

O sabor do perspectivismo

Raul Antelo
(Universidade Federal de Santa Catarina)



Un savoir qui implique ces quatre conditions (déplacement du sujet, valorisation des choses à partir de leur réalité à l'intérieur du *kosmos*, possibilité pour le sujet de se voir lui-même, transfiguration enfin du mode d'être du sujet par l'effet du savoir), c'est cela, je crois, qui constitue ce qu'on pourrait appeler le savoir spirituel.

FOUCAULT, Michel. *Hérmeneutique du sujet*. Cours au Collège de France, 1981-1982.

Mimesis is an entire world.

DAMROSCH, David. "Auerbach in Exile".

A filologia in extremis

No prefácio a seu *Essai sur la France* (1930), o romanista alemão Ernst-Robert Curtius justificava o empreendimento de traçar um panorama da cultura francesa para os leitores de seu país, com o argumento de atingir a reconstrução de “nosso comum patrimônio, a Europa”, e assim evitar que “nossa civilização afunde” (CURTIUS,

1990, p. 14); anos depois, no Natal de 1945, em carta a Jean de Menasce, Curtius ainda admitiria que, um pouco antes, em 1932, quando redigia esse volume dedicado a Aby Warburg intitulado, de início, *Idade Média latina e romance. Estudos sobre a tradição literária europeia*, e que seria, finalmente, publicado como *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948), teria descoberto, um poema espanhol do 1500, que louvava um elenco de virtudes repartidas entre doze imperadores, de Augusto a Teodósio, que o convenceram da singular sobrevivência, na Península Ibérica, da tradição latina, como não se deu em nenhum outro lugar da Europa, algo que, presente já em seu ensaio “O espírito alemão em perigo”, se reforçaria, também em 1932, em virtude de uma profunda crise psicológica e uma persistente depressão de Curtius, que o levaram a consultar o dr. Gustav Jung, em Zurich. A cura o empurraria, portanto, ao revigorado estudo da literatura medieval, detendo-se, em particular, no tópico da *Roma aeterna*, que ele abordava, porém, na contracorrente warburguiana, “comme un archétype au sens Jungien du terme, c’est-à-dire comme un symbole chargé simultanément d’une signification et d’énergies multiples” (CURTIUS; DE MENASCE, 1991, p. 114-115), mesmo que depurado do devir histórico.

Paralelamente, entre 1942 e meados de 1945, portanto, pouco antes de *Literatura Europeia e Idade Média Latina* de Curtius, mas em simultâneo com a *Dialética do Esclarecimento* de Adorno-Horkheimer ou mesmo de *Sade, meu próximo* de Klossowski, outro romanista emigrado, Erich Auerbach, redigia, em Istambul, sua obra-prima, *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (Berna, A. Francke, 1946), atravessada pelo melancólico lamento de ser uma pesquisa realizada, durante a guerra, nas bordas do mundo civilizado, isto é, na Turquia.

Aqui não há nenhuma biblioteca bem provida para estudos europeus; as comunicações internacionais estavam paralisadas; de tal forma que tive de renunciar a quase todas as publicações periódicas, à maioria das pesquisas mais recentes, e por vezes a edições críticas dos meus textos dignas de confiança. Portanto, é possível e até provável que muita coisa me tenha passado despercebida, muita coisa que deveria ter considerado, e que, por vezes, afirme alguma coisa que tenha sido refutada ou modificada por pesquisas mais recentes. Espero que entre esses prováveis erros não haja nenhum que afete o cerne do sentido das ideias expostas. Também é resultado da escassez de literatura

especializada e de periódicos o fato de este livro não conter notas; afora os textos, cito relativamente pouca coisa, e este pouco deixou-se introduzir facilmente no texto. Aliás, é bem possível que este livro deva agradecer a sua existência precisamente à falta de uma grande biblioteca especializada; se tivesse podido tentar informar-me a respeito de tudo o que foi feito acerca de tantos temas, talvez nunca tivesse chegado a escrevê-lo. (CURTIUS; DE MENASCE, 1991, p. 502)

É bem verdade que o livro de Curtius também lutava contra o abandono internacional da tradição alemã, bem como contra o ódio cultural e seus fundamentos político-sociológicos. Mas, diante da constatação de que as bibliotecas do passado estavam irremediavelmente perdidas, Curtius reivindicava, com Goethe, que a literatura não passa de “fragmento de fragmentos”. Auerbach, porém, é mais abertamente conservador que Curtius. Sem dúvida, não só a escassez de literatura especializada como assim também a distância dos grandes centros acadêmicos europeus respondem pelo método de *Mimesis*. Mas a esse respeito, em defesa de um certo continuísmo, o próprio Auerbach argumenta que a revolução da arte moderna contra a doutrina clássica dos níveis, no princípio do século XIX, não poderia ter sido a primeira de sua espécie. Houve, de fato, outras, anteriores, por meio das quais não só os românticos e os realistas quebraram convenções, mas também, no fim do século XVI e mesmo durante o século XVII, os partidários da rígida imitação da literatura antiga foram questionados em suas práticas.

Antes, tanto durante a Idade Média toda como ainda no Renascimento, houve um realismo sério; tinha sido possível representar os acontecimentos mais corriqueiros da realidade num contexto sério e significativo, tanto na poesia como nas artes plásticas; a doutrina dos níveis não tinha validade universal. Por mais diferente que o realismo medieval seja do moderno, coincidem nesta modalidade de concepção. Entretanto, já muito antes tecera conjecturas acerca de como se formara esta mentalidade artística medieval, como e quando ocorrera a primeira irrupção contra a teoria clássica: foi a história de Cristo, com a sua desconsiderada mistura do real quotidiano com a mais elevada e sublime das tragicidades, que venceu a antiga regra estilística.

Portanto, o “realismo figural” de Auerbach (1976, p. 500-501) postula que, sem prejuízo da sua força concreta e atual, um acontecimento mundano significa não somente a si próprio, mas ilumina

também um outro acontecimento, que ele repete, de forma auspiciosa ou meramente confirmativa; e além disso, a conexão entre ambos os acontecimentos não é vista, fundamentalmente, como desenvolvimento temporal ou causal, mas como uma unidade do plano divino, atemporal, cujos membros e reflexos são todos os outros acontecimentos possíveis, o que explica que sua mútua e imediata conexão terrena seja de menor importância e o próprio conhecimento da articulação entre os fatos seja, por vezes, totalmente irrelevante para a interpretação.

Conquanto esse método sintático-compositivo acarrete inegáveis avanços na leitura, Auerbach era consciente, porém, da provável limitação de suas ferramentas críticas, desenvolvidas nas bordas da Europa, já que admite que, em *Mimesis*, muito bem

poderiam ter sido introduzidos capítulos sobre textos ingleses, alemães, espanhóis; teria tratado com prazer mais longamente do *siglo de oro*, e com muito prazer teria acrescentado um capítulo sobre o Realismo alemão do século XVII. Mas as dificuldades eram demasiado grandes; mesmo assim, tratei de textos de três milênios e muito frequentemente tive de abandonar o âmbito que me é próprio, as literaturas românicas. (AUERBACH, 1976, p. 501)

Tais desculpas se devem ao fato de, em um primeiro momento, Auerbach não ter tratado especificamente de *Dom Quixote*, cuja análise só se acrescenta à edição mexicana de *Mimesis*, em 1950, livro que, contudo, conquistaria imediato reconhecimento, mesmo no domínio hispânico. Esparsas, de fato, são as referências ao *Quixote* na edição original e se limitam, no capítulo “A saída do Cavaleiro”, à interpretação da excursão de Dom Quixote como simples fuga de uma situação insustentável. No capítulo “O Príncipe Cansado”, Auerbach traça a diferença entre a loucura amena do Cavaleiro e a insanidade incurável de Hamlet para, finalmente, no capítulo *ad hoc*, “A Dulcinéia Encantada”, concluir que a loucura de Dom Quixote não passa de uma divertida confusão que, embora heroica e idealista, acarreta sabedoria e humanidade, sem chegar mesmo a configurar uma loucura simbólica, o que, para Auerbach, não está “no” texto e aventá-lo, a seu ver, constituiria um ato de violência. Essa restrição, esclarecedora da resistência do próprio Auerbach, em abordar o Real do romance de Cervantes, impregnaria a

crítica posterior¹. Edward Said, que reputa *Mimesis* “um dos textos mais essenciais dos estudos literários do século XX”, traduziu ao inglês um ensaio posterior de Auerbach, “*Philologie der Weltliteratur*” [“Filologia da literatura mundial”], que fora escrito e publicado na Alemanha ainda depois do aparecimento de *Mimesis*, em 1952. Nesse texto, Auerbach aproveitou a ocasião, segundo Said, para refletir sobre sua própria obra do pós-guerra, acerca da situação do filólogo e, em especial, sobre o peculiar enredamento de seu trabalho com a história:

A história é a ciência da realidade que nos afeta de modo mais imediato, nos instiga mais profundamente e nos força a uma autoconsciência. É a única ciência em que os seres humanos aparecem diante de nós em sua totalidade. Sob a rubrica de história devemos compreender não somente o passado, mas a progressão dos eventos em geral. Portanto, a história abrange o presente. A história profunda dos últimos mil anos é a história da humanidade que alcança a autoexpressão: é disso que trata a filologia, uma disciplina historicista. Essa história contém os registros do pujante e venturoso progresso do homem em direção a uma consciência de sua condição humana e da realização de seu potencial; e esse progresso, cujo objetivo final (mesmo em sua forma presente totalmente fragmentada) foi mal imaginado durante muito tempo, ainda parece ter avançado segundo um plano, apesar de seu percurso sinuoso. Todas as ricas tensões de que nosso ser é capaz estão contidas nesse percurso. Um sonho íntimo se desdobra; seu alcance e sua profundidade animam inteiramente o espectador [isto é, o filólogo] e lhe possibilitam, ao mesmo tempo, encontrar paz

1 David Damrosch espanta-se de que Auerbach, como “outro” do próprio Cide Hamete, “he has nothing to say about the character who is the overriding focus of metafictional play: Cide Hamete Benengeli, the Arabic historian who is the supposed author of the book. Cervantes uses Benengeli, in fact, to parody the two sorts of ordering principles, ethical and historiographic, that Auerbach wishes to minimize. As a ‘lying dog of a Moor’ who nonetheless swears oaths ‘as a Catholic Christian’, Benengeli is a locus of both moral and historiographic ambiguity. (Is he telling the truth or distorting it? Must we correct for his ignorance or beware of his malice?) Further, as an historian who is also a sorcerer, he is an observer who can alter the events he describes. Benengeli’s relevance to Auerbach’s exposition is increased by the fact that Auerbach himself steps out of his narrative concerning Cervantes to reflect on the importance of the historian’s fidelity to the facts (...) Auerbach, then, echoes Benengeli even as he suppresses him, and this double treatment of the historian is paralleled by his treatment of Don Quixote”. (DAMROSCH, 1995, p. 110) Antes, porém, que Auerbach, pois o ensaio é de 1940-2, Maria Rosa Lida se questionou sobre Lope e os judeus para constatar que, mesmo não havendo uma profunda reflexão sobre o tema, inexistia, no comediôgrafo, “el odio vulgar de Cervantes”. (MALKIEL, 1973. p. 78)

em seu próprio potencial pelo enriquecimento que ele ganha ao ter testemunhado o drama. A perda desse espetáculo – cujo aparecimento depende totalmente da apresentação e da interpretação – seria um empobrecimento para o qual não pode haver compensação possível. [...] Ainda somos basicamente capazes de cumprir esse dever [isto é, a apresentação do espetáculo por meio da “reunião do material e da composição de um todo”], não somente porque temos um vasto material a nossa disposição, mas sobretudo porque herdamos o senso do “perspectivismo” histórico que é tão necessário para a tarefa (grifo meu). (AUERBACH *apud* SAID, 2003, p. 210)

David Damrosch define *Mimesis* como um verdadeiro heterocosmo modernista, “not an alien world, but our own world made new” (DAMROSCH, 1995, p. 99). Nessa descrição do que, na verdade, é o método do próprio Auerbach, o realismo figural, como expressão de uma hermenêutica modernista radical, o romanista alemão atribuiria ao filólogo uma tarefa aparentemente neutra, de simples compilação e apresentação despretensiosa de documentos de cultura, algo no avesso, por exemplo, da perspectiva de Benjamin, quem não concebia separar cultura de violência.

Todos os registros escritos do passado os quais herdamos estão saturados da história de suas próprias épocas; o trabalho filológico é responsável por examiná-los. Eles têm uma unidade que o filólogo interpreta de acordo com o “perspectivismo” historicista. Portanto, em certo sentido, a filologia é a disciplina interpretativa pela qual se pode discernir aquele ponto de vista peculiar sobre as coisas que é a perspectiva sobre a realidade de um determinado período (grifo meu). (SAID, 2003, p. 210-211)

Deixemos o debate em torno ao “perspectivismo” para mais adiante, mas digamos, por enquanto, que dessa mescla de história e filologia deriva o próprio método de intervenção crítica de um discípulo de Auerbach como Edward Said, cuja história cultural de caráter humanista, construída como um sistema de correspondências entre história e literatura, é a base de toda uma tradição que considera a temporalidade como repositório das experiências humanas passadas, presentes e futuras, bem como o modo mais cabal de compreensão social, por meio do qual a realidade histórica pode ser finalmente apreendida. O próprio Said constata, então,

que

Uma importante questão preliminar nos leva de volta às duas principais palavras do título de nossa conferência: história e literatura. Nenhuma das duas é um corpo inerte de experiências, nem são elas disciplinas que estão aí para serem dominadas por profissionais e especialistas. Os dois termos são mediados pela consciência crítica, pela mente do leitor e crítico individual, cujo trabalho (tal como o de Auerbach) vê história e literatura se informando mutuamente. Assim, o termo médio que falta entre história e literatura é a atuação da crítica ou interpretação. A formação e a tradição de Auerbach davam-lhe a possibilidade de mediar as duas com as técnicas da filologia, uma ciência para a qual não existe hoje, nem pode haver mais, o tipo de treinamento que havia no entre-guerras europeu para Auerbach e outros intelectuais de cultura enciclopédica, como Leo Spitzer, Ernst Curtius, Karl Vossler. Para nossa geração, sobrou a crítica, uma atividade que passa por transformações incessantes. (SAID, 2003, p. 213)

Certamente, sobre Auerbach (e mesmo sobre seus colegas de profissão, muitos dos quais emigrados em capitais europeias, como Gertrud Bing, Nikolaus Pevsner ou Fritz Saxl, em Londres, ou mesmo latino-americanas, como é o caso de Otto Maria Carpeaux ou Anatol Rosenfeld, no Brasil, ou de Luigi Pareyson e Felix Weil², na Argentina) operavam certas ideias de continuidade que, no caso de Auerbach, se traduziam em termos de formação do público, na Idade Média, e seu correlato, a emergência do capital e das multidões, como ameaça a uma compreensão de elite cultural, que ele apontou em *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter* (1958)³.

2 Detive-me nele, em *Tempos de Babel: anacronismo e destruição*. São Paulo: Lumme editor, 2007.

3 “El público literario o culto, pues, había desaparecido, y su lengua habíase convertido en una lengua especial: la lengua de la liturgia, la lengua escrita de las cancellerías y la lengua técnica de unos cuantos eruditos que, ya desde muy pronto, solían aprenderla como una lengua extranjera. Sin duda, el público literario había sido ya en la antigüedad clásica una minoría entre la población; pero era una minoría tan considerable que en muchos sitios resultaba muy numerosa. En paulatina gradación, esta minoría conservaba el contacto mismo, tomaba parte en muchas de las producciones literarias, las entendía e incluso influía en ellas a través de su lenguaje vivo. Luego, en cambio, los que participaron en la vida del espíritu fueron tan pocos que, dispersos por la Europa occidental en las islas constituidas por las escuelas, sólo irregularmente se relacionaban entre sí; incluso cuando después se hicieron más numerosos, siguieron constituyendo una sociedad aislada de maestros y discípulos. El propósito de su

Nessas teorias constatamos de que modo autores como Erich Auerbach ou mesmo Ernst-Robert Curtius, sejam eles confluentes ou não com a noção continental de uma fortaleza alemã onímoda, projetavam, em suas pesquisas filológicas, idêntica preocupação com relação ao tempo⁴. Tomemos, a título de exemplo, aquilo que Curtius escrevia, muito antes, em 1925, sobre o tempo em Proust e sua evidente conexão com a memória involuntária (Bergson) e a imagem dialética (Benjamin).

Esta imprevista irrupción de la vida recordada en el instante actual significa que nos hemos liberado del poder del tiempo. Si el pasado deja de ser pasado, cuando el pasado es capaz de revivir en el recuerdo, nos hemos evadido del curso irrevocable del tiempo. El tiempo no es unidimensional ni innumerable. No es algo que se halla fijado definitivamente. El concepto rígido del tiempo, que constituye la base de nuestros cálculos, experimenta en el arte de Proust una corrección psicológica análoga a la corrección lógica que sufre en la filosofía Bergson. El tiempo de las novelas de Proust no es el cronométrico del calendario y de las ciencias naturales, sino *durée réelle*, realidad espiritual cuyo ritmo

actividad era mucho más el conocimiento y el aprendizaje que el placer; no existía ya un grupo o una clase social de hombres capaces de encontrar en la literatura un goce refinado. Llegamos con esto al verdadero núcleo de nuestras consideraciones: ha empezado una época, que va a durar mucho tiempo, donde las clases rectoras de la sociedad no poseen instrucción alguna, ni ningún libro, ni siquiera un lenguaje en que se les pueda ofrecer una formación adecuada. Hay una lengua erudita y lenguas coloquiales no susceptibles de representación escrita, pero no una lengua de formación cultural. Por mucho que se diferencien entre sí, los sucesivos períodos de la Edad Media, tienen de común la ausencia de todo público culto; hasta el último período, el de transición, no comienza éste a formarse de nuevo. Desde hace algún tiempo, se intenta infravalorar el concepto de Renacimiento – que, preparado en Italia desde el siglo XIV, alcanza su florecimiento general en el XVI – probando cuán bien conocidos eran y cuánto habían influido ya antes obras, pensamientos y formas clásicas en determinados círculos eruditos, y probando también la existencia, en la Edad Media, de personas y grupos para quienes el mundo de la cultura grecolatina era comprensible y digno de imitación. Esto es, efectivamente, de la mayor importancia para el mantenimiento y desarrollo de la tradición; pero deja intacta la diferencia esencial de estructura que existe entre Edad Media y Renacimiento. En tanto que no se encuentra una minoría numerosa de personas cultas, no se alcanza una civilización comparable, con sentido, a la clásica; y una minoría así no puede formarse como clase social hasta que la lengua materna se vuelve a convertir en el instrumento verdadero y esencial de la educación”. (AUERBACH, 1969, p. 247-249)

4 A conclusão de Damrosch é inequívoca: o problema de *Mimesis* é oposto ao de *D. Quixote* que busca compensar a perda através da memória, a linguagem e a reconstrução. “Auerbach’s exile is the reverse: far more irrevocably wedded to his present age than he would wish to be, he lives in exile from the past, from the worlds of his beloved texts, which cannot finally provide an Olympian refuge from the dual tyrannies of time and of political pressures”. (DAMROSCH, 1995, p.115)

es múltiple e infinito y cuya cualidad y curso se hallan en estrecha relación con los cambios atmosféricos, con el estado de ánimo y hasta con las cosas que nos rodean. El tiempo proustiano tiene una elasticidad y una relatividad ante las que fallan las demás medidas. Los lectores han podido observar que en las novelas de Proust no figuran fechas ni precisiones de tiempo. En estas novelas no contamos por meses y años, sino por las mutaciones de épocas espirituales. No permiten un análisis cronológico. El tiempo transcurre en una curva de incalculable irregularidad. Basta un cambio en la atmósfera para recrear el mundo y recrearnos a nosotros mismos. Tiempo y Espacio son simples modos del recuerdo y están en acción recíproca.⁵ (CURTIUS, 1941, p. 38-40)

Essa última tese de Curtius, a da mundialização do mundo, aquilo que Paul Valéry chamava de idade do mundo acabado, pode ser observada também em Leo Spitzer, outro dos filólogos fortemente preocupado pela questão temporal em seu método filológico, quem vai ainda mais longe. Analisando igualmente o estilo de Proust, Spitzer já assinalara, em 1927, que a proverbial maestria de Curtius tentara uma síntese entre crítica estilístico-linguística e crítica filosófico-estética⁶.

5 E ainda: “Un lugar que hemos conocido es un fragmento del tiempo que hemos vivido. El recuerdo que surge en nosotros de una imagen nos retrotrae un momento determinado. Podemos, por decirlo así, conmutar el tiempo y el espacio uno dentro de otro, ampliando de ese modo el dominio de nuestra libertad. ‘Il y a des cas assez rares, il est vrai, – où, la sédentarité immobilisant les jours, le meilleur moyen de gagner du temps c’est de changer de place’ (‘Hay casos – bastante raros, es verdad – en que, inmovilizados los días por el sendentarismo, el mejor modo de ganar tiempo consiste en cambiar de sitio’). Y no sólo las divisiones del tiempo – pasado y presente – son relativas; también el tiempo, en su totalidad, es relativo al espacio”. (CURTIUS, 1941, p. 38-40).

6 “Dopo la lettura delle sue pagine, per quanto naturalmente mi dispiaccia di dover sopprimere interi capitoli, nei quali io giungevo a risultati simili partendo da un criterio linguistico, e di poter offrire soltanto un’appendice, non so quanto utilizzabile, al suo lavoro, sono, d’altra parte, ben lieto di dire (anche se questo possa dispiacere a qualche malcontento e invidioso sofista) che Curtius del filologo possiede la sottigliezza, la acribia, l’obiettività, il rispetto per i testi, senza tuttavia dividerne la scarsa sensibilità e la mente sofisticata; che egli nasconde la sua sapienza filologica; che conosce perfettamente il francese (e purtroppo non è affatto ovvio richiedere una dote di questo genere a un romanista tedesco!); voglio dire, ha una sensibilità finissima per le sfumature stilistiche e l’effetto estetico di ogni fatto linguistico; e riesce ad unire in una limpida rappresentazione la penetrazione del dettaglio stilistico con l’ampio scorcio culturale e filosofico, fondendo in una parola la precisione con l’eleganza, l’esame microscopico con quello macroscopico. Il metodo con il quale Curtius giunge a scoprire lo ‘spirito’ di Proust nella sua lingua, l’ha insegnato Proust stesso, ed è il medesimo che io vado proponendo da anni. Il critico comincia a leggere, ed è dapprima sorpreso da quello stile così singolare, fino a quando non trova una ‘frase quasi trasparente’, che gli fa presentire il carattere dello scrittore: proseguendo la lettura incontra una seconda e una terza frase dello stesso genere, e finisce così per intuire

Arte da linguagem

Entre 1933 e 1936, de fato, Spitzer foi diretor de estudos romances e diretor da Escola de Línguas Estrangeiras, em Istambul (instituição para a qual, aliás, contratou Auerbach, o que desfaz, ao menos, objetivamente, sua lamúria das carências turcas), daí se transferindo, exitosamente, para os Estados Unidos, à Universidade John Hopkins, fato raro já que, como assinala Emily Apter (2006), o anti-semitismo acadêmico norte-americano não ofereceu grandes oportunidades de trabalho aos emigrados judeus e foram, basicamente, os colegas negros do sul os que lhes estenderam uma mão⁷. Anos mais tarde, já instalado nos Estados Unidos, Leo Spitzer faria um retrospecto sobre sua trajetória intelectual, numa “Reflexão sobre as Humanidades”, recolhida, em 1948, com o título de *Linguistics and Literary History*, expressão que acabaria emprestando o rótulo ao conjunto de ensaios editados em Princeton. O livro foi publicado, na Espanha, por Dámaso Alonso, em 1955, e só em 1970 ganharia uma versão francesa. Nela, imitando o gesto de Said com relação a Auerbach, seu tradutor, Michel Foucault, empreende a versão desse texto canônico de Spitzer e a palestra sobre filologia e história literária que abre o volume do filólogo alemão torna-se um ensaio sobre “Art du langage et linguistique”, solução onde desaparece a história (literária) e onde, além do mais, a linguagem é dupla e redundantemente considerada não só como arte mas também como técnica, igualando assim os sentidos arcaicos e antitéticos da *tekné* aristotélica, onde *tekné* não era exatamente um “saber fazer”, algo referido à ação, mas uma produção, uma *poietiké*. Desse modo, na tradução de Foucault, a articulação entre arte da linguagem e linguística buscaria “l’unité dernière de la linguistique et de l’histoire littéraire”, que Spitzer assim justificara :

J’ai voué toute ma vie de savant à rapprocher ces deux disciplines: qu’on me pardonne, si en guise de

la ‘legge’ che permette di comprendere ‘lo spirito formale di un autore’. Una critica di questo genere ricerca le coincidenze di ‘motivo e parole’ e descrive un ‘anima linguistica’; ma, a mio parere, questo metodo, che in fondo vuol essere soprattutto un invito a leggere e arileggere i testi studiati, non vale solamente per Proust, ma per ogni autore, di cui si voglia veramente comprendere la lingua”. (SPITZER, 1977, p. 231-232)

7 Ver, ainda, JURT, 1991.

préface, j'esquisse le récit de mes premières expériences universitaires. Je ne vous raconterai que ma propre histoire: comment, parti du dédale de la linguistique, j'ai fait mon chemin jusqu'au jardin enchanté de l'histoire littéraire; comment j'ai découvert dans la linguistique un paradis, un labyrinthe dans l'histoire littéraire; et comment je me suis aperçu que si les humanités, aujourd'hui, sont en procès (procès injustifié à mon sens, car la faute n'est pas la leur, mais celle de prétendus humanistes: ils s'obstinent à contrefaire la démarche des sciences de la nature qui se rapprochent des disciplines humanistes), si donc les humanités sont en procès, il n'y aurait pas de sens à prononcer un seul acquittement: s'il est vrai qu'on ne peut accorder aucune valeur à ce qui repose sur l'étude du langage, rien ne peut être sauvé: ni l'histoire littéraire, ni l'histoire culturelle, – ni l'histoire. (SPITZER, 1970, p. 45)

Dédalo, jardim encantado, paraíso, labirinto – eis aí todo um imaginário medieval de saber e cavalaria, isto é, das origens do romance europeu, convocado por Spitzer para justificar sua formação. É bem conhecida, a esse respeito, a leitura que, em 1962, o próprio Foucault nos propõe acerca do *non du père* (o não do pai/o nome do pai), a partir de um ensaio de Jean Laplanche sobre a psicose de Hölderlin. Nela Foucault associa a questão da institucionalização da arte europeia com o biografismo e aponta que a Renascença teve uma percepção épica da individualidade do artista, na qual chegaram a se confundir duas figuras arcaizantes do patrimônio cultural europeu, o herói medieval e os temas gregos do ciclo iniciático. Assim, quando a Europa cristã começou, finalmente, a dar um nome a seus artistas, a reconhecê-los, enfim, emprestou à sua existência excepcional a forma anônima do herói: como se o nome devesse desempenhar o pálido papel de memória cronológica, no esquema dos eternos ciclos, sempre a recomeçar. As *Vite*, de Vasari, impõem-se, nesse sentido, a tarefa de recordar o imemorial, seguindo uma ordem estatutária e ritual. Nelas, o gênio se pronuncia desde criança, não sob a forma psicológica da precocidade, mas por esse direito, que lhe é característico, de ser anterior ao tempo e não vir à luz senão na sua própria culminação. Portanto, questiona-se Foucault, o que se diz, exatamente, quando se afirma, como no caso da psicanálise estudando Hölderlin, que o lugar vazio do Pai é esse “mesmo” lugar que Schiller ocupou, imaginariamente, para Hölderlin e foi depois abandonado? Esse “mesmo” lugar que os deuses dos últimos textos fizeram cintilar

desde sua presença infiel antes de deixar aos hespéricos sob a lei régia da instituição? Foucault julga encontrar, nesse enigma do Mesmo, no qual a obra coincide com o que ela não é, aquilo que ela enuncia, numa forma exatamente oposta àquela em que Vasari considerara a questão já pronta e resolvida. Essa forma situa-se naquilo que, no cerne mesmo da obra, consoma (e desde seu nascimento) anuncia sua ruína. A obra e “o outro além da obra” falam apenas do “mesmo” e na “mesma” linguagem, sempre a partir do limite da obra (FOUCAULT, 1996). Em outras palavras, agem como uma película que paira sempre sobre a linguagem, uma outra linguagem que não se limita à dualidade razão e loucura e à qual Foucault dedicaria longos anos de estudo: a questão do poder.

Ora, não custa associar essas ideias de Foucault àquilo que ele mesmo encontra em Spitzer, uma relação entre o inglês *father* e um protótipo indo-europeu, ainda mais quando

232

il ne faut pas oublier que ces équations faciles, ces équations types sont relativement rares: c'est qu'un mot comme *père* est jusqu'à un certain point préservé des mutations culturelles; en d'autres termes, il y a dans la civilisation indo-européenne, une continuité de sentiment concernant le mot *père* qui ne s'est pas démentie pendant plus de quatre mille ans. Notre analyse étymologique a éclairé un pan d'histoire linguistique, qui est en connexion avec la psychologie et l'histoire de la civilisation. Elle a suggéré un réseau de relations entre le langage et l'esprit du locuteur. Ce réseau, il aurait pu être révélé aussi bien par l'étude d'une évolution syntaxique, ou morphologique, au même d'une évolution phonétique, – comme celle du *a* en *e*, où Meyer-Lübke a manqué de voir la *durée réelle*, car il portait un intérêt exclusif à l'heure de la montre: à son “chronomètre historique”. (SPITZER, 1970, p. 53)

O pai intelectual de Spitzer, Meyer-Lübke, teria fracassado em reconhecer o mesmo conceito proustiano utilizado por Curtius (*durée réelle*), e, portanto, lançando mão de uma reconstrução arqueológica de matriz dumeziliana, Spitzer tornava-se consciente, porém, de que

La vigueur dans la pensée ou la sensibilité s'accompagne toujours d'innovations dans le langage; la créativité mentale s'inscrit aussitôt dans le langage, où elle devient créativité linguistique; la banalité et la rigidité dans le langage ne suffisent pas aux besoins d'expression d'une forte

personnalité. (SPITZER, 1970, p. 57)

Por isso mesmo, o filólogo entendia que

A partir d'une série historique, l'étymologie d'une famille de mots, nous avons trouvé les preuves d'un changement de climat historique. Puis nous avons considéré le changement global d'un climat historique tel qu'il s'exprime dans les inventions, linguistiques et littéraires, d'écrivains de deux époques différentes (le XVI^e et le XX^e siècle) pour parvenir jusqu'à des systèmes qui théoriquement se suffisent à eux-mêmes: les grandes oeuvres d'art qui sont déterminées par différents développements historiques et qui dans leurs détails extérieurs (linguistiques aussi bien que littéraires) réfléchissent leur "soleil" central. (SPITZER, 1970, p. 64)

233

Spitzer era consciente, portanto, que a *durée réelle* obrigava o crítico a ler o tempo, simultaneamente, a pelo e a contrapelo, pelo direito e pelo avesso, reconstruindo assim não só o círculo filológico, mas abrindo as portas para um autêntico anacronismo de invenção.

En évoquant des mouvements d'aller et retour (d'abord le détail, puis l'ensemble, puis de nouveaux détails, etc.), je me servais d'une métaphore linéaire et temporelle pour décrire des formes d'aperception qui coexistent trop souvent dans l'esprit du chercheur. Le don, ou le défaut, car il a ses dangers, de voir d'un coup les éléments et la totalité, est fondamental pour les activités de l'esprit philologique. (SPITZER, 1970, p. 66)

Para Spitzer, essas virtudes ou limites metodológicos dependiam, quase exclusivamente, da intuição do leitor⁸. Mas isto recolocava o problema do tempo. Assim como von Hoffmannsthal e, por tabela, Walter Benjamin postulavam que o ideal do crítico era ler o que nunca fora escrito, Spitzer também incorporava a memória como um ingrediente imprescindível da

8 "Malheureusement, je ne connais pas de moyen pour garantir l' 'impression' ou la 'conviction' dont je viens de parler: elles résultent du talent, de l'expérience et de la foi. Et même dans ces conditions notre volonté n'y peut rien: combien de fois, avec toute cette expérience méthodologique que j'ai accumulée depuis des années, ai-je commencé à vide, comme un de mes étudiants de première année, sur une page qui ne produisait aucun effet magique. Le seul moyen pour sortir de cette stérilité, c'est de lire et relire, avec obstination et confiance, en essayant de s'imprégner complètement de l'atmosphère de l'oeuvre. Es soudain un mot, un vers surgissent, et nous saisissons que désormais il y a une relation entre le poème et nous". (SPITZER, 1970, p. 67)

leitura.

En fait nous voyons que lire c'est avoir lu; que comprendre équivaut à avoir compris. Je viens d'évoquer l'importance de l'expérience passée dans le processus qui permet de comprendre une oeuvre, mais ce n'est là qu'un des facteurs qui doivent intervenir. Car on a beau avoir une pratique de la méthode: cela ne suffit pas pour établir un programme qu'on peut appliquer à chaque cas. Chaque poème demande du critique une inspiration particulière, une illumination singulière (ce besoin constant impose l'humilité, mais toutes les illuminations passées encouragent une sorte de pieuse confiance). En fait, le critique doit pouvoir se transformer comme Protée; une technique qui a été heureuse pour une oeuvre ne peut pas être appliquée mécaniquement à une autre. Je ne peux pas m'attendre que "le truc des 5 grands" (que j'ai appliqué à une ode de Claudel) puisse marcher pour le récit de Thérémène; ou que les noms propres qui ont servi de point de départ dans mon étude de Cervantes poussent jouer un rôle dans l'analyse de Diderot. Il est éprouvant pour le maître de voir l'élève réutiliser, donc mal utiliser un procédé qui lui a servi lorsqu'il étudiait un secteur tout à fait différent – comme un jeune acteur qui utiliserait le regard de Barrymore dans Richard III pour composer son Othello. La mobilité requise du critique ne peut être obtenue que d'après des expériences répétées avec des auteurs entièrement différents; le "déclat" se produira plus souvent et plus rapidement après qu'on a entendu d'autres déclats. Et même alors, ce n'est pas une conclusion qui se produira fatalement; on ne peut pas non plus prédire au juste à quel moment ni où elle se produira ("L'esprit souffle...").

Si les procédés de compréhension ne peuvent pas être transposés mécaniquement d'une oeuvre à l'autre, cela est dû au caractère propre de l'expression artistique: l'artiste prête à un phénomène linguistique extérieur une signification interne (ce qui ne fait que continuer et élargir un fait fondamental du langage humain: c'est d'une manière arbitraire – au moins du point de vue de l'usage courant – que la signification est associée à des éléments acoustiques); ce qui est arbitraire pour celui qui fait "usage" de l'oeuvre, c'est le choix par l'artiste des faits linguistiques qui doivent donner corps à la signification. Pour dépasser cette impression d'arbitraire, le lecteur doit essayer de se placer au centre même de création, – et de recréer l'organisme de l'oeuvre. Une métaphore, une anaphore, un staccato peuvent se trouver n'importe où dans la littérature; ils peuvent être signifiants ou ne pas l'être. Ce

qui nous révèle s'ils sont importants, c'est le sentiment qui s'est déjà formé en nous à propos d'une oeuvre en sa totalité. (SPITZER, 1970, p. 68-69)

Há, nessa passagem, uma intervenção nada irrelevante da parte de Foucault. Porque onde José Pérez Riesgo traduz “la experiencia del círculo filológico”, Foucault sequestra a filologia e prefere dizer, de um modo mais neutro e distante, “on a beau avoir une pratique de la méthode”. Seja como for, podemos concluir, em suma, que

Être susceptible d'un pareil sentiment, c'est à sa vie passée, c'est à son éducation que le critique le doit, et non pas simplement à sa formation universitaire; s'il veut garder l'esprit dispos pour son travail scientifique, il devra, dans l'ordonnance de sa vie, avoir fait des choix que je dirais moraux: il devra avoir purifié son esprit, de toutes les choses sans conséquence qui peuvent le distraire, de toutes les obsessions, du détail quotidien; il devra le garder libre pour l'appréhension synthétique des totalités de la vie, pour la saisie du symbolisme dans la nature, l'art et le langage. (SPITZER, 1970, p. 69)

Conhecemos a lição que Jean Starobinski também extrairia desse método circular de Spitzer:

La fórmula sintética de un estilo, despejada por vía experimental, ¿no tiene la inmensa ventaja de ser al mismo tiempo universal (puesto que es una “entidad” organizadora), concreta, y específica (puesto que es propia de un lenguaje particular)? Agreguemos que la lectura de Spitzer es una lectura “confiada”. Toma el texto tal como se le presenta, *at its face value*. Hurga en él, encuentra en él reconocimiento completo. Spitzer jamás le supone al texto una función de disimulo, o de mistificación; jamás lo aborda como si, al poder de revelar del texto, se le agregara un poder de ocultar, y como si contuviese “otra cosa” que lo que declara explícitamente contener, como si contuviese un suplemento latente. La interpretación spitzeriana no desea sino pasar de lo explícito a lo más explícito. El aforismo “No hay nada en el estilo que no haya estado en el alma del autor” es completamente reversible: no hay nada en el alma del autor que no esté “en acto” en el estilo. La operación no tiene resto; todo es visible para quien sabe ver. No se perderá uno en conjeturas sobre los antecedentes intencionales, sobre las infraestructuras afectivas o socioeconómicas. Las obras

están gobernadas por un principio inmanente, y atrapable en su misma forma: todo está dicho, nada está en la sombra. En la óptica spitzeriana, una auténtica fenomenología del estilo rinde superfluas las inferencias freudianas o marxistas, las que “fuerzan” el texto para librar el mensaje latente que convoca el intérprete. No es que la historia y la psicología “de las profundidades” sean indiferentes: son elementos que gravitan alrededor de los centros dinámicos puestos en evidencia por el estilista. (STAROBINSKI, 2008, p. 54)

Como se pode perceber, Foucault só poderia coincidir com essa atitude de não desconfiar de tramoias escusas, estranhas ao campo de visão, e só resgatáveis por estratégias da suspeita, como a psicanálise ou o marxismo. Ao contrário, se tudo está posto, se tudo é avaliado *at its face value*, é óbvio que o Spitzer de Foucault é alguém que lhe franqueia *le langage du dehors*:

Analizando los vínculos inmanentes, el estilista espera descubrir el vínculo de la obra con el afuera. ¿Por qué no admitir que la obra finita, separada de su placenta psicológica y social, sigue siendo no obstante portadora, en su forma acabada, de todo lo que contribuyó efectivamente a su génesis? Cosmos cerrado, irradia una luz conquistada en la Noche antecedente. (STAROBINSKI, 2008, p. 72)

É evidente que as ideias de Spitzer até certo ponto ecoavam familiares à sensibilidade de Foucault. Recordemos que, em seu *Raymond Roussel*, também nos fala do círculo filológico em termos de que

Le langage est devenu circulaire, enveloppant; il parcourt en hâte de lointains périmètres, mais il est attiré sans cesse par un centre noir jamais donné, perpétuellement fuyant – perspective qui se prolonge à l’infini, au creux des mots, comme la perspective du poème entier s’ouvrait à la fois à l’horizon et au milieu du texte. (FOUCAULT, 1963, p. 171-172)

No esforço de uma ontologia que fosse, ao mesmo tempo, genealógica, crítica e arqueológica, voltando-se, efetivamente, às formações discursivas, ao empreender a arqueologia do saber, em 1969, Foucault ainda acrescenta que

Il n’est pas facile de caractériser une discipline comme

l'histoire des idées: objet incertain, frontières mal dessinées, méthodes empruntées de droite et de gauche, démarche sans rectitude ni fixité. Il semble cependant qu'on puisse lui reconnaître deux rôles. D'une part, elle raconte l'histoire des à-côtés et des marges. Non point l'histoire des sciences, mais celle de ces connaissances imparfaites, mal fondées, qui n'ont jamais pu atteindre tout au long d'une vie obstinée la forme de la scientificité (histoire de l'alchimie plutôt que de la chimie, des esprits animaux ou de la phrénologie plutôt que de la physiologie, histoire des thèmes atomistiques et non de la physique). Histoire de ces philosophies d'ombre qui hantent les littératures, l'art, les sciences, le droit, la morale et jusqu'à la vie quotidienne des hommes; histoire de ces thématismes séculaires qui ne se sont jamais cristallisés dans un système rigoureux et individuel, mais qui ont formé la philosophie spontanée de ceux qui ne philosophaient pas. Histoire non de la littérature mais de cette rumeur latérale, de cette écriture quotidienne et si vite effacée qui n'acquiert jamais le statut de l'oeuvre ou s'en trouve aussitôt déchue: analyse des sous-littératures, des almanachs, des revues et des journaux, des succès fugitifs, des auteurs inavouables. Ainsi définie – mais on voit tout de suite combien il est difficile de lui fixer des limites précises – l'histoire des idées s'adresse à toute cette insidieuse pensée, à tout ce jeu de représentations qui courent anonymement entre les hommes; dans l'interstice des grands monuments discursifs, elle fait apparaître le sol friable sur lequel ils reposent. C'est la discipline des langages flottants, des oeuvres informes, des thèmes non liés. Analyse des opinions plus que du savoir, des erreurs plus que de la vérité, non des formes de pensée mais des types de mentalité.

Mais d'autre part l'histoire des idées se donne pour tâche de traverser les disciplines existantes, de les traiter et de les réinterpréter. Elle constitue alors, plutôt qu'un domaine marginal, un style d'analyse, une mise en perspective. Elle prend en charge le champ historique des sciences, des littératures et des philosophies: mais elle y décrit les connaissances qui ont servi de fond empirique et non réfléchi à des formalisations ultérieures; elle essaie de retrouver l'expérience immédiate que le discours transcrit; elle suit la genèse qui, à partir des représentations reçues ou acquises, vont donner naissance à des systèmes et à des oeuvres. Elle montre en revanche comment peu à peu ces grandes figures ainsi constituées se décomposent: comment les thèmes se dénouent, poursuivent leur vie isolée, tombent en désuétude ou se recomposent sur un mode nouveau. L'histoire des

idées est alors la discipline des commencements et des fins, la description des continuités obscures et des retours, la reconstitution des développements dans la forme linéaire de l'histoire. Mais elle peut aussi et par là même décrire, d'un domaine à l'autre, tout le jeu des échanges et des intermédiaires: elle montre comment le savoir scientifique se diffuse, donne lieu à des concepts philosophiques, et prend forme éventuellement dans des oeuvres littéraires; elle montre comment des problèmes, des notions, des thèmes peuvent émigrer du champ philosophique où ils ont été formulés vers des discours scientifiques ou politiques; elle met en rapport des oeuvres avec des institutions, des habitudes ou des comportements sociaux, des techniques, des besoins et des pratiques muettes; elle essaie de faire revivre les formes les plus élaborées de discours dans le paysage concret, dans le milieu de croissance et de développement qui les a vues naître. Elle devient alors la discipline des interférences, la description des cercles concentriques qui entourent les oeuvres, les soulignent, les relie entre elles et les insèrent dans tout ce qui n'est pas elles. (FOUCAULT, 1969, p. 179-180)

Com efeito, pouco depois de traduzir a palestra de Spitzer, na sua lição inaugural no Collège de France, Foucault ainda nos diria que

La formation régulière du discours peut intégrer, dans certaines conditions et jusqu'à un certain point, les procédures de contrôle (c'est ce qui se passe, par exemple, lorsqu'une discipline prend forme et statut de discours scientifique); et inversement les figures du contrôle peuvent prendre corps à l'intérieur d'une formation discursive (ainsi la critique littéraire comme discours constitutif de l'auteur) : si bien que toute tâche critique, mettant en question les instances du contrôle, doit bien analyser en même temps les régularités discursives à travers lesquelles elles se forment; et toute description généalogique doit prendre en compte les limites qui jouent dans les formations réelles. Entre l'entreprise critique et l'entreprise généalogique la différence n'est pas tellement d'objet ou de domaine, mais de point d'attaque, de perspective et de délimitation. (FOUCAULT, 1971, p. 68-69)

Essa hipótese acaba configurando mais uma, topológica, graças à qual o domínio de um saber, um espaço gnoseológico ou disciplinar, nunca é signo de potência, mas, a rigor, de impotência. Com efeito, logo na

introdução de *O sonho e a existência* de Ludwig Binswanger, em 1954, um de seus primeiros textos analíticos, Foucault já nos dizia que

239

La sécurité qu'offre l'espace, l'appui solide qu'il donne à ma puissance repose sur l'articulation de l'espace proche et de l'espace lointain: l'espace lointain, celui par lequel on se dégage, on s'esquive, ou qu'on va explorer ou conquérir; l'espace proche, celui du repos, de la familiarité, celui qu'on a sous la main. Mais, dans certaines expériences, ce rapport est troublé: l'espace lointain pèse alors sur l'espace proche, l'investit de toutes parts d'une présence massive et comme d'une étreinte qu'on ne peut desserrer. Tantôt le lointain pénétrera lentement la présence poreuse de l'espace proche, et se mêlera à lui dans une abolition totale de la perspective, comme chez ces catatoniques qui "assistent" à ce qui se passe "autour d'eux", indifférents comme si tout était lointain, concernés pourtant comme si tout était proche, mêlant le déplacement objectif des choses à l'horizon et le mouvement même de leur corps. Tantôt, l'espace lointain pénétrera comme un météore, dans la sphère immédiate du sujet: témoin ce malade dont Binswanger rapporte le cas; il est convenablement orienté dans l'espace, mais, couché dans son lit, il a l'impression qu'un morceau de la voie ferrée, là-bas, sous sa fenêtre, se détache de l'horizon, pénètre dans sa chambre, la traverse, lui perfore le crâne, et vient se fiché dans son cerveau. Dans toutes ces métathèses du proche et du lointain, l'espace perd sa sécurité, il se charge de menaces étouffantes, de périls soudains, il est sillonné d'irruptions. L'espace, signe de mon impuissance. (FOUCAULT, 1994, p. 102-103)

E a questão do espaço longínquo, aquilo que víamos, no início, como condicionante do humanismo mundialista de Auerbach ou Spitzer, reaparece, numa conferência feita por Foucault, na Tunísia, pouco depois da tradução de "Art du langage et linguistique", em 1971, dessa vez sobre a pintura de Manet, quando, ao analisar o bar do Folies Bergère, nos diz:

Alors que toute la peinture classique, par son système de lignes, de perspective, de point de fuite, etc., assignait au spectateur et au peintre un certain lieu précis, fixe, inamovible d'où le spectacle était vu, de sorte qu'en regardant un tableau on voyait très bien d'où il était vu, si c'était d'en haut ou d'en bas, de biais ou de face, là au

contraire, dans un tableau comme celui-ci, malgré l'extrême proximité du personnage, bien qu'on ait l'impression qu'on a là tout cela sous la main, qu'on peut en quelque sorte le toucher, eh bien malgré cela, ou peut-être à cause de cela, ou avec cela en tout cas, il n'est pas possible de savoir où se trouvait placé le peintre pour peindre le tableau comme il l'a fait, et où nous devrions nous placer pour voir un spectacle comme celui-là. Et vous voyez qu'alors, avec cette dernière technique, Manet fait jouer la propriété du tableau d'être non pas du tout un espace en quelque sorte normatif dont la représentation nous fixe ou fixe au spectateur un point et un point unique d'où regarder, le tableau apparaît comme un espace devant lequel et par rapport auquel on peut se déplacer : spectateur mobile devant le tableau, lumière réelle le frappant de plein fouet, verticales et horizontales perpétuellement redoublées, suppression de la profondeur, voilà que la toile dans ce qu'elle a de réel, de matériel, en quelque sorte de physique, est en train d'apparaître et de jouer avec toutes ses propriétés, dans la représentation. (FOUCAULT, 2004, p. 47)

Em suma, que a leitura foucaultiana coincide, parcialmente, com a de Spitzer, no intuito de uma desconstrução da metafísica da presença e, nesse sentido, contribui, de fato, a uma reconfiguração do cosmos. Mas, como analisa Emily Apter,

In disrespecting narrowly construed East-West dichotomies; in learning Turkish (in learning, even, to love a non-Romanic language), and in establishing a seminar in which Turkish assumed its place alongside European languages as a subject field of philological research and criticism, Spitzer forged a worldly paradigm of *translatio studii* with strong links to the history, both past and present, of *translatio imperii*. The strange parallelism of Latinization during the Middle Ages, Romanization under Atatürk under Nazism produced a heightened awareness of the political complexities of linguistic imperialism in the work of European émigré scholars, even when they defined their pedagogical mission around the preservation of High Latinity's cultural remains. (APTER, 2006, p. 64)

Em suma que, olhando retrospectivamente, poderíamos concluir que a arqueologia discursiva de Foucault abre as portas a um pensamento pós-humanista, assim como "Spitzer's invention of comparative literature

in Istanbul transformed philology into something recognizable today as the psychic life of transnational humanism” (APTER, 2006, p. 64). No centro dessa deriva, porém, permanece, a noção de perspectivismo. Vale a pena esmiuçá-lo, mesmo que rapidamente.

Perspectivismos

O conceito de perspectivismo foi utilizado por Leo Spitzer, em 1948, para analisar o relativismo de Cervantes perante a linguagem. Nesse ensaio, não incluído na versão francesa de *Études de style*, e que citaremos pela versão espanhola de 1955, o filólogo austríaco manifestava, a seu ver, em pleno período de guerra fria, uma

241

deliberada renuncia por parte del autor [Cervantes] a hacer una elección definitiva de un nombre (o etimología): en otros términos, de un deseo de destacar los diferentes aspectos bajo los que puede aparecer a los demás el personaje en cuestión. Si ello es así, entonces esta actitud relativista de Cervantes colorará, sin duda, otros detalles lingüísticos de la novela. Efectivamente, esa actitud es la que seguramente se oculta en los frecuentes debates (entre don Quijote y Sancho, principalmente), que nunca llegan a una conclusión definitiva sobre la relativa superioridad de una u otra palabra o frase. Parece como si Cervantes mirase el lenguaje desde el ángulo del perspectivismo. (SPITZER, 1982, p. 135)

Spitzer defende, em última instância, que o perspectivismo, que informa a estrutura do romance em seu conjunto, implica um distanciamento do narrador face ao leitor. Já outros críticos mais recentes, como Thomas R. Hart (1992), entendem que o assim chamado perspectivismo quixotesco assinala um declínio da hegemonia narrativa, em benefício de uma maior participação do leitor⁹. Seja como for, o próprio Spitzer era consciente de que o perspectivismo ultrapassava o simples relativismo conceitual e que,

más allá de este perspectivismo podemos sentir la presencia de algo que no está sujeto a la fluctuación: el principio permanente e inmutable de lo divino, que quizá hasta cierto punto se refleja en el mismo “artífice” terrestre, el artista,

1. 9 Hart abordou também a leitura auerbachiana do *Quixote* em “Erich Auerbach’s Don Quixote” e em “Insight and Method: Erich Auerbach”.

quien asume un poder casi divino en su dominio de la materia, en su propia actitud incommovible ante los fenómenos de su mundo, y hasta en su distanciamiento frente al lector. En esta glorificación del artista es donde hemos de ver la mayor significación histórica de la obra cumbre de la literatura española. (SPITZER, 1982, p. 136)

Ora, por essa via, Spitzer sintoniza com a teoria borgiana do relato, onde a ficção não é obra de um *poet* inspirado por *theia mania*, mas de um *maker*, um *hacedor*, um “artífice”, como traduz Pérez Riesgo. É aquilo que seria, mais tarde, apontado por Jaime Rest (1976) na obra clássica de Borges: a linguagem é uma estrutura ordenada, sistemática e abrangente; já a realidade é simplesmente individual, assimétrica e inaprensível¹⁰. Como lemos na “Nueva refutación del tiempo” (1944), “el mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges”. Para esse nominalismo, apoiado em Angelus Silesius, o sujeito é um mero caos e o pensamento simplesmente lhe propõe um cosmos, uma ordem aparente em relação à história. Mas para Leo Spitzer, em concreto (e isto terá infáveis ecos em Foucault), não se trata apenas de ver, no procedimento, uma teoria da linguagem, mas de reconhecer nele uma questão que perpassa o olhar e o próprio regime escópico, já que

el perspectivismo lingüístico de Cervantes se halla reflejado en su concepción de la trama y de los personajes; y de la misma manera que, por medio de la polionomasia y la polietimología, hace Cervantes aparecer distinto el mundo de las palabras a sus distintos personajes, mientras él personalmente puede tener su propio punto de vista, como creador, sobre los nombres, así también contempla la historia que nos va narrando desde su propia y personal posición panorámica. La manera que tienen los personajes de concebir la situación en que están envueltos puede no coincidir en nada con la manera de verlos Cervantes, aunque esta última no siempre esté clara para el lector. En otras palabras, el perspectivismo de Cervantes, sea lingüístico, sea de cualquier otra clase, le permitió en cuanto artista estar por encima y a veces alejado de las falsas concepciones de sus personajes. (SPITZER, 1982, p. 150)

A questão do olhar desloca então o debate para o problema da razão ocidental e, nesse sentido, abandonamos o terreno dilemático,

10 Sobre o particular, ver CRESPI, 2012 .

tanto de Spitzer quanto de Hart, para situar a questão no cerne da teoria do poder. Como Foucault dirá numa entrevista (*Magazine littéraire*, nº 101, jun. 1975), o modo como se trata a loucura integra a própria história do *logos* e assim, analisar a razão é mais do que estudar a simples contribuição de Platão, Descartes, Kant, Arquimedes, Galileu ou Newton. Há, entre razão e loucura, algo além de um mero (mútuo e recíproco) jogo especular. O perspectivismo, como forma de apontar o biopoder, tenta assim pautar uma história dos processos e das infraestruturas sociais ou, como dirá Spitzer, “el perspectivismo sugiere un principio de Arquímedes extrínseco a la trama y el propio Cervantes es aquí Arquímedes” (SPITZER, 1982, p. 163). Se o poeta é um fingidor, o perspectivismo não é, portanto, tão somente um relativismo. É uma forma de afiançar um absoluto.

Tal perspectivismo, sin embargo, tenía que reconocer, en tiempo de Cervantes, un dominio de lo absoluto, que era, en nuestro caso, el del catolicismo español. Cervantes, aun ufanándose de su papel de artista que puede mantenerse lejos de los “engaños a los ojos”, lejos de los “sueños” de este mundo, de artista que crea su propio mundo, siempre se ve a sí mismo como sombreado por fuerzas superiores: el artista Cervantes nunca niega a Dios ni sus instituciones, el Rey y el Estado. Por tanto, Dios no puede quedar dentro de su perspectivismo de artista; más bien el Dios de Cervantes está situado por encima de las perspectivas del lenguaje, y de Él se dice, como hemos visto, que es el gran *Entendedor* del lenguaje que ha creado, igual que desde su posición privilegiada inferior pretende ser Cervantes. (SPITZER, 1982, p. 167-168)

Talvez possamos aceitar, em Cervantes, a sobrevivência da antiga crença neoplatônica de um Fazedor artístico que reina sobre as múltiplas facetas e perspectivas do mundo, com a ressalva, porém, de que a questão do absoluto só pode mesmo ser equacionada de maneira circular. O absoluto, longe de ser uma plenitude, associa-se àquilo que dele emerge, mas não no sentido linear de uma causa e um efeito, mas de uma ruptura ou hiato, isto é, de um vazio. Daí que o absoluto nunca seja um fundamento, mas uma fundação construída, através da linguagem e não por meio da violência, algo que funciona como um limite, o negativo mesmo daquilo que se absolutiza. O perspectivismo, portanto, não instaura a lógica *com-pars*, que tudo relativiza, mas tenta abordar, por mais de uma

perspectiva, fundamentalmente, a do poder, que permanece entretanto vazio, o absoluto do gozo *dis-pars*. O absoluto seria esse poder-ser-outro que é sempre signo de um saber (um sabor, uma *aisthesis* e não uma *mimesis*) e não de uma ignorância. O Cervantes de Spitzer recusa-se, assim, a trabalhar com a finitude moderna, relativista, que nos encerra na facticidade, e propõe, em compensação, o absoluto como via para uma desontologização da verdade que nos permita, enfim, postular um novo tempo e um novo lugar¹¹, ou como veríamos em Mallarmé, um “PEUT-ÊTRE”, “UNE CONSTELLATION”, isto é, um acontecimento.

O olhar, o vazio

244

Minha hipótese, em suma, é que, longe do universalismo pedagógico de Auerbach e Curtius, o perspectivismo de Spitzer, assim reconfigurado, desempenhou inegável estímulo na teoria foucaultiana do olhar. Ora, é mais do que conhecida a análise de *Las meninas* empreendida por Foucault. O filósofo, como sabemos, destaca, no quadro, a função desempenhada pelo espelho, dispositivo circular que atravessa o campo da representação e restitui a visibilidade do que permanece fora do olhar. Mas Foucault destaca também, enfaticamente, que essa invisibilidade não é, de forma alguma, a do oculto, mas daquilo que é invisível, tanto pela estrutura do quadro, quanto pela sua própria existência enquanto obra. Aquilo que se reflete no espelho é o que todas as figuras da tela estão observando; mas é também o que é exterior ao quadro, na medida em que o espelho é quadro, esquema, *pattern*, norma, isto é, esse *nom du père* não passa, de fato, de um fragmento retangular de linhas e cores, encarregado de representar alguma coisa aos olhos de qualquer espectador eventual, um sujeito “PEUT-ÊTRE” ou *qualunque*, como o chamaria Agamben, um *non du père*. No fundo da sala, no entanto, e ignorado por todos, o espelho inesperado faz brilhar as figuras que o pintor contempla; mas,

11 O famoso *incipit* do romance (“En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor”) é um exemplo desse PODE-SER, uma vez que, esquecendo o nome desmaterializa-se a existência e, como argumentará o tardio século XIX, tudo se torna poético à distância. Borges, apoiado nos românticos alemães, discriminava, justamente, duas formas de traduzir, a clássica e a romântica, uma delas, perifrástica; a outra, literal, daí que a premissa moderna de Novalis (“la filosofía lejana resuena como poesía”) se torne, em Borges, “poesía de la noche y de la penumbra (...). Gustación de la lejanía, viaje casero por el tiempo y por el espacio, vestuario de destinos ajenos”. (BORGES, 1926)

ao mesmo tempo, como nos persuadirá mais tarde Didi-Huberman, são essas figuras que olham o pintor (FOUCAULT, 1981, p. 24-31). Dessa análise, Foucault extraiu elementos para uma analítica da finitude que lhe permitiu, enfim, concluir que as ciências humanas, quando reduplicam a arte da linguagem e as ciências do trabalho e da vida, ou seja, quando, no extremo, se reduplicam a si mesmas, não visam estabelecer um discurso formalizado: ao contrário, elas levam o homem, que elas tomam por objeto, ao campo da finitude, da relatividade e da perspectiva, isto é, ao campo da erosão indefinida do tempo. Daí que, a seu ver, talvez fosse até melhor falar de uma posição “ana” ou “hipoepistemológica” para melhor compreendermos que a invencível impressão de fluidez e de imprecisão que deixam quase todas as ciências humanas não é senão o efeito de superfície daquilo que, paradoxalmente, permite defini-las em sua rigorosa positividade (FOUCAULT, 1981, p. 372).

Por isso, logo nos esclarecimentos iniciais do seu curso na PUC do Rio de Janeiro, em maio de 1973, sobre a verdade e as formas jurídicas, Foucault nos esclarece que, quando Nietzsche diz que o conhecimento é uma perspectiva, ele não quer, eclética ou pragmaticamente, confundir kantismo e empirismo, senão designar o fato de que só há saber sob a forma de um certo número de atos que são tão diferentes entre si, quanto múltiplos em sua essência, atos pelos quais o ser humano se apropria violentamente de um certo número de coisas, reage a situações dadas e lhes impõe relações de força. Ou seja, o conhecimento é sempre uma certa relação estratégica em que o homem se encontra situado. E essa relação estratégica é a que vai definir o efeito de conhecimento, daí ser totalmente contraditório com essa abordagem dinâmica e conflituosa que Foucault nos propõe, imaginar um saber que não fosse, em sua natureza, obrigatoriamente, parcial, oblíquo e perspectivo.

O caráter perspectivo do conhecimento não deriva da natureza humana, mas sempre do caráter polêmico e estratégico do conhecimento. Pode-se falar do caráter perspectivo do conhecimento porque há batalha e porque o conhecimento é o efeito dessa batalha. É por isso que encontramos em Nietzsche a ideia, que volta constantemente, de que o conhecimento é ao mesmo tempo o que há de mais generalizante e de mais particular. O conhecimento esquematiza, ignora as diferenças, assimila as coisas entre si, e isto sem nenhum fundamento em verdade. Devido a isso, o conhecimento é sempre um desconhecimento. Por outro lado, é sempre algo

que visa, maldosa, insidiosa e agressivamente indivíduos, coisas, situações. Só há conhecimento na medida em que, entre o homem e o que ele conhece, se estabelece, se trama algo como uma luta singular, um *tête-à-tête*, um duelo. Há sempre no conhecimento alguma coisa que é da ordem do duelo e que faz com que ele seja sempre singular. Este é o caráter contraditório do conhecimento tal como é definido nos textos de Nietzsche que aparentemente se contradizem: generalizante e sempre singular. (FOUCAULT, 2002, p. 25-26)

Foucault nos propunha, portanto, nesse curso de 1973, não exatamente uma teoria geral do conhecimento, mas um modelo que permitisse abordar a arqueologia dos discursos, a partir de relações de força e de vínculos efetivamente políticos na sociedade, aquilo que, com maior rigor, ele mesmo desenvolveria, em outubro de 1979, nas conferências de Stanford: a ideia de uma interpelação *Omnes et singulatim*.

Mas aqui já nos encontramos em um novo avatar do perspectivismo. Uma visada contemporânea, pós-fundacional ou pós-dicotômica, que já não classifique o mundo, à maneira ideal-positivista, em termos de natural e cultural, universal e particular, objetivo e subjetivo, necessário e espontâneo, imanente e transcendente, físico e moral, corporal e espiritual, fato e valor ou dado e construção, deverá passar, necessariamente, por aquilo que o antropólogo Viveiros de Castro nos propõe em termos de “multinaturalismo”. Frente às cosmologias multiculturalistas, modernas e ocidentais, apoiadas na mútua implicação entre unicidade da natureza e multiplicidade das culturas, as cosmologias ameríndias, notadamente as amazônicas, trabalhariam, pelo contrário, com a unidade do espírito e a diversidade dos corpos. A cultura (o sujeito) seria assim a forma do universal, ao passo que a natureza (o objeto) funcionaria como a forma do particular, onde o que se destaca não é bem o homem enquanto espécie, mas a humanidade enquanto condição. O perspectivismo, para Viveiros de Castro, é uma questão de grau ou situação, mas nunca uma oposição diacrítica. Vinculado ao mito, momento em que humano e não-humano se indiferenciam, o perspectivismo seria o ponto, *more geometrico*, onde a diferença entre perspectivas é tão anulada quanto exacerbada. “Os humanos são aqueles que continuaram iguais a si mesmos: os animais são ex-humanos, e não

os humanos ex-animais”¹² (CASTRO, 2002, p. 355).

Há, neste ponto, uma sutil coincidência com a leitura do mito segundo Furio Jesi, quem se concebe, a seu modo, como continuador das teses anti-iluministas de Creuzer e Bachofen. Com efeito, ambos os precursores dirigiam-se, em seus estudos do mito, aos domínios do ser e do pensamento, que se apresentavam como um terreno de perigosas areias movediças ou de pântanos fantasmáticos, em tudo opostos às transparentes certezas iluministas. E esse perigo era particularmente grande para o racionalismo porque a essência do pensamento iluminista implicava uma precisa oposição entre luz e sombras, uma dialética do Iluminismo que, frequentemente, desaguava no mais feroz exorcismo das trevas. Para a razão, a luz era entendida como o contrário das trevas, e não era possível, à maneira agostiniana, ver na treva uma ausência de luz. Creuzer era culpado de ter atribuído à ciência do mito e, por tabela, à filologia, determinadas características da história positiva. Mas Bachofen era mais responsável ainda, por ter proposto um fundamento funerário da propriedade, em que o núcleo da propriedade era a propriedade fundiária, e o núcleo da propriedade fundiária, por sua vez, era o túmulo, o que colocava o estudioso do mito perante a responsabilidade de interpretar as sociedades ditas primitivas e, por conseguinte, todas as outras sociedades humanas, a partir da equivalência entre primitivo e primordial, portanto, entre o primevo e o fundamento perene do apropriável. (JESI, 1977, p. 70) De Bachofen, em suma, provinha certa matriz nietzscheana, que encontraríamos em Benjamin e, a seguir, em Jesi, Foucault, Agamben, graças à qual, para equacionarmos as relações entre o antigo e o selvagem, duas das formas do distante, no tempo e no espaço, é necessário, basicamente, analisar os modelos gnoseológicos utilizados para produzir as categorias do *diverso* que subjazem a essas

12 Numa conferência na Universiteit Leiden sobre o realismo e sua sombra, em setembro de 2011, me detive numa imagem do fotógrafo português Adelino Lyon de Castro, *Ex-Homens* (1946), que retoma os ex-homens das águas-fortes de Arlt, Vigo ou Facio Hebequer, argumentando que “como la vida ya no es natural y nos encontramos de hecho frente a un humanismo póstumo, el tiempo surge como un valor artificialmente producido. En consecuencia, la vida se politiza automáticamente, dado que las decisiones técnicas y artísticas que modulan el tiempo son también decisiones que atañen a lo público. Bajo estas nuevas condiciones biopolíticas, las de un tiempo determinado, artificialmente, por dispositivos tecnológicos, al arte sólo le resta ahora potenciar ese artificio de manera explícita. Pero entonces, como el tiempo, la duración y ni siquiera la misma vida admiten ya ser mostrados directamente, el arte contemporáneo se limita a documentar las experiencias, volviéndose simple archivo de sensaciones. Es el origen de lo contemporáneo, cuando la historia deviene lenguaje”.

conceituações. Jesi planta assim, no coração mesmo do mito (a fábula), o espelho da mitologia (a ficção) e nos dirá, portanto, que a lógica da representação (a história) está minada, então, pelo regime da verdade (da ambivalência). Os diversos-enquanto-antigos e os diversos-enquanto-selvagens compartilham a posse do segredo, mas enquanto os primeiros estão protegidos pelo enfoque esotérico da verdade enquanto enigma, os segundos estão expostos aos perigos da história, o que significa que

la vera diversità, la diversità per eccellenza, quella che può coincidere con il segreto in quanto somma diversità, è solo la diversità nel tempo, poiché solo la diversità nel tempo è configurabile come efficace elemento di rottura del modello della storia quale unico *continuum*. (JESI, 2005, p. 27-28)

Vemos, enfim, como o modelo perspectivista do mito proposto por Furio Jesi, vincula-se, em última análise, às posições de Spitzer-Foucault-Viveiros, na mesma medida em que se afasta do iluminismo de Auerbach ou Adorno. O perspectivismo dessa máquina mitológica, que não tem substância, nem possui matéria, mas funciona como uma dobra, revela a linguagem, as instituições e as crenças que as sustentam, gerando assim, entre o pré-existente e o ex-sistente, a diferença inerente ao próprio ser, o que desenha, de fato, um mundo.

Bibliografia

APTER, Emily. *The translation zone: a new Comparative Literature*. Princeton: Princeton University Press, 2006.

AUERBACH, Erich. *Lenguaje literario y público en la Baja Latinidad y en la Edad Media*. Trad. Luis López Molina. Barcelona: Seix Barral, 1969.

_____. “Epílogo”. In: _____. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. “Filologia da literatura mundial” *apud* SAID, Edward. “História, literatura e geografia”. In: SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BORGES, Jorge Luis. “Las dos maneras de traducir”. In: *La Prensa*, Buenos Aires, 1 jul. 1926.

249

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem. E outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

CRESPI, Maximiliano. “Jaime Rest, intelectual específico”. In: *Anclajes, Santa Rosa*, v. 16, n. 1, jun. 2012.

CURTIUS, Ernst-Robert. *Marcel Proust y Paul Valéry*. Trad. Pedro Lecuona. Buenos Aires: Losada, 1941.

_____. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. Trad. T. Cabral e Paulo Ronai. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.

_____. *Essai sur la France*. Pref. F. Ewald. Paris: L’Aube, 1990.

CURTIUS, Ernst-Robert; DE MENASCE, Jean. “Correspondance (extraits)”. In: *Littérature*, n° 81, Paris, 1991, Peinture et littérature, p. 114-115.

DAMROSCH, David. “Auerchach in Exile”. In: *Comparative Literature*, vol. 47, n° 2, spring, 1995.

FOUCAULT, Michel. *Raymond Roussel*. Paris: Gallimard, 1963.

_____. *L’Archéologie du savoir*. Paris : Gallimard, 1969.

_____. *L’Ordre du discours*. Paris : Gallimard, 1971.

_____. *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma T. Muchail. 2ª ed. São Paulo: Martins, Fontes, 1981, p.24-31.

_____. “Introduction”. *Dits et écrits I*. Paris: Gallimard, 1994, p.102-103.

_____. *De lenguaje y literatura*. Introd. A. Gabilondo. Paidós: Barcelona, 1996, p.107-122.

_____. *A verdade e as formas jurídicas*. Trad. Roberto Machado e E.

Jardim Moraes. 3ª ed. Rio de Janeiro: NAU, 2002.

_____. *La peinture de Manet*. Paris: Seuil, 2004.

HART, Thomas. "Insight and Method: Erich Auerbach". In: STRELKA, Joseph P.(Ed.). *Literary Theory and Criticism: Festschrift Presented to Reni Wellek in Honor of his Eightieth Birthday*. Berna, New York: Peter Lang, 1984, p. 249-265.

_____. "Erich Auerbach's Don Quixote". In: *Cervantes and Ariosto: Renewing Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1989, p. 6-15.

_____. "¿Cervantes perspectivista?". *Nueva Revista de Filología Hispánica*. México, t. 40, n° 1, 1992, p. 293-303.

JESI, Furio. *O Mito*. Trad. Lemos de Azevedo. Lisboa: Presença, 1977.

_____. *Bachofen*. Torino: Bollati Boringhieri, 2005.

250

JURT, Joseph. "La romanistique allemande sous le Troisième Reich". In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 86-87, mar 1991, p. 125-128.

MALKIEL, Maria Rosa Lida de. "Lope de Vega y los judíos". In: *Bulletin Hispanique*. Vol. 75, n° 1-2, 1973. p. 78.

REST, Jaime. *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista*. Buenos Aires: Fausto, 1976.

SAID, Edward. "História, literatura e geografia". In: _____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.210-211.

SPITZER, Leo. *Linguística e historia literaria*. Trad. José Pérez Riesgo. Madrid: Gredos, 1955.

_____. "Art du langage et linguistique". Trad. M. Foucault. In: _____. *Études de style*. Paris: Gallimard, 1970, p.45.

_____. "Sullo stile di Proust". In: _____. *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*. 2º. ed. Torino, Einaudi, 1977, p. 231-232.

STAROBINSKI, Jean. *La relación crítica*. Trad. Ricardo Figueira. Buenos Aires: Nueva Visión, 2008.