso não se vivenciem ações que demandem tomar uma decisão entre duas ou mais opções, a bondade natural não se manifesta. Somente em meio à ação, à relação que os indivíduos mantêm entre si, pode-se escolher por não prejudicar os outros e favorecer a boa convivência, preservando-se com isso a vida de cada um dos membros de uma sociedade. Como afirma Diderot em 1758, “Se o sistema moral for corrompido, o gosto há de ser falso. [...] Da perfeição moral que estabelecerdes em vosso caráter e vossos costumes, brotará uma nuança de grandeza que se derramará sobre tudo.” (Diderot 1986: 128-129)

No *Paradoxo sobre o comediante*, Diderot expõe a constante tensão entre estética e política, especialmente evidenciada sob regimes políticos despóticos: “Eles [os comediantes] são excomungados. Esse público, que não pode dispensá-los, despreza-os. São escravos que se encontram incessantemente sob a vara de outro escravo.” (Diderot 2000a: 65). O bom gosto se perverte para disseminar a desigualdade, perdendo assim em objetividade. “Num povo escravo, tudo se degrada.” (Diderot 1986: 107)

Neste artigo, seguimos de perto o texto de Bento Prado referido acima, em que se demonstra o anacronismo da interpretação essencialista de Derrida sobre a *Carta d’Alembert*. Uma vez que Rousseau critica justamente a tendência a generalizar fatos particulares, correspondente, em termos teatrais, à atitude de “um público que se toma por universal, espelho fiel da Natureza e da Razão” (Prado Jr. 1975: 23), seu alvo não é todo e qualquer espetáculo, o que inscreveria a *Carta* na posteridade de Platão, mas uma representação local, que projeta sobre o palco um fato histórico referente à França de então – um sistema de governo que dissemina a privatização como paradigma de sociabilidade. Já as festas cívicas celebradas na República de Genebra correspondem a um regime político que une os cidadãos. Opõem-se desse modo especificamente ao teatro francês, não por obedecer ao critério metafísico da presença plena, e, sim, porque a cena francesa tem como pretensão reunir os membros de uma “sociedade que separa profundamente os homens.” (Prado Jr. 1975: 32)

*

Na *Carta sobre os surdos-mudos para uso dos que ouvem e falam*, escrita por Diderot em 1751, o ponto de partida são os sinais utilizados para a comunicação de nossas ideias, sentimentos e pensamentos. Como informa o título, também os que ouvem e falam se veem diante da necessidade de empregar marcas exteriores que tornem perceptível o que se passa internamente e, assim como na linguagem dos surdos-mudos, convencionasse que certos movimentos e sons designem determinada referência interior (Cf. Fried 1980: 77-79). Desse ponto de vista, toda linguagem implica o estabelecimento de um léxico artificial de sons, marcas e movimentos¹. Artificial porque, embora o corpo

1 Diderot supõe que um surdo tenha visto em execução o cravo ocular, instrumento em que os sons são substituídos por panos com cores de diferentes matizes: “Meu surdo imaginou [...] que cada matiz tinha no teclado o valor de uma das letras do alfabeto, e que por meio dos toques e da agilidade dos dedos, ele combinava essas letras, formava com elas palavras, frases, enfim todo um discurso em cores.” (Diderot 2000: 100-101)

seja mobilizado, o impulso surgido da disposição fisiológica só se torna signo quando repetido e reconhecido como tal.

Desse modo, o handicap dos surdos-mudos, a deficiência em seus órgãos de emissão da fala e/ou captação de sons não os impede de aprender e fazer uso de um idioma. Segundo Diderot, a capacidade de dominar a linguagem em toda a sua extensão não é condicionada por um dos sentidos apenas – no assunto em pauta, a audição. Uma vez que, em se considerando a gênese das ideias, nenhum dos sentidos predomina, nem por isso o enciclopedista opta por uma solução essencialista, que o levaria a definir a linguagem como reflexo de um pensamento fundado em ideias inatas. Pelo contrário, Diderot defende que toda linguagem remonte a sensações, ainda que tenha seu significado estabelecido em pensamento.

Nesta acepção, fazer teoria da linguagem pressupõe uma postura filosófica empirista. Fiel ao regime materialista, Diderot não estabelece, do ponto de vista ontológico, uma distinção entre sensação e pensamento. Considera, no entanto, que do ponto de vista epistemológico a sensação se apresente antes de ser discriminada pela razão. A sensação é a fonte de nossas ideias mas o homem dispõe de cinco sentidos, cada um deles fornecendo dados discrepantes, conforme a especificidade e a autonomia das partes do corpo mobilizadas pela percepção.

A ideia relativa a um mesmo objeto, captada pela visão, será distinta da ideia que se forma pelo tato, e é justamente a simultaneidade de elementos paradoxais que faz com que o pensamento entre em atividade para comparar, agrupando ou discriminando o que inicialmente aparece como um emaranhado de dados.

Como se vê, entra em jogo na *Carta sobre os surdos-mudos* o aparato filosófico materialista, entretanto ainda falta, por assim dizer, a cereja do bolo. Diderot passou à posteridade como teórico, praticante e crítico de arte, sendo de sua autoria romances como *A religiosa* e textos de estética teatral como o *Paradoxo sobre o comediante* ou, no âmbito das artes plásticas, os *Salões*. Para definir em que medida a linguagem artística se diferencia da linguagem discursiva, Diderot inicialmente busca saber a origem de todas as línguas.

A análise das ideias derivadas da sensação está na base da formação, do desenvolvimento e do aperfeiçoamento das línguas. Como resultado da discriminação das diversas qualidades sensoriais de um objeto, o que virá a ser o substantivo de uma frase passa a ter papel de destaque, por centralizar essas qualidades. Na ordem natural em que as ideias se apresentam, as sensações precedem todas as demais, mas na ordem estabelecida pelo pensamento – denominada por Diderot ordem de instituição –, as qualidades dos objetos, ou seus adjetivos, ficam em segundo plano.

Ao se adequar à ordem de instituição, o pensamento sofre uma inversão que se explica pela necessidade de se distinguirem as ideias, a fim de que sejam comunicadas. Desse modo, ideias que internamente se apresentam em simultaneidade são dispostas em um discurso sequencial para que se façam entender. Mas

a sensação não tem de nenhuma maneira na alma esse desenvolvimento sucessivo do discurso; e se ela pudesse comandar vinte [...] bocas, cada boca dizendo sua palavra, todas as ideias precedentes seriam expressas ao mesmo tempo [...]. Uma coisa é o estado de nossa alma e outra a conta que dele nos damos, seja a nós mesmos, seja aos outros; uma coisa é a sensação total e instantânea desse estado e outra, a atenção sucessiva e detalhada que somos forçados a dar-lhe para analisá-la, manifestá-la e nos fazer entender. (Diderot 2000: 109-111)

O substantivo passa então a subordinar o adjetivo, o verbo e os complementos, e isso ocorre a fim de que o pensamento ganhe em objetividade, de modo a ser compreendido pelo sujeito de que emanam as ideias e por aqueles aos quais serão transmitidas. Ainda assim, como observa Massimo Modica, “a ordem sintática pode estar repleta de inversões, em comparação com a ‘ordem natural’” (Modica 1997: 171).

Mas o processo somente se completa quando a própria língua é tematizada, ao transformar-se em material a ser manipulado pelo artista. Se o ato de sentir, ver, ouvir já requer que se tenha discernimento para reconhecer imagens, sons, toques, odores, sabores e desse modo distinguir cada uma das determinações sensoriais, a preeminência do substantivo numa frase será reconhecida como factícia, embora necessária, porque a própria imediatez com que os sentidos nos impressionam só se torna reconhecível quando os nomes são proferidos em ordem. Para Diderot, a estrutura sintática de subordinação é totalmente adequada às especificidades do discurso oral e escrito, segundo as quais os elementos verbais devem ser enunciados um após outro. Já outros tipos de linguagem, que lidam com suportes diferentes como cores e ritmos, gestos e inflexões de voz, revelam um tecido de relações muito próximo da simultaneidade em que se apresentam as sensações. Ou seja, um mesmo objeto pode ser percebido visualmente, mas ao mesmo tempo pelo tato, pela audição, pelo paladar, pelo olfato, de modo que dele emane uma diversidade de impressões. Esses dados heteróclitos têm como expressão privilegiada linguagens menos sequenciais e unívocas do que o discurso, em especial a linguagem artística.

Nesse caso, a arte da pintura é exemplar, pois a multiplicidade de elementos de um quadro é contemplada em um só instante, em bloco, distinguindo-se somente ao serem submetidos à análise. É isso que o quadro expõe diante do observador, a visão do instantâneo como resultado da reunião artificial de elementos esparsos.

Em texto posterior à *Carta sobre os surdos-mudos*, Diderot afirma que “o sol do pintor não é o do universo, nem poderia ser” (Diderot 1995a: 284). Não poderia ser porque o calor e a luminosidade solares são percepções sensoriais às quais se atribui o nome de sol. O sol do pintor, por sua vez, possibilita constatar que o sol não se reduz a um nome, porque as percepções do objeto sol são compartilhadas e reconhecidas pelos demais seres humanos, tal como fica registrado na pintura, pela distribuição de cores em que predomina o branco ou o amarelo, sobrepostos em geral ao azul do céu etc.

Igualmente, elementos de linguagem extraverbal como expressões faciais, movimentos corporais, sussurros e bramidos, dentre outros, devem ser, em primeiro lugar, compreensíveis para o emissor, e isso pressupõe que tenham sido convencionados como signos de dor ou prazer e as mais variadas ideias. Em estudos sobre a noção de sensibilidade no Iluminismo francês, Jessica Riskin observa que, na vertente da teoria da linguagem em que se incluem as obras de Diderot, a atividade do pensamento está atrelada ao reconhecimento e ao emprego de signos linguísticos, o que depende mais da interação social que da reflexão individual. “Uma criança criada por ursos [...] não reconheceria seus próprios gritos como signos, não tendo ouvido algo parecido de outra criatura. Somente se ‘tivesse vivido com outros homens’ perceberia o significado dos gritos humanos naturais.” (Riskin 2002: 239)

Mas Diderot observa que esses signos correm o risco de se tornar letra morta, aproximando-se do sentido etimológico da palavra paixão. Nesse caso as palavras são enunciadas mas as ideias que se relacionam com elas não são transmitidas.

A obra de arte consegue fazer pensar sobre as palavras, sobre os gestos, sobre

a percepção como um todo, razão pela qual a linguagem literária se distingue da linguagem ordinária. No entanto, como a comunicação de signos menos unívocos implica o estabelecimento de outra convenção que não a discursiva, ficaríamos tentados a concluir que a linguagem literária se aproxima do discurso, devido a seu caráter sequencial. No entanto, de acordo com Diderot, a poesia, seja no gênero do romance, do drama, ou puramente lírica, só se efetiva ao incluir, junto à frase sintaticamente ordenada, a expressão hieroglífica.

Passa então no discurso do poeta um espírito que move e vivifica todas as sílabas. O que é este espírito? [Ele] faz com que as coisas sejam ditas e representadas todas ao mesmo tempo; [...] o discurso não mais é somente um encadeamento de termos enérgicos que expõem o pensamento com força e nobreza, mas [...] é ainda um tecido de hieróglifos amontoados uns sobre os outros que o pintam. (Diderot 2000: 116)

A noção de hieróglifo poético explica como a linguagem sequencial consegue assimilar as propriedades imagéticas do hieróglifo, com a finalidade de que se potencialize seu efeito; razão pela qual a poesia, enquanto afeta a audição, faz com que a visão imagine estar vendo a cena, a alma do ouvinte então se comove e o entendimento correlaciona todos esses elementos.

Com isso, a linguagem recupera – caso esteja perdida – a capacidade de chamar a atenção do homem para aquilo que distingue sua natureza, tanto no que se refere ao indivíduo quanto no tocante à espécie, o instinto de sobrevivência. Razão pela qual a arte, ainda que se seja artifício e convenção, continua a ser entendida como imitação da natureza.

No *Tratado sobre o belo*, Diderot define “*belo* fora de mim tudo aquilo que contém em si algo com que despertar em meu entendimento a ideia de relações; e *belo* em relação a mim tudo o que desperta esta ideia.” (Diderot 2000b: 250) As artes imitam a natureza, mas o caráter objetivo e universal do belo não se confunde com a particularidade de algum modelo, nem com a reprodução do que se vê, se ouve e se sente. Mesmo as relações como as de proporção na pintura, por exemplo, não podem ser tomadas como padrão de beleza, uma vez que a obra de arte revela relações que, para os homens, são mais significativas do que a exatidão das formas geométricas.

A relação em geral é uma operação do entendimento, que considera seja um ser, seja uma qualidade, na medida em que este ser ou esta qualidade supõe a existência de um outro ser ou de uma outra qualidade. Exemplo: Quando digo que Pierre é um *bom pai*, considero nele uma qualidade que supõe a existência de uma outra, a do filho. (Diderot 2000b: 254)

Ao se tomar a proporção geométrica como padrão de beleza, apenas se avalia a matéria inerte, e não suas relações com a matéria sensível, cujo desdobramento culmina na espécie humana. No exame de uma obra de arte não se impõe uma ordem preestabelecida, tenta-se descobrir sua singularidade, mas sempre em correlação com o homem, o que garante a objetividade do juízo estético. Isso porque os interesses individuais podem eventualmente comprometer a própria sobrevivência do indivíduo e da espécie, razão pela qual o padrão de beleza não pode ser determinado por critérios subjetivos. Portanto, como diz Yvon Belaval, “À evidência cartesiana, considerada subjetiva demais, será preferível a certeza experimental.” (Belaval 2003: 13)

Assim, a multiplicidade dos fenômenos é submetida a um único e mesmo princípio para os que ouvem, falam, veem, para os surdos-mudos, para os cegos. O primeiro texto de Diderot sobre o assunto, a *Carta sobre os cegos para uso dos que veem*, de 1749, comenta as operações de catarata que vinham sendo tematizadas pela filosofia, e se detém no fato de que os cegos recém-operados não conseguiam ver de pronto as formas geométricas conhecidas por eles, antes da operação, através do tato. Demorava-se muito até que os operados chegassem a reconhecer os objetos pela visão; na vida real um deles chegou a furar a tela de um quadro, acreditando que ali houvesse de fato profundidade espacial (Cf. Riskin 2002: 37).

A experiência das operações de catarata, em primeiro lugar, demonstra que a visão de objetos é fruto de um longo aprendizado. O mesmo quanto aos demais sentidos. Pelo tatear constante de uma figura que outros reconheçam como tal, uma esfera será definida pelo cego como um sólido regular com superfície curva e lisa. Porém, as propriedades das formas geométricas podem ser descritas sem contato físico. Considerando objetivamente a esfera, e não pela experiência de um indivíduo que tenha visto ou apalpado algum volume com essa forma, ela pode ser definida como uma sequência de pontos alinhados a igual distância de seu centro.

Na época, um catedrático inglês que, embora cego, havia se notabilizado como matemático, conta a Diderot em suposta conversa relatada na *Carta aos cegos*: “Aqueles a quem eu demonstrava as propriedades do círculo e do quadrado não estavam com as mãos no meu ábaco e não tocavam os fios que eu estendera e que limitavam minhas figuras; entretanto eles me compreendiam.” (Diderot [1749] 1979: 27) Para se fazer entender nas aulas, o matemático cego não necessitava da experiência tátil, mas definia as propriedades das formas geométricas empregando equações de geometria analítica. Ernst Cassirer observa que essa transição foi determinante para a constituição da estética, como parte de um amplo processo cujo impulso teria sido dado pela filosofia cartesiana:

Considera Descartes que o único progresso verdadeiramente decisivo que realizou em relação ao método geométrico dos antigos foi o de ter sido quem primeiro dotou a geometria de uma independência e de uma suficiência racionais autênticas. A geometria antiga é, sem dúvida nenhuma, uma escola incomparável do espírito, mas não pode [...] aguçar o espírito sem ocupar incessante e simultaneamente a imaginação até exauri-la, enfim, por ocupá-la em toda sorte de figuras e problemas particulares. A busca não pode, nesse caso, evitar perder-se indefinidamente na consideração de casos especiais e ser obrigada a inventar e a efetuar uma demonstração especial para cada grupo de casos específicos. A nova análise cartesiana vai por cobro a esses obstáculos: ela contém regras universais e desenvolve métodos válidos em todos os casos, implicando a solução de casos especiais e sua determinação *a priori*. (Cassirer, 1992: 382)

A particularidade das figuras, que implica necessariamente desvios e falhas de cálculo, é deixada de lado por falta de objetividade. Se não ocorresse esta simplificação, o pensamento ficaria enredado na descrição de características particulares e jamais conseguiria ser transmitido ou compreendido em sua totalidade (Cf. Haquette 2014: 23). Diderot observa, no *Salão de 1767*, que esse processo se inicia na infância, quando “as palavras se [fixam] em nossa memória e seu sentido em nosso entendimento ou por uma ideia, ou por uma imagem; e essa ideia ou imagem vinha acompanhada

de aversão, raiva, prazer, medo, desejo, indignação, desprezo. [...] Mas ao longo do tempo [...] deixamos de lado a ideia e a imagem, para nos ater ao som e à sensação. Um discurso pronunciado não é mais do que uma longa sequência de sons e sensações primitivamente excitadas. O coração e as orelhas ficam de prontidão, mas o espírito está ausente [...] . Sem essa abreviação, não poderíamos conversar. Precisariamos de um dia inteiro para dizer e apreciar uma frase mais longa.” (Diderot 1995a: 218)

Compete à linguagem literária reativar ideias e imagens negligenciadas nesse processo de abreviação do discurso indispensável à comunicação. Embora a base da poesia também seja o discurso assim despido de ideias, Diderot considera possível que a concisão característica da linguagem discursiva possa ser relaxada para que se introduzam elementos imagéticos e assim se incorporem ideias aos sinais sensíveis. Com isso, a principal ideia a ser recuperada é aquela que fortaleça a aproximação entre os homens, a convivência harmoniosa, fundamento de todas as línguas.

De acordo com o princípio da preservação da espécie, entendido como ideia que orienta toda atividade do pensamento, Diderot define a natureza humana pela bondade, uma vez que a agressividade atávica seria evidentemente prejudicial à conservação da vida. Consta do *Discurso sobre a poesia dramática*, publicado por Diderot em 1758: “A natureza humana é portanto boa? Sim, meu amigo, é muito boa. [...] Não se deve acusar a natureza humana, mas as miseráveis convenções que a pervertem. [...] Num povo escravo, tudo se degrada” (Diderot 1986: 45 e 107). Desde o volume da *Enciclopédia* saído em 1755, no verbete “Direito natural”, Diderot já vinha indagando:

se privarmos o indivíduo do direito de decidir sobre a natureza do justo e do injusto, a quem remeter esta grande questão? A quem? Ao gênero humano: somente a ele cabe decidi-la, pois o bem de todos é sua única paixão. As vontades particulares são suspeitas; podem ser boas ou más, mas a vontade geral é sempre boa: jamais se enganou, jamais se enganará. (Diderot 1995: 46)

A cadeia de relações que permite definir como bela uma obra de arte sempre chegará a termo com essa ideia no horizonte, a bondade natural do homem. O mesmo princípio norteador a distingue das obras da natureza, já que o pendor natural é irreversível, ao passo que o artista tem possibilidade de deliberar, concebendo sua obra das mais maneiras diversas, conforme o efeito esperado. Já a “bela ordem, que vos encanta no universo, não pode ser outra senão esta”, argumenta Diderot (1995a: 180).

Ainda no *Salão de 1767*, Diderot diz que, para se definir o que seja belo, é preciso antes indagar “O que sou? O que é um homem, um animal? [...] Mas o homem não é um lobo nem um cão... [...] Todo ser tende à felicidade, e a felicidade de um ser não pode ser a felicidade de outro... A moral se encerra nos limites da espécie”(Diderot 1995a: 206). Pode-se dizer que a autonomia do belo frente à natureza não se sobreponha ao que seja útil ou contribua para a felicidade do homem, que é perseverar em seu ser.

Como foi dito, certas modalidades de obras de arte se realizam em uma sequência temporal, como a música e a literatura, mas outras, como a pintura, mostram simultaneamente os diversos aspectos de uma imagem. Nem por isso a pintura deve abrir mão de um princípio norteador. Diderot cita como exemplo uma pintura de paisagem em que há diversos planos, bem como pequenas cenas incidentais, mas uma única e mesma ideia engendra o quadro: “mostrar que aqui passa um homem” (Diderot 1995a: 400). No estabelecimento de relações entre os elementos de uma obra de arte, esse é o critério objetivo que dá unidade à obra, é sua ideia central, seu padrão de beleza.

Por essa amostra vemos que a pintura comporta uma espécie de narrativa que a aproxima da literatura. Deve-se a Starobinski a observação de que nos *Salões* também a pintura compreende uma sucessão de instantes, como se, a partir da paisagem ou da cena figurada, estivesse se esboçando um romance. Isso porque, no momento escolhido pelo pintor, “devem-se incluir as marcas do instante precedente, e índices do instante que se seguirá. Ele usurpa uma duração.” (Starobinski 2012: 339) Diversas circunstâncias concorrem para que se chegue ao instante representado em uma tela, e, tendo em vista o ocorrido no instante imobilizado, espera-se uma repercussão. Como aconselha Diderot,

um bom método para descrever quadros, sobretudo os de tema campestre, é adentrar o lugar da cena pelo lado direito ou pelo lado esquerdo e, começando pela beirada inferior, descrever os objetos à medida que eles se apresentem. [...] Eu vos diria então, caminhai até encontrar à direita um grande rochedo [...]. Prossegui vosso caminho. (Diderot 1995a: 301)

Se a imagem fixada em um quadro faz parte de uma sucessão temporal semelhante à que dá corpo à poesia, a teoria do hieróglifo poético, por sua vez, vem entrecruzar pintura e poesia. O que dizer então do interdito que consta do *Salão de 1767*: “*ut poesis, pictura non erit*” (Diderot 1995a: 150)? Diderot fornece ele mesmo argumentos para enfrentar o problema. A arte é imitação da natureza, e não de outras obras de arte, portanto equivoca-se quem pratica a pintura como ilustração de episódios das obras literárias. Ao se julgar a questão do ponto de vista do artista e do receptor da obra de arte, também não haveria compatibilidade entre poesia e pintura pois, fisiologicamente falando, a linguagem mais adequada à emissão da fala e à captação de sons é o discurso sequencial, enquanto a visão contempla em uma só percepção, simultaneamente, os mais diversos planos, a variação de incidência de luz, volume, profundidade, objetos de distintas formas.

Yvon Belaval reconhece a incompatibilidade entre ambos os suportes, ao dizer que, para Diderot, “só metaforicamente a língua é um quadro [*tableau*]” (Belaval 2003: 108). Por princípio, a pintura faz com que os homens expressem suas necessidades, seus afetos, e assim se comuniquem. Mas o discurso vem complementar a linguagem plástica, do ponto de vista da abrangência da comunicação. Efetivamente, “Diderot jamais abandona o estatuto de escritor” (Belaval 2003: 109), como parte de um trabalho comum entre sábios que, pela escrita, vencem as distâncias e trocam informações úteis pelo interesse geral do gênero humano. A finalidade primeira do aparecimento de uma linguagem, estabelecer a boa sociabilidade entre os homens, não se perde com a mudança do registro plástico para o registro oral ou escrito, pelo contrário, potencializa-se por essas vias. É certo que o gesto se encontra mais próximo da expressão de nossas emoções, bem como daquilo que possa suprir nossas necessidades. Desse ponto de vista, “a linguagem gestual [...] é mais primitiva, mais verdadeira do que nossa linguagem falada” (Belaval 2003: 211), mas isso não implica esmaecimento ontológico do gesto com relação ao discurso (falado ou escrito).

Embora Belaval tenha franqueado os limites entre a plástica e o discurso, por considerar toda linguagem como um meio de comunicação, ainda é preciso enfrentar

2 Pode-se, com uma certa licença, traduzir por: “Que a pintura não seja como a poesia”. Referência à passagem da *Arte poética*, de Horácio, verso 361, em que se diz: “A poesia é como a pintura” [*ut pictura poesis*].

o problema de que a visão e a audição sejam irreduzíveis, em termos da conformação fisiológica que determina a diferença entre as sensações³. Um passo nesse sentido pode ser dado ao se entender a filosofia materialista defendida por Diderot como uma reação ao sensacionismo. Como consta da hipótese central da *Carta sobre os surdos-mudos* e da *Carta sobre os cegos*, as ideias se constituem por julgamentos em que nenhum dos sentidos prepondera. Pode-se objetar que, no caso do matemático cego, Diderot tenha se referido a demonstrações, à abstração, a equações, ao passo que as artes lidam com a imaginação. No entanto, a imaginação também se vale do julgamento para conceber a ideia central que dá unidade a uma pintura, por exemplo.

De qualquer modo, em nenhum dos casos ocorre uma síntese entre os elementos pictóricos e poéticos. Isso porque, como se deduz principalmente das duas *Cartas*, entre ambas as linguagens a tensão será permanente. O discurso, ainda que escrito e por isso voltado para a visão, manterá o desenvolvimento sucessivo adequado à emissão de fala e à captação pelo ouvido. A pintura requer ser percebida pela visão em um único instante. Qualquer aproximação entre os dois suportes será paradoxal, implicando contradição.

Como foi dito, a simultaneidade de dados paradoxais provindos dos diversos sentidos faz com que o julgamento entre em atividade e passe a estabelecer diferenças entre uns e outros, engendrando ideias, palavras, sentimentos, e daí projetando imagens ou outros sinais sensíveis usados para que os homens compreendam o que se passa em seu interior, de modo a amenizar diferenças individuais. Portanto, resolver a contradição seria parar de pensar. A interação entre pintura e poesia concorre para que o pensamento e o julgamento se mantenham operantes.

Nas artes, a reunião de suportes discrepantes (como elementos sequenciais implicados na linguagem discursiva, e elementos pictóricos, que não se desdobram no tempo, mas se detêm em um só instante) contribui para retrair imagens e ideias que a linguagem ordinária tenha negligenciado, retomando-se assim a transmissão daquilo que ficou na história ou que só tenha persistido na interioridade. Esse resgate não se dá, segundo Diderot, aleatória nem espontaneamente, como fenômeno natural, pois, se as línguas não mais favorecem a sociabilidade, é aí que o pendor pelo bem existe somente em ideia, em pensamento, sem encontrar expressão adequada.

Para Diderot é ponto pacífico a distinção entre pintura e poesia; não obstante, a intersecção entre ambas se impõe para que o julgamento seja chamado a arbitrar a contradição inerente a toda linguagem artística. Do choque entre sinais sensíveis, uma ideia inaudita pode então se manifestar: do ponto de vista natural, os homens não representam uma ameaça uns aos outros. No entanto, é preciso instituir signos que transmitam essa ideia. E como entrar em acordo sobre o significado de sinais que transmitam a ideia de equanimidade, frente à hegemonia da linguagem privada, particular e individual, compreendida apenas pelo sujeito de uma experiência interior, em total isolamento? Explica-se assim a conclusão a que Yvon Belaval chega, ao afirmar que o ideal de que o belo e o bom, a estética e a moral se conciliem só exista em ficção. Afinal, materialista convicto, Diderot “rejeita qualquer *a priori* e só no âmbito

3 Cf. a seguinte passagem da *Carta sobre os surdos e mudos*: “os homens, ao instituir os primeiros elementos de sua língua, apenas seguiram, segundo todas as aparências, o máximo e o mínimo de facilidade que encontraram na conformação dos órgãos da palavra.” (Diderot 2000: 122)

da arte admite o modelo ideal.” (Belaval 2003: 54)⁴

Referências Bibliográficas

- Belaval, Y. 2003. *Études sur Diderot*. Paris: PUF.
- Cassirer, E. 1992. “Os problemas fundamentais da estética”. Pp. 367-472, em *A filosofia do Iluminismo*. Ed. UNICAMP, Campinas.
- Derrida, J. 1973. *Gramatologia*. Trad. de M. Schnaidermann e R. Janine Ribeiro, Perspectiva, São Paulo.
- Diderot, D. 1979. *Carta sobre os cegos para uso dos que veem*. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Abril Cultural.
- Diderot, D. 1986. *Discurso sobre a poesia dramática*. Trad. de L.F. Franklin de Mattos. São Paulo: Cosac Naify.
- Diderot, D. 1995. “Droit naturel”. Em *Oeuvres*. Ed. de L. Versini. Tome III. Paris: Robert Laffont.
- Diderot, D. 1995a. *Salon de 1767*. Em *Ruines et paysages*. Paris: Hermann.
- Diderot, D. 2000. *Carta sobre os surdos e mudos para uso dos que ouvem e falam. Diderot – Obras II*. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva.
- Diderot, D. 2000a. *Paradoxo sobre o comediante*, em *Diderot – Obras II*. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva.
- Diderot, D. 2000b. *Tratado sobre o belo*, em *Diderot – Obras II*. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva.
- Fried, M. 1980. *Absorption and Theatricality. Painting and beholder in the Age of Diderot*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- Haquette, J.-L. 2014. «Le langage et la puissance de l’image dans l’esthétique de Diderot», em Le Ru, V. (dir.). *Diderot. Langue et savoir*. Reims: EPURE.
- Modica, M. 1997. *L’estetica di Diderot. Teorie delle arti e del linguaggio nell’età dell’Encyclopédie*. Roma: Antonio Pellicani.
- Prado Jr., B. 1975. “Gênese e estrutura dos espetáculos. Notas sobre a *Lettre à d’Alembert* de Jean-Jacques Rousseau». *Revista Cebrap*, nº 14: 6-34.
- Riskin, J. 2002. *Science in the age of sensibility. The sentimental empiricists of the french Enlightenment*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- Starobinski, J. 2012. *Diderot, un diable de ramage*. Paris: Gallimard.

4 Cf. ainda a seguinte passagem: a moral “tem consistência diferente [...] do que os temas gerais da filosofia do conhecimento ou mesmo da estética.” (Belaval 2003: 277)