

# ESTILÍSTICA LITERÁRIA: LEO SPITZER E A TRANSMUTAÇÃO HERMENÊUTICA DA LEITURA FILOLÓGICA

Nabil Araújo  
(Universidade Federal de Minas Gerais)

## RESUMO

Este texto enfoca a obra do maior nome da estilística literária no século XX – Leo Spitzer (1887-1960) –, a fim de determinar, contrastando os comentários antagônicos de René Wellek e Jean Starobinski, sua especificidade teórica e metodológica em face da questão do “estilo” em literatura. PALAVRAS-CHAVE: Estilística literária; Leo Spitzer; filologia; hermenêutica; crítica.

No mais célebre e influente manual de teoria literária do século XX – *Theory of literature* (1949) –, René Wellek e Austin Warren determinam as condições sob as quais a abordagem sistemática do estilo faria parte do estudo literário, bem como a natureza e o escopo dessa análise estilística literariamente relevante. “A estilística, é claro, não pode ser praticada com sucesso sem uma rigorosa fundamentação em linguística”, ponderam os autores, “já que justamente um de seus principais interesses é o contraste do sistema linguístico de uma obra de arte literária com o uso comum da época” (WELLEK; WARREN, 1984, p. 177); por outro lado:

Um uso puramente literário e estético da estilística circunscreve-a ao estudo de uma obra de arte ou a um grupo de obras a serem descritas em termos de sua função e significado estéticos. Apenas se esse interesse estético for central a estilística será uma parte do estudo literário; e será uma parte importante, porque apenas métodos estilísticos podem definir as características específicas de uma obra literária (Ibid., p. 180).

Entre as duas possibilidades, não contraditórias, de abordagem estilística da obra literária que então se apresentam, (a) “proceder por

uma análise sistemática de seu sistema linguístico e interpretar suas características, em termos do propósito estético da obra, como ‘significado total’” e (b) “estudar a soma de traços individuais pelos quais esse sistema difere de sistemas comparáveis” (Ibid., p. 180), Welck e Warren, em vista dos “riscos evidentes” da segunda – “acumular observações isoladas, espécimes dos traços destacados, e esquecer que uma obra de arte é um todo”; “ênfatizar em demasia ‘originalidade’, individualidade, o meramente idiossincrático” (Ibid., p. 181) –, inclinam-se claramente para a primeira: “A análise estilística parece mais proveitosa ao estudo literário quando pode estabelecer algum princípio unificador, algum fim estético geral perpassando toda uma obra” (Ibid., p. 182).

Essa “análise total do estilo” [*total analysis of style*] aí entrevista pelos autores levaria “de considerações métricas a problemas de conteúdo e mesmo de filosofia”, mas sem atribuir prioridade lógica ou cronológica a qualquer um desses elementos, pois: “Idealmente, devemos ser capazes de começar em qualquer ponto dado e chegar aos mesmos resultados” (Ibid., p. 182). Os autores mencionam, então, nesse sentido, algumas obras de estudiosos alemães, destacando, dentre aqueles que desenvolveram “uma abordagem mais sistemática, [...] baseada na suposição de um paralelismo entre traços linguísticos e elementos de conteúdo” (Ibid., p. 182), o trabalho de Leo Spitzer.

Spitzer, dizem, aplicou-a inicialmente na investigação da recorrência de motivos determinados numa obra, tentando, posteriormente, estabelecer a conexão entre traços estilísticos recorrentes e a filosofia do autor, chegando, em alguns escritos, a ir bem longe na inferência de características psicológicas do autor a partir de traços de seu estilo (Ibid., p. 182-183). Eles apresentam, então, duas objeções a essa “estilística psicológica” que atribuem a Spitzer: uma mais geral, concernente a princípios, a de que: “Toda a relação entre psique e palavra é mais frouxa e mais oblíqua do que geralmente é admitido” (Ibid., p. 184); outra mais específica, concernente ao método:

Muitas relações declaradas como sendo assim estabelecidas não são baseadas em conclusões realmente tiradas do material linguístico, mas, antes, começam com uma análise psicológica e ideológica e buscam confirmação na língua. Isso seria irrepreensível se, na prática, a confirmação linguística não parecesse, ela própria, frequentemente forçada ou baseada em indícios muito frágeis (Ibid., p. 183).

É de um fracasso metodológico, portanto, que aí se trata: acreditando operar a partir do material linguístico, um autor como Spitzer acabaria, na verdade, por subordiná-lo a um inconfesso pressuposto psicológico-ideológico acerca da obra estudada, fazendo de qualquer tentativa de confirmação linguística do referido pressuposto um círculo vicioso: encontrar-se-á na língua justamente aquilo que ela for, então, *forçada* a expressar – tal como, dir-se-ia, nas abordagens biográficas que buscam na obra estudada uma confirmação da vida do autor, previamente estabelecida pelo crítico-biógrafo. Wellek e Warren não hesitarão em avançar essa comparação, afirmando que trabalho como o levado a cabo por Spitzer “frequentemente supõe que a verdadeira ou grande arte deve ser baseada na experiência, *Erlebnis*, um termo que invoca uma versão levemente revista da falácia biográfica [*biographical fallacy*]” (Ibid., p. 184), e que a *Stilforschung* alemã com frequência pareceria ser apenas “uma psicologia genética disfarçada” [*a disguised genetic psychology*] (Ibid., p. 184). O que o próprio Spitzer faz e diz, contudo, à época, desmente essa caracterização de seu trabalho.

Exatamente no mesmo ano do aparecimento da *Theory of literature*, Spitzer publica nos EUA – onde vivia, desde 1936, lecionando na Johns Hopkins University – um livro cujo título tende a soar, inevitavelmente, como o de um manual de teoria da literatura (no sentido mesmo de Wellek e Warren): *A method of interpreting literature* (1949); note-se que Wellek e Warren chegaram a cogitar para seu próprio livro o título “Theory of Literature and Methodology of Literary Study”, o qual acabaram por descartar, contudo, por o considerarem “muito pesado” [*too cumbersome*] (Ibid., p. 7). O “manual” de Spitzer, que chegou a ser postumamente reeditado nos EUA e editado na Alemanha,<sup>1</sup> nunca conheceria, é certo, algo comparável à difusão e ao prestígio alcançados por seu renomado concorrente.

O livro constitui-se, na verdade, da reunião dos textos de três conferências proferidas por Spitzer no Smith College (Northampton, Massachusetts) no ano anterior, basicamente três comentários críticos de escritos de diferentes autores em línguas diversas: poemas de John Donne, San Juan de la Cruz, Richard Wagner, no primeiro; um “poema epístola” e uma pequena carta de Voltaire, no segundo; uma peça publicitária americana encarada como “arte popular”, no terceiro. Mesmo supondo-se que o método de que se fala no título se encontra devidamente ilustrado nos textos que compõem o livro, é de

se estranhar, aí, à primeira vista, a ausência de algo como um capítulo introdutório fazendo as vezes de síntese teórico-metodológica. Isso parece resolvido quando de uma primeira olhada na abertura de cada um dos três textos, uma vez que em todos eles Spitzer anuncia logo de partida um procedimento presumivelmente já bem familiar ao leitor acadêmico de meados do século XX: a explicação de textos – ou, como prefere Spitzer, a “*explication de texte*”, aplicada seja “à poesia” (SPITZER, 1949, p. 1), seja “a Voltaire” (Ibid., p. 64), seja ao tipo de “arte cotidiana que os alemães chamam *Gebrauchskunst* (‘arte prática aplicada’): aquela arte que se tornou uma parte da rotina diária e que adorna o prático e o utilitário com beleza” (Ibid., p. 102). Mas basta passar do anúncio para a prática explicativa spitzeriana propriamente dita para o leitor habituado com a tradicional “*explication française*” perceber-se num terreno não familiar. O que dizer, enfim, da pretensa metodologia crítica que se quereria, aí, então, difundir?

Atenhamo-nos, para efeitos de análise, ao primeiro dos três textos – “Three poems on ecstasy (John Donne, St. John of the Cross, Richard Wagner)” [Três poemas sobre o êxtase (John Donne, San Juan de la Cruz, Richard Wagner)] (Ibid., p. 1-63) –, não simplesmente por ser o mais extenso deles, mas por ser, do ponto de vista dos objetos tratados, o mais propriamente “literário” (afinal, tratar-se-ia de “um método de interpretação *da literatura*”), e, sobretudo, do ponto de vista teórico-metodológico, aquele em que o autor mais se presta a refletir e a argumentar acerca da natureza da leitura literária por ele praticada.<sup>2</sup> Isto, aliás, ele o faz logo de início, reservando as cinco primeiras páginas do texto ao que se poderia chamar questões de princípio e de método – o que então assume, para todos os efeitos, o tom geral de uma defesa da “explicação de textos” contra as objeções de adversários como o poeta americano Karl Shapiro, de quem Spitzer, de partida, reproduz as seguintes considerações:

Contesto o princípio subjacente à *explication de texte*. Um poema não deveria ser usado como um objeto para estudo linguístico, semântico ou psicológico [...]. Poesia não é língua, mas uma linguagem *sui generis* que só pode ser entendida, parafraseada ou traduzida como poesia [...]. A mesma palavra usada numa linha de prosa e numa linha de poesia são realmente duas palavras diferentes, nem mesmo similares, exceto na aparência. Eu designaria a palavra da poesia como ‘não-palavra’ [...] um poema é um constructo literário composto de não-palavras que, em seu

afastamento dos significados, atinge um prosódico sentido-além-do-sentido [*a prosodic sense-beyond-sense*]. O objetivo de um poema não é conhecido (SHAPIRO *apud* SPITZER, 1949, p. 1).

Spitzer trata com certa condescendência isso que chama de “revolta recorrente de poetas contra críticos que querem explicar sua poesia”, lembrando que “essa é uma atitude ‘poética’ que data do romantismo”; assim: “desde a descoberta, no século XVIII, do ‘gênio original’ que se supõe falar não pela humanidade, mas só por si mesmo – desde aquele tempo o sentido irracional da poesia tem sido mais e mais enfatizado pelos poetas” (Ibid., p. 2). Spitzer não nega “a prerrogativa, talvez o dever, do poeta de hoje de defender a natureza irracional, de alguma forma ‘sem rumo’ [*aimless*] de sua criação contra qualquer explicação unilateral, racional ou comportamental [*behavioristic*]”, mas atenta para “o fato inegável”, segundo ele, de que “a *língua*, o meio específico do poeta, é ela mesma um sistema tanto racional quanto irracional; é alçada por ele a um plano de ainda maior irracionalismo, embora mantendo seus laços com a língua normal, prioritariamente racional” (Ibid., p. 2-3).

Assim, com a possível exceção “dos *dadaístes*, ou da recente seita dos *lettristes*, que cunham palavras não existentes na sua própria ou em qualquer língua humana”, pondera Spitzer, “simplesmente não é verdade que a poesia consiste em ‘não-palavras’”, consistindo, antes, “geralmente de palavras pertencentes a uma dada língua que tem conotações irracionais bem como racionais, palavras que se transfiguram por aquilo que Shapiro chama ‘prosódia’” (Ibid., p. 3). Spitzer já havia observado que por “prosódia” [*prosody*] Shapiro “quer dizer não apenas ritmo poético mas também associações poéticas e figuras de linguagem” (Ibid., p. 1). Voltando-se, então, para uma estrofe de um poema do próprio Shapiro intitulado “Nostalgia”, Spitzer procura mostrar que nela o autor “faz um constante apelo às conotações usuais, isto é, prosaicas (mas não inteiramente prosaicas) das palavras inglesas” (Ibid., p. 3).

Note-se que Welles e Warren iniciam a *Theory of literature* justamente contrapondo-se à opinião de que “não se pode compreender a literatura a menos que se a escreva”, ou de que o estudo literário deva se tornar algo como uma “segunda criação” em face da obra estudada: “Pode ser verdade que a matéria desse estudo seja irracional, ou ao menos contenha elementos fortemente irracionais”, admitem eles, insistindo, contudo, que o estudioso literário “não estará,

por esse motivo, numa posição diferente da do historiador da pintura ou do musicólogo, ou, quanto a essa questão, do sociólogo ou do anatomista” (WELLEK; WARREN, 1984, p. 15). Também eles argumentarão que: “A língua é muito literalmente o material do artista literário”; ou, ainda mais contundentemente, que: “Toda obra literária, poder-se-ia dizer, é meramente uma seleção a partir de uma dada língua, assim como uma obra de escultura tem sido descrita como um bloco de mármore com alguns pedaços desbastados” (Ibid., p. 174). Mas justamente a esse respeito evidencia-se uma diferença importante em relação a Spitzer: se para este a língua em jogo na poesia *ainda* é a mesma língua de que todos nos servimos cotidianamente, ela já não é mais *apenas* essa língua ora formalmente manipulada pelo escritor, como sugerem Wellek e Warren, mas essa língua *transfigurada*, pelo trabalho poético, em algo *para além dela mesma*:

Ao invés de dizer que a poesia consiste em “não-palavras que, em seu afastamento dos significados, atinge um prosódico sentido-além-do-sentido”, eu sugeriria que ela consiste em *palavras*, com seus sentidos *preservados*, que, pela magia do poeta que trabalha no interior de uma totalidade “prosódica”, atinge um sentido-além do sentido; e que é a tarefa do filólogo assinalar a maneira pela qual a mencionada transfiguração foi alcançada (Ibid., p. 5).

Spitzer esclarece, então, ter escolhido três poemas que tratam aproximadamente do mesmo tema – “a união extática de um ego humano com um não-ego” –, justamente “de modo a estudar a transformação mágica pela qual palavras efetivas de uma língua determinada passaram nas mãos dos poetas que lograram fazer de sua experiência interior [*their inner experience*] uma realidade poética para o leitor” (Ibid., p. 5). É de se imaginar que são referências desse tipo a algo como a “experiência interior” do poeta o que desperta em autodeclarados formalistas como Wellek e Warren a sensação da vigência, em Spitzer, de “uma versão levemente revista da falácia biográfica”, sensação que só tenderia a acentuar-se, é certo, em vista da definição, por Spitzer, de seu próprio trabalho como “*explication de texte*”.

Mas se reside na concepção do caráter ou do estatuto da língua na literatura uma diferença definitiva entre os autores da *Theory of literature* e Spitzer, uma diferença não menor do que essa pareceria se instituir, a esse mesmo respeito, entre Spitzer e os promulgadores de uma explicação de textos de linhagem francesa, por exemplo Gustave Rudler, segundo quem: “As palavras e as expressões não são

para o escritor senão o meio de exprimir seu pensamento”, devendo também o crítico tratá-las “como um meio, não como um fim, quer dizer, subordinaremos sempre o estudo das mesmas ao estudo do pensamento” (RUDLER, 1930, p. 33). Em Spitzer, ao invés, o caráter linguístico da obra, se não chega a ser encarado como um fim em si mesmo, também estaria longe de se reduzir à dimensão puramente instrumental que quer lhe conferir Rudler, isto é, de mero meio de expressão de um pensamento autoral anterior e exterior à própria língua; em Spitzer, o que quer que se queira chamar de “pensamento” a propósito da obra literária ao que tudo indica só se engendra e se torna apreensível como tal *na* língua, *no* ato linguístico que constitui a obra. É assim que, no segundo texto do livro, Spitzer propõe-se, em sua leitura de Voltaire, a “procurar, *nos detalhes linguísticos* do menor organismo artístico, o espírito e a natureza de um grande escritor” (SPITZER, 1949, p. 64; grifo meu), e, no terceiro texto, transpondo esse tipo de tratamento para além do universo literário, propõe-se, em vista do que chama de “uma boa amostra de publicidade moderna”, a “seguir dos traços externos ao ‘espírito do texto’” (Ibid., p. 103).

Não estranha, assim, que a filologia, que na “*explication française*” segundo Rudler (1930, p. 34) “não deve jamais ocupar senão o segundo lugar”, assumida em Spitzer, ele próprio filólogo de formação, uma inequívoca centralidade metodológica: é tarefa do *filólogo* [*philologist*], diz Spitzer, assinalar a maneira pela qual se dá a “transfiguração” poética da língua. Essa tarefa alegadamente explicativa, em vista da qual, na verdade, o filólogo faria as vezes de crítico literário, claramente excede a função estritamente auxiliar e preparatória reservada à filologia por Rudler, de acordo com quem: “O comentário filológico não parece dever intervir [na explicação de textos] senão em dois casos”, a saber: quando há “um desvio” [*un écart*] (a) “entre a língua de nosso escritor e a nossa” (Ibid., p. 29); e (b) “entre a língua de nosso escritor e o uso de seu tempo, seja porque ele se atrase, seja porque ele se adiante ao mesmo (arcaísmos e neologismos), seja porque ele desvie as palavras de seu sentido ordinário” (Ibid., p. 30). Bem entendido, a filologia constituiria aí uma ferramenta para o devido *nivelamento* do que é “desviantes” na língua da obra com o que é normal na língua ordinária, passada ou presente; em Spitzer, ao invés, esse “*écart*”, esse *desvio* da língua na obra literária em face da língua dita ordinária deixa de consistir em aresta a ser aparada, em ruído a ser eliminado a fim de que a explicação

propriamente dita possa ocorrer, para se tornar o elemento primordial a ser focado pelo filólogo-crítico em sua incursão pela “transfiguração” poética da língua, revelando-se, na verdade, a própria via de acesso ao que se quereria chamar de “pensamento” a propósito de uma obra literária qualquer.

Em sua abordagem de cada um dos “três poemas sobre o êxtase” escolhidos – “The extasie” [O êxtase], de John Donne; “En una noche oscura” [Em uma noite escura], de San Juan de la Cruz; a cena da “Liebestod” [morte de amor] de Isolda ao final de *Tristan und Isolde* [Tristão e Isolda] de Richard Wagner –, lidos e escrutinados, sempre, em suas respectivas línguas originais, Spitzer enfoca, de partida, algum traço ou procedimento linguístico potencialmente desviante que lhe chame a atenção no texto (sobretudo pela recorrência), explorando-o tão exaustivamente quanto possível, para, em seguida, extrapolá-lo em direção a algo mais geral ou global. O traço ou procedimento linguístico em questão não seria, bem entendido, marginal em relação ao corpo imagético-conceitual do poema lido, mas, ao contrário, constitutivo do mesmo.

A partir da listagem mais ou menos exaustiva dos procedimentos linguísticos pelos quais cada poema figuraria, à sua maneira, o “êxtase” de que se ocupa, Spitzer permite-se avançar, então, para uma instância ao que tudo indica subjacente àquela a que até então se ativera, ainda que só por ela tornada acessível: a instância da “experiência interior” do poeta plasmada em “realidade poética para o leitor”. Com isso em vista, Spitzer volta-se a outros detalhes textuais que pareceriam reforçar o esquema global de apreensão do poema por ele formulado, para então, na sequência, refinar a equação entre “realidade poética” e “experiência interior” por ele postulada.

Observe-se que, diferentemente do que ocorre na chamada “explication française”, na qual “o comentário histórico deve em geral ter precedência sobre o comentário estético” (RUDLER, 1930, p. 45), a explicação spitzeriana se dá, via de regra, sem que se recorra a informações de ordem histórico-biográfica, atendo-se o filólogo-crítico o máximo possível aos traços e procedimentos linguísticos que identifica no próprio poema, e a partir dos quais realiza suas inferências e extrapolações de caráter generalizante acerca da “experiência interior” subjacente ao texto lido. Spitzer não se proíbe, é certo, eventuais ponderações de ordem histórico-biográfica, quase sempre em caráter hipotético, as quais acabam por se ver subsumidas como um

elemento a mais no todo do esforço analítico-argumentativo do autor para nos convencer de sua própria concepção seja da “realidade poética” figurada textualmente, seja, ainda mais, da “experiência interior” que se veria plasmada naquela.

Multiplicam-se em Spitzer citações diretas de palavras, expressões, versos ou estrofes dos poemas em suas línguas originais, intercaladas por comentários – aos quais frequentemente se acrescentam eruditas notas de pé de página – nunca meramente parafrásticos, mas deliberadamente explicativos, num constante vai e vem entre o elemento e o conjunto, entre o detalhe e o todo, em direção a uma compreensão global e total do poema, a qual, se encarada isoladamente *a posteriori*, dificilmente se a aceitará como derivando empiricamente dos “dados” linguísticos apresentados pelo autor.

“A competência linguística de Spitzer o predispõe a uma abordagem *por sondagens* que se aparenta à explicação de texto dos franceses”, observa Starobinski (1970, p. 32) a esse respeito, acrescentando: “Mas porque ele gosta de tomar as coisas pelo menor detalhe, sente a necessidade de compensar essa ‘microscopia’ por grandes visões de conjunto, e não perde jamais a esperança de que o detalhe bem interpretado saberá lhe dar rapidamente acesso ao sentido da obra total” (Ibid., p. 32). O problema, poder-se-ia dizer, é que no caminho que leva do micro ao macroscópico, do menor detalhe linguístico à “obra total”, as evidências aventadas pareceriam perder muito de sua verificabilidade, e, com isso, de sua factibilidade, de sua persuasividade. Starobinski pondera, com efeito, que se o fato linguístico é “altamente verificável”, a realidade literária “já é um pouco menos”, e ainda menos “o sentido atribuível aos eventos biográficos, para nada dizer daquele que deveria nos aparecer nas relações sociais” (Ibid., p. 36) – e isso porque o crítico que espera dominar “um espaço mais vasto do que aquele onde se aplicou a vontade criadora da obra literária”, prossegue Starobinski, “perde progressivamente o suporte que a materialidade do texto lhe proporcionava”, para além da qual não haveria “senão totalidades pressentidas, sínteses plausíveis, esquemas fictícios, modelos conceituais”; em síntese: “Quanto mais universal e concreta parece a totalidade visada, mais se esquia o meio seguro de decifrá-la” (Ibid., p. 36).

Spitzer não ignorava essa problemática: na visão de Starobinski, foi justamente “para escapar dos riscos de uma extensão indefinida de horizonte, de um aprofundamento vertiginoso do fundo estendido

por trás das obras, que Spitzer preferiu tomar as obras ‘por elas mesmas’”, isto é, preferiu “uma crítica aparentemente isolante, que se fixa estreitamente em seu objeto e o interroga tal como ele é”, garantindo, assim, “a certeza de um encontro e de um diálogo íntimo com um ser de linguagem, ao mesmo tempo próximo e protegido por sua inapreensível alteridade” (Ibid., p. 37); e ainda:

O gosto da proximidade, da presença quase fisicamente sentida, leva o estilicista a conservar um contato permanente com o sistema de relações verbais observáveis na própria obra. Analisando as relações imanentes, ele espera revelar indiretamente a relação da obra com o exterior [*le dehors*] (Ibid., p. 37-38).

Mas isso seria mesmo factível? Starobinski parece não ter dúvida a respeito: “Por que não admitir que a obra terminada, separada de sua placenta psicológica e social, permanece, não obstante, portadora, em sua forma acabada, de tudo o que contribuiu efetivamente para sua gênese?” (Ibid., p. 38). É essa crença, ou essa confiança, poder-se-ia dizer, aquilo que falta a formalistas convictos como Wellek e Warren, para quem Spitzer, carecendo do meio e do método que lhe garantiriam cumprir, afinal, o que se dispõe a fazer – revelar, por meio do escrutínio do material linguístico da obra literária, a “experiência interior” nela plasmada –, permaneceria refém de um círculo vicioso. Para Starobinski, ao invés, Spitzer conta tanto com um meio seguro – a filologia, sem dúvida, mas uma filologia prioritariamente orientada, por assim dizer, para a “vida” na língua: “que ele se volte para as obras, para a língua familiar, para a história das palavras, é sempre o vivo o que ele quer revelar” (Ibid., p. 12) – quanto com um método satisfatório, o qual poderia mesmo ser chamado de “circular”, *mas não de vicioso*; assim:

Filólogo, mas filólogo enamorado de totalidade, Spitzer apelava para um método que não somente declarou compatíveis a extrema atenção ao detalhe – a microscopia – e as visões sintéticas, mas que ainda fez da exegese do detalhe uma etapa necessária da conquista da significação global. Ele podia, pois, adotar por sua conta uma noção que, de Schleiermacher a Dilthey, de Dilthey a Heidegger, desempenhara um papel dominante na teoria alemã da *Geistesgeschichte*: o círculo hermenêutico, o *Zirkel im Verstehen* (Ibid., p. 30).

E é remetendo, aliás, justamente a Dilthey, que Spitzer, dois anos depois do aparecimento da *Theory of literature*, defenderá a circularidade de seu procedimento de leitura contra a “distorção” do mesmo perpetrada por Wellek e Warren, num artigo que já no título parece querer reiterar, contra possíveis adversários, e à guisa de uma profissão de fé, a validade da perspectiva metodológica promulgada em *A method of interpreting literature: “Explication de texte applied to three great Middle English poems”*. “Lamento dizer que as objeções expressas contra o que os autores [Wellek e Warren] chamam ‘estilística psicológica’” – afirma Spitzer (1962, p. 194), numa longa nota em que contempla o tratamento dispensado na *Theory of literature* ao seu trabalho – “mostram um completo desentendimento (ou ignorância?) do ‘procedimento circular’ característico das humanidades (como apontado por Dilthey – de cujas ideias eles discutem apenas a teoria da *Erlebnis* – e como utilizado em todos os meus estudos, incluindo o presente)”. Citando, então, literalmente, a passagem em que Wellek e Warren sugerem que as relações por ele estabelecidas em seus trabalhos baseiam-se em conclusões derivadas não do “material linguístico” mas de uma “análise psicológica e ideológica” que busca sua confirmação na língua, confirmação essa, por sua vez, que pecaria por ser “forçada” ou “baseada em indícios muito frágeis”, Spitzer presta o seguinte esclarecimento:

Na realidade, meu procedimento envolve dois momentos separados (ambos os quais, tomados conjuntamente, servem para completar o ‘círculo filológico’): primeiro eu derivo, de um detalhe (que não precisa sempre ser linguístico ou estilístico, mas também pode ser de natureza composicional) de incontroversa evidência factual, uma inferência sobre a (a essa altura ainda hipotética) psique do autor ou do período, hipótese que é então, num segundo movimento, controlada por um escrutínio de (na medida em que isso é factível) *todos* os outros detalhes notáveis (estilísticos ou composicionais) que ocorrem no mesmo autor ou período. Do primeiro poema sob estudo neste artigo, por exemplo, devo isolar primeiro uma observação linguística inegavelmente factual (o número de repetições, a ocorrência repetida de expressões, especialmente de totalidade e número, de enumerações, anáforas, etc.), para delinear, então, uma via para a psique medieval (a ideia de *summa*), finalmente corroborar essa hipótese através de outros traços (não-linguísticos) que me parecem corroborar minha suposição provisória (o retrato sintético completo, a acumulação de

motivos medievais, o acoplamento de formas poéticas cortesãs e populares, a insistência no sacrifício total, etc.). Eu desafio os senhores Welles e Warren a demonstrarem que a evidência a partir da qual eu parto (o número de repetições, etc.) não é puro “material linguístico” mas conclusões derivadas de uma prévia “análise psicológica e ideológica”, e que ou a evidência linguística (as repetições) ou sua análise (a ideia de *summa*) são “forçadas” ou “baseadas em indícios muito frágeis”. (Na explicação do segundo poema, começo com material não linguístico mas ideacional: a ideia da proximidade dos três reinos; para o terceiro, escolho como base um elemento composicional: “tempo” como dispositivo poético). É uma lástima que críticos de críticos como os autores do muito útil livro *Theory of Literature* caiam na mais familiar armadilha de críticos em geral: não entender o que criticam e, então, permitirem a si mesmos uma fundamentalmente estéril atitude descobridora-de-erros [*an ultimately sterile fault-finding attitude*], assim fazendo necessárias tediosas retificações da parte de críticos dos “críticos de críticos” (Ibid., p. 194-195).

No mesmo ano em que Spitzer profere as três conferências que subsequentemente constituirão *A method of interpreting literature*, vem à luz, pela Princeton University Press, seu primeiro livro publicado nos EUA: *Linguistics and Literary History* (1948) – o qual, Spitzer esclarece no prefácio do mesmo, “é para continuar a série de estudos em estilística previamente publicada na Alemanha”: *Aufsätze zur romanischen Syntax und Stilistik* [Ensaio sobre sintaxe românica e estilística] (1918), *Stilstudien* [Estudos de estilo] (1928), *Romanische Stil- und Literaturstudien* [Estudos de estilo e literatura românicos] (1931) (SPITZER, 1948a, p. v). Num sentido importante, contudo, o novo livro implicaria uma descontinuidade em relação ao conjunto do trabalho anterior: o fato de ter como autor um acadêmico emigrado, escrevendo para um público estrangeiro, no país estrangeiro que o acolheu; assim:

ao invés de escrever como lhe apraz, conforme a maneira usual do acadêmico alemão sobretudo (que é tão bem satisfeito em viver no paraíso de suas ideias, quer isso seja acessível a seus pares ou não), ele deve, ainda que tentando preservar sua própria ideia do conhecimento [*his own idea of scholarship*], continuamente contar com sua nova audiência, tendo em mente não apenas as exigências convencionais mas também aquelas mais profundas ambições da nação (na medida em que for dado a ele senti-las), as quais, opostas à sua natureza tal como puderam ter parecido a ele

no começo, tendem imperceptivelmente a se tornar uma segunda natureza nele – na verdade, a fazer brilhar, por contraste, a primeira natureza dele em sua mais clara luz (Ibid., p. v-vi).

Não estranha, assim, o didatismo com que, no ensaio que dá nome ao livro, Spitzer procura oferecer ao público norte-americano tanto uma síntese retrospectiva de sua formação acadêmica, de seu amadurecimento intelectual e de seu trabalho até então no campo filológico-estilístico, quanto, por assim dizer, uma defesa e ilustração, com fins de divulgação, de seu método de leitura crítica. O livro se completa com quatro estudos específicos do estilo em Cervantes, em Racine, em Diderot e em Claudel, mas deve mesmo sua grande repercussão ao texto introdutório, o qual, vindo a ser traduzido e publicado, com configurações diversas de capítulos adicionais, nas três principais línguas românicas,<sup>3</sup> acabará por se fixar como o ensaio de método definitivo de Spitzer.

Spitzer começa por falar de sua decepção quando, na juventude, decidido a “estudar as línguas românicas e particularmente filologia francesa” – nisso motivado sobretudo pela “adoração do modo de vida francês” vigorante na Viena de seu tempo, pela “atmosfera francesa” na qual sempre vivera imerso (SPITZER, 1948b, p. 2) –, ele se depara, por um lado, com um ensino de linguística francesa no qual “nenhuma imagem nos era oferecida do povo francês ou da francesidade de sua língua” (Ibid., p. 2), posto que só se estudava a gramática histórica da língua, “não a língua dos franceses, mas um aglomerado de evoluções desconectadas, separadas, anedóticas e sem sentido” (Ibid., p. 3), e, por outro lado, com um ensino de história da literatura em que “aquele francês ideal parecia mostrar alguns fracos sinais de vida”, com a análise efetiva de certas obras da literatura francesa, “mas era como se o tratamento dos conteúdos fosse apenas subsidiário para o trabalho verdadeiramente científico, que consistia em fixar as datas e os dados históricos dessas obras de arte, aferindo o montante de elementos autobiográficos e fontes escritas que os poetas tinham supostamente incorporado em sua produção artística” (Ibid., p. 3). E ainda:

As obras de arte existentes eram trampolins para se chegar a outros fenômenos, contemporâneos ou anteriores, que eram, na realidade, totalmente heterogêneos. Parecia indiscreto perguntar o que fazia delas obras de arte, o que estava expresso nelas, e por que essas expressões apareceram na França, naquele momento

particular. [...] Nessa atitude de positivismo, eventos exteriores eram tomados tão seriamente apenas para escapar o mais completamente da verdadeira questão (Ibid., p. 3).

Assim, apesar do “enorme abismo” [*enormous gulf*] que aí separava os campos da linguística e o da história literária, tratando-se no primeiro apenas da língua, e no segundo apenas da literatura, prevalecia em ambos, segundo Spitzer, “uma laboriosidade sem sentido” [*a meaningless industriousness*] (Ibid., p. 4). Mas Spitzer não deixa de admitir, a esse respeito, a superioridade da linguística histórica sobre a história literária, no sentido de aquela ensinar “mais da realidade” do que esta: “era inquestionável que o *a* latino evoluiu para o *e* francês; era inexato que a experiência de Molière com a possivelmente infiel Madeleine Béjart tenha evoluído para a obra de arte *École des femmes*” (Ibid., p. 4). Um pouco antes, Spitzer havia declarado sobre os ensinamentos de linguística histórica que recebera de Meyer-Lübcke: “Em tudo isso, havia muitos fatos e muito rigor no estabelecimento dos fatos, mas tudo era vago a respeito das ideias gerais subjacentes a esses fatos” (Ibid., p. 2); no fim das contas, o balanço que faz o autor dessa sua inserção juvenil no campo da filologia românica é positivo:

Por não abandonar prematuramente essa pretensa ciência, procurando, ao invés, apropriar-me dela, cheguei a identificar seu verdadeiro valor bem como minhas próprias possibilidades de trabalho – e a estabelecer minha meta de vida. Usando as ferramentas científicas a mim oferecidas, cheguei a ver sob seu empoeiramento as impressões digitais de um Friedrich Diez e dos românticos, que criaram essas ferramentas; e, doravante, elas estariam não mais empoeiradas, mas sempre radiantes e sempre novas (Ibid., p. 4).

Spitzer procurar ilustrar, então, recorrendo a uma pesquisa etimológica na qual ele reconstitui a origem comum de “duas palavras inglesas caracterizadas pelo mesmo ‘sabor’” (Ibid., p. 5), de que modo o reconhecimento da motivação subjacente aos fenômenos linguísticos de superfície daria acesso a bem mais do que ao funcionamento da própria língua: “cada palavra tem sua própria história, que não deve ser confundida com aquela de nenhuma outra. Mas o que se repete em todas as histórias-de-palavras [*word-histories*] é a possibilidade de reconhecer os sinais de um povo em ação, cultural e psicologicamente” (Ibid., p. 8); e à medida que isso acontece: “O que parecia uma aglomeração de meros sons aparece agora motivado”

(Ibid., p. 6). Spitzer estima sentir no processo de compreensão aí em jogo “o mesmo ‘estalo interno’ [*the same ‘inner click’*]” sentido “quando temos apreendido o sentido de uma sentença ou de um poema – que se tornam, então, mais do que a soma total de suas simples palavras ou sons” (Ibid., p. 7). Para Starobinski, essa busca pelo fundamento vital subjacente aos fatos linguísticos implica a emergência de um “conhecimento literário” em Spitzer:

Demandar o *porquê* do fato linguístico não é, desde então, apenas uma curiosidade legítima: é um passo necessário, que faz descobrir a motivação, o fim visado, o poder organizador. A diversidade esparsa de fatos observados pode ser reduzida à unidade de um desígnio (de um “espírito”, de um “temperamento”). Assim se opera a passagem da linguística ao conhecimento literário: a língua é apreendida no processo que a faz tornar-se literatura – em seu movimento, em seu colocar-se-em-obra, no abuso que é feito dela; e a literatura, reciprocamente, é abordada a partir de seu material verbal, de seu aspecto *textual*. Se o conhecimento literário é uma gênese revivida, o percurso se prolonga de toda a “história-de-fundo” [*l’arrière-histoire*] das palavras e das formas utilizadas na obra, e a compreensão se enriquece de todas as relações “materiais” que contribuem para constituir o sentido (STAROBINSKI, 1970, p. 9).

Em seu próprio relato, Spitzer esclarece que, ao se colocar, de início, a questão acerca da possibilidade de “distinguir a alma de um escritor francês particular em sua linguagem particular”, tinha em mente não a convicção habitual dos historiadores da literatura a esse respeito, mas “a definição mais rigorosamente científica de um estilo individual, a definição de um linguista, que poderia substituir as observações casuais, impressionistas dos críticos literários”, e segundo a qual: “O desvio estilístico individual da norma geral deve representar um passo histórico dado pelo escritor”, isto é, “deve revelar uma mudança do espírito da época, uma mudança da qual o escritor tornou-se consciente e traduziria numa forma linguística necessariamente nova” (SPITZER, 1948b, p. 11). Confiante na possibilidade de se determinar esse “passo histórico, tanto psicológico como linguístico”, o jovem Spitzer dedicou-se então a analisar a linguagem de autores franceses contemporâneos, como Charles-Louis Philippe, ou antigos, como Rabelais. Reconstituindo, tanto tempo depois, as linhas gerais desses estudos estilísticos de juventude, Spitzer ora enfatiza certas consequências de longo alcance derivadas dos mes-

mos: a de que “a mente de um autor é um tipo de sistema solar em cuja órbita todas as categorias de coisas são atraídas: linguagem, motivo, enredo são apenas satélites” e de que se deve “sempre remontar ao étimo que está atrás de todos esses dispositivos particulares chamados literários ou estilísticos que os historiadores literários são afeitos a listar” (Ibid., p. 14); a de que “criatividade mental inscreve-se imediatamente na língua, na qual se torna criatividade linguística” e de que “o trivial e o petrificado na língua não é nunca suficiente para as necessidades de expressão sentidas por uma personalidade forte” (Ibid., p. 15); a de que “o sangue vital da criação poética é em todo lugar o mesmo, quer puncionemos o organismo na ‘linguagem’ ou nas ‘ideias’, no ‘enredo’ ou na ‘composição’” (Ibid., p. 18).

A formulação disso que Spitzer chama, então, de “princípio de coesão interna tal como existe num escritor sensível” ele atribui a Goethe, e observa ter sido o reconhecimento desse princípio o que “permitiu a Freud aplicar suas descobertas psicanalíticas a obras de literatura” (Ibid., p. 31-32); isso posto, ele esclarece:

Ainda que eu não deseje negar a influência freudiana nas minhas primeiras tentativas de explicação de textos literários, meu objetivo hoje é pensar não tanto nos termos dos demasiado-humanos “complexos” que, na opinião de Freud, supõem-se colorir a escrita das grandes figuras da literatura, mas de “padrões ideológicos” tal como estão presentes na história do espírito humano (Ibid., p. 32).

Sejam quais forem os ajustes de escopo ou de ênfase pelos quais possa ter realmente passado o trabalho de Spitzer ao longo do tempo, o *método* empregado pelo autor em seu escrutínio do texto literário, pelo que sugere o próprio Spitzer a respeito, teria permanecido fundamentalmente o mesmo. É esse alegado “método de interpretação da literatura”, afinal, aquilo que Spitzer ao que tudo indica gostaria de inculcar em seu público norte-americano, e que ele sintetiza, a certa altura, nos seguintes termos:

trabalhar a partir da superfície em direção ao “centro vital interno” da obra de arte: primeiro observando detalhes na aparência superficial da obra particular (e as “ideias” expressas por um poeta são, também, apenas um dos traços superficiais numa obra de arte); depois, agrupando esses detalhes e procurando integrá-los num princípio criativo que possa ter estado presente no espírito do artista; e, finalmente, fazendo o percurso de volta a todos os outros grupos de observações de modo a descobrir se a “forma

interna” que se construiu provisoriamente oferece uma descrição do todo. O estudioso estará certamente apto a estipular, depois de três ou quatro dessas “viagens regressivas”, se ele descobriu o centro vivificante [*the life-giving center*], o sol do sistema solar (Ibid., p. 19).

Mas esse método, que Spitzer, mais do que qualquer outro, contribuiu para difundir no campo literário internacional por meio de sistemáticas ou episódicas reiterações (como aquela do referido artigo de 1951 em que reage ao tratamento dispensado na *Theory of literature* a seu trabalho), tal método circular, em suma, e Spitzer insiste nisso, não foi inventado por ele próprio, remontando, antes, à tradição hermenêutica instituída por Dilthey a partir de Schleiermacher: não se trata, pois, de um círculo vicioso, esclarece Spitzer (Ibid., p. 19), “ao contrário, é a operação básica nas humanidades, o *Zirkel im Verstehen*, como Dilthey chamou a descoberta, feita [por] Schleiermacher, de que em filologia o conhecimento é alcançado não apenas pela progressão de um detalhe a outro, mas pela antecipação e adivinhação do todo” (Ibid., p. 19); assim: “Nossa viagem de vaivém de certos detalhes externos ao centro interno e de volta, novamente, a outras séries de detalhes é apenas uma aplicação do princípio do ‘círculo filológico’” (Ibid., p. 19-20) – princípio esse já central, acrescenta Spitzer (Ibid., p. 20), no trabalho linguístico de Friedrich Diez, o fundador da filologia românica. Spitzer esclarece ainda:

Schleiermacher distingue entre os métodos “comparativo” e “divinatório”, a combinação dos quais é necessária na “hermenêutica”, e uma vez que a hermenêutica divide-se em duas partes, uma “gramatical” e uma “psicológica”, ambos os métodos devem ser usados em ambas as partes dela. Dos dois métodos, é o divinatório que requer “*Zirkelschluss*” [“inferência circular”]. Estamos lidando aqui com a *Zirkelschluss* na “adivinhação” da psicologia de autores; quanto à “adivinhação gramatical”, qualquer estudante de colégio que tenta analisar um período ciceroniano está constantemente utilizando-a: não pode apreender a construção exceto passando continuamente das partes para o todo da sentença e, de volta, novamente, para suas partes (Ibid., p. 33).

Se é Schleiermacher quem “descobre”, na expressão de Spitzer, o *Zirkel im Verstehen* – o chamado “círculo hermenêutico”, ou “círculo filológico”, como prefere Spitzer –, é Dilthey, sem dúvida, quem o converte em “operação básica nas humanidades”, imbuindo-o de uma amplitude e de uma legitimidade epistemológicas essenciais para

o argumento spitzeriano em defesa da circularidade de seu procedimento de leitura contras as acusações de “viciosidade” [*viciousness*] do mesmo. René Wellek, não obstante, num texto escrito por ocasião da morte de Spitzer (ocorrida em 1960), retrucará:

A imagem do círculo parece-me falsa e enganosa se é tomada literalmente como um procedimento passo-a-passo, se presume que alguém (e justo Spitzer!) poderia começar com uma *tabula rasa*, ‘seguir lendo’, e então, a partir de observações fortuitas, deduzir uma *radix* psicológica, a verdade do que será finalmente verificado por observações adicionais, leitura em outros críticos, etc. (WELLEK, 1970, p. 195).

Em seu ensaio de método, Spitzer havia esclarecido justamente que, ao falar em termos de “uma série de movimentos de vaivém” – isto é: “primeiro o detalhe, depois o todo, então outro detalhe, etc.” –, “estava usando uma figura linear e temporal num esforço para descrever estados de apercepção que com muita frequência co-existem na mente do humanista” (Ibid., p. 25); assim, a rigor: “a solução alcançada por meio da operação circular não pode ser submetida a uma análise racional rigorosa porque, em sua forma mais perfeita, é uma negação de passos: uma vez alcançada, tende a obliterar os passos conduzindo a ela” (Ibid., p. 26). Para piorar, “o primeiro passo”, aquele “do qual tudo pode depender”, prossegue Spitzer, “não pode nunca ser planejado: ele já deve ter tido lugar”; e ainda:

Este primeiro passo é a consciência de ter sido atingido por um detalhe, seguida de uma convicção de que esse detalhe está fundamentalmente conectado com a obra de arte; isso significa que se fez uma “observação”, a qual é o ponto de partida de uma teoria; que se foi induzido a uma questão, a qual deve encontrar uma resposta. Começar omitindo esse primeiro passo deve condenar qualquer esforço de interpretação (Ibid., p. 26-27).

E, no entanto: “Infelizmente, não conheço nenhum meio de garantir nem a ‘impressão’ nem a convicção há pouco descritas: elas são o resultado de talento, experiência e fé” (Ibid., p. 27). Afirmar, como faz Spitzer, que o referido “primeiro passo” não pode mesmo ser tomado “por nossa própria vontade” [*at our own volition*] (Ibid., p. 27) não equivale, bem entedido, a excluir a possibilidade de que ele seja de alguma forma e em alguma medida *previamente preparado*. “Uma metáfora, uma anáfora, um ritmo staccato podem ser encontrados por toda a parte na literatura; podem ou não ser significantes. O

que nos diz que são importantes é somente a sensibilidade, que devemos já ter adquirida, para o conjunto da obra de arte particular”, pondera, com efeito, Spitzer (Ibid., p. 29), explicando que “a capacidade para essa sensibilidade está, de novo, profundamente ancorada na vida e educação prévias do crítico, e não apenas em sua formação acadêmica”:

de modo a manter seu espírito pronto para sua tarefa especializada ele deve já ter feito escolhas, na ordenação de sua vida, do que eu chamaria uma natureza moral; ele deve ter escolhido depurar sua mente da distração pelas coisas sem importância, da obsessão pelos pequenos detalhes cotidianos – para mantê-la aberta à apreensão sintética das “totalidades” da vida, ao simbolismo na natureza, e na arte, e na linguagem (Ibid., p. 29).

Ora, essa “mente depurada” de que aí se fala não se confunde com aquela mente totalmente esvaziada, à guisa de uma *tabula rasa*, que Wellek acredita reclamada por Spitzer; não obstante, Wellek (1970, p. 197) insistirá: “Por mais engenhosas que possam ser as observações e interpretações spitzerianas de traços estilísticos, parece a mim impossível provar que o *etymon*, a *radix*, ou simplesmente a *Weltanschauung* do escritor foi inferida puramente na base de observação linguística”. Ressalte-se, aqui, a honestidade então professada por Wellek a propósito do que ele relata, à guisa de uma confidência: parece, bem entedido, *a ele próprio*, Wellek – “*it seems to me*”, ele diz –, impossível provar o tipo de inferência declarada por Spitzer (“*it seems to me impossible to prove...*”). O problema, dir-se-ia, reside justamente aí, na natureza da “prova” requerida por Wellek, e que, Spitzer deixa bem claro, *não é* o tipo de prova que sua “*explication de texte*” pode e dispõe-se a oferecer; nesse ponto, uma vez mais, Starobinski revela-se um guia bem mais compreensivo do que Wellek:

Ter em conta as fronteiras no interior das quais um escritor *conteve* seu discurso é seguramente dar-se a possibilidade de discernir a figura própria de uma arte: pode-se então ter a esperança de que o círculo hermenêutico saberá coincidir, *a posteriori*, com o próprio círculo da obra total, sem nada omitir e sem nada ajuntar a ele (STAROBINSKI, 1970, p. 34).

## ABSTRACT

This text focuses on the work of a major name in literary stylistics in the XXth Century – Leo Spitzer (1887-1960) –, in order to, by contrasting the opposite commentaries of René Wellek and Jean Starobinski, determine its theoretical and methodological specificity regarding the question of “style” in literature.

KEYWORDS: literary stylistics; Leo Spitzer; philology; hermeneutics; criticism.

## REFERÊNCIAS

- RUDLER, Gustave. *L'explication française: principes et applications*. 6. ed. Paris: Armand Collin, 1930 [1902].
- SPITZER, Leo. *Explication de text* applied to three great middle english poems [1951]. In: \_\_\_\_\_. *Essays on English and American literature*. Princeton (NJ): Princeton University Press, 1962. p. 193-247.
- SPITZER, Leo. Foreword. In: \_\_\_\_\_. *Linguistics and literary history: essays in stylistics*. Princeton (NJ): Princeton University Press, 1948a. p. v-vi.
- SPITZER, Leo. *Linguistics and literary history*. In: \_\_\_\_\_. *Linguistics and literary history: essays in stylistics*. Princeton (NJ): Princeton University Press, 1948b. p. 1-39.
- SPITZER, Leo. *A method of interpreting literature*. Northampton (Mass.): Smith College, 1949.
- STAROBINSKI, Jean. Leo Spitzer et la lecture stylistique. In: SPITZER, Leo. *Études de style*. Paris: Gallimard, 1970. p. 7-39.
- WELLEK, René. Leo Spitzer (1887-1960). In: \_\_\_\_\_. *Discriminations: further concepts of criticism*. New Haven/London: Yale University Press, 1970. p. 187-224.
- WELLEK, René; WARREN, Austin. *Theory of literature*. 3. ed. rev. San Diego/ New York: Harvest/HBJ, 1984 [1949]. [Ed. bras.: WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. Trad. de Luis Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.]

NOTAS

<sup>1</sup> SPITZER, Leo. *Eine Methode Literatur zu interpretieren*. Übers. von Gerd Wagner. München: Carl Hansen, 1966 (reeditado mais de uma vez nos anos 1970).

<sup>2</sup> Uma tradução desse texto para o português foi publicada na forma de livro no Brasil em 2003 (no mesmo ano, pois, da publicação da edição brasileira da *Theory of literature*): SPITZER, Leo. *Três poemas sobre o êxtase*: John Donne, San Juan de la Cruz, Richard Wagner. Trad. de Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

<sup>3</sup> Ed. italiana: SPITZER, Leo. *Critica stilistica e storia del linguaggio*. Bari: Laterza, 1954; ed. espanhola: SPITZER, Leo. *Lingüística e historia literaria*. Madrid: Gredos, 1955; ed. francesa: SPITZER, Leo. *Études de style*. Paris: Gallimard, 1970.

---

Recebido em: 31/03/2013

Aprovado em: 10/04/2013