

**Michel Foucault**

**As Palavras e as Coisas**

**Uma arqueologia das  
ciências humanas**

Tradução

SALMA TANNUS MUCHAIL

*Martins Fontes*

São Paulo — 2000

*Esta obra foi publicada originalmente em francês com o título  
LES MOTS ET LES CHOSES — Une Archéologie des Sciences  
Humaines, por Éditions Gallimard, Paris.  
Copyright © Éditions Gallimard, Paris, 1966.  
Copyright © Livraria Martins Fontes Editora Ltda.,  
São Paulo, 1981, para a presente edição.*

**8ª edição**  
*fevereiro de 1999*  
**2ª tiragem**  
*junho de 2000*

**Tradução**  
*SALMA TANNUS MUCHAIL*

**Revisão gráfica**  
*Ivete Batista dos Santos*  
*Ana Maria de Oliveira Mendes Barbosa*

**Produção gráfica**  
*Geraldo Alves*

**Paginação/Fotolitos**  
*Studio 3 Desenvolvimento Editorial*

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**  
**(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

---

Foucault, Michel, 1926-1984.  
As palavras e as coisas : uma arqueologia das ciências humanas / Michel  
Foucault ; tradução Salma Tannus Muchail. — 8ª ed. — São Paulo : Martins  
Fontes, 1999. — (Coleção tópicos)

Título original: Les mots et les choses.  
ISBN 85-336-0997-3

1. Ciências humanas — História 2. Classificação dos conhecimentos —  
História 3. Linguagem — História I. Título. II. Título: Uma arqueologia das  
ciências humanas. III. Série.

99-0089

CDD-001.309

**Índices para catálogo sistemático:**

1. Ciências humanas : História 001.309

*Todos os direitos para o Brasil reservados à*  
**Livraria Martins Fontes Editora Ltda,**  
*Rua Conselheiro Ramalho, 330/340*  
*01325-000 São Paulo SP Brasil*  
*Tel. (11) 239-3677 Fax (11) 3105-6867*  
*e-mail: info@martinsfontes.com*  
*http://www.martinsfontes.com*

# CAPÍTULO I

## LAS MENINAS

### I

O pintor está ligeiramente afastado do quadro. Lança um olhar em direção ao modelo; talvez se trate de acrescentar um último toque, mas é possível também que o primeiro traço não tenha ainda sido aplicado. O braço que segura o pincel está dobrado para a esquerda, na direção da palheta; permanece imóvel, por um instante, entre a tela e as cores. Essa mão hábil está pendente do olhar; e o olhar, em troca, repousa sobre o gesto suspenso. Entre a fina ponta do pincel e o gume do olhar, o espetáculo vai liberar seu volume.

Não sem um sistema sutil de evasivas. Distanciando-se um pouco, o pintor colocou-se ao lado da obra na qual trabalha. Isso quer dizer que, para o espectador que no momento olha, ele está à direita de seu quadro, o qual ocupa toda a extremidade esquerda. A esse mesmo espectador o quadro volta as costas: dele só se pode perceber o reverso, com a imensa armação que o sustenta. O pintor, em contrapartida, é perfeitamente visível em toda a sua estatura; de todo modo, ele não [pág. 03] está encoberto pela alta tela que, talvez, irá absorvê-lo logo em seguida, quando, dando um passo em sua direção, se entregará novamente a seu trabalho; sem dúvida, nesse mesmo instante, ele acaba de aparecer aos olhos do espectador, surgindo dessa espécie de grande gaiola virtual que a superfície que ele está pintando projeta para trás. Podemos vê-lo agora, num instante de pausa, no centro neutro dessa oscilação. Seu talhe escuro, seu rosto claro são meios-termos entre o visível e o invisível: saindo dessa tela que nos escapa, ele emerge aos nossos olhos; mas quando, dentro em pouco, der um passo para a direita, furtando-se aos nossos

olhares, achar-se-á colocado bem em face da tela que está pintando; entrará nessa região onde seu quadro, negligenciado por um instante, se lhe vai tornar de novo visível, sem sombra nem reticência. Como se o pintor não pudesse ser ao mesmo tempo visto no quadro em que está representado e ver aquele em que se aplica a representar alguma coisa. Ele reina no limiar dessas duas visibilidades incompatíveis.

O pintor olha, o rosto ligeiramente virado e a cabeça inclinada para o ombro. Fixa um ponto invisível, mas que nós, espectadores, podemos facilmente determinar, pois que esse ponto somos nós mesmos: nosso corpo, nosso rosto, nossos olhos. O espetáculo que ele observa é, portanto, duas vezes invisível: uma vez que não é representado no espaço do quadro e uma vez que se situa precisamente nesse ponto cego, nesse esconderijo essencial onde nosso olhar se furta a nós mesmos no momento em que olhamos. E, no entanto, como poderíamos deixar de ver essa invisibilidade, que está aí sob nossos olhos, já que ela tem no próprio quadro seu sensível equivalente, sua figura selada? Poder-se-ia, com efeito, adivinhar o que o pintor olha, se fosse possível lançar os olhos sobre a tela a que se aplica; desta, porém, só se distingue a [pág. 04] textura, os esteios na horizontal e, na vertical, o oblíquo do cavalete. O alto retângulo monótono que ocupa toda a parte esquerda do quadro real e que figura o verso da tela representada reconstituiu, sob as espécies de uma superfície, a in-visibilidade em profundidade daquilo que o artista contempla: este espaço em que nós estamos, que nós somos. Dos olhos do pintor até aquilo que ele olha, está traçada uma linha imperiosa que nós, os que olhamos, não poderíamos evitar: ela atravessa o quadro real e alcança, à frente da sua superfície, o lugar de onde vemos o pintor que nos observa; esse pontilhado nos atinge infalivelmente e nos liga à representação do quadro.

Aparentemente, esse lugar é simples; constitui-se de pura reciprocidade: olhamos um quadro de onde um pintor, por sua vez, nos contempla. Nada mais que um face-a-face, olhos que se surpreendem, olhares retos que, em se cruzando, se superpõem. E, no entanto, essa tênue linha de visibilidade envolve, em troca, toda uma rede complexa de incertezas, de trocas e de evasivas. O pintor só dirige os olhos para nós na medida em que nos encontramos no lugar do seu motivo. Nós, espectadores, estamos em excesso. Acolhidos sob esse olhar, somos por ele expulsos, substituídos por aquilo que desde sempre se encontrava lá, antes de nós: o próprio modelo. Mas,

inversamente, o olhar do pintor, dirigido para fora do quadro, ao vazio que lhe faz face, aceita tantos modelos quantos espectadores lhe apareçam; nesse lugar preciso mas indiferente, o que olha e o que é olhado permutam-se incessantemente. Nenhum olhar é estável, ou antes, no sulco neutro do olhar que traspassa a tela perpendicularmente, o sujeito e o objeto, o espectador e o modelo invertem seu papel ao infinito. E, na extremidade esquerda do quadro, a grande tela virada exerce aí sua segunda função: obstinadamente invisível, impede que [pág. 05] seja alguma vez determinável ou definitivamente estabelecida a relação dos olhares. A fixidez opaca que ela faz reinar num lado torna para sempre instável o jogo das metamorfoses que, no centro, se estabelece entre o espectador e o modelo. Porque só vemos esse reverso, não sabemos quem somos nem o que fazemos. Somos vistos ou vemos? O pintor fixa atualmente um lugar que, de instante a instante, não cessa de mudar de conteúdo, de forma, de rosto, de identidade. Mas a imobilidade atenta de seus olhos remete a uma outra direção, que eles já seguiram freqüentes vezes e que breve, sem dúvida alguma, vão retomar: a da tela imóvel sobre a qual se traça, está talvez traçado, desde muito tempo e para sempre, um retrato que jamais se apagará. De sorte que o olhar soberano do pintor comanda um triângulo virtual, que define em seu percurso esse quadro de um quadro: no vértice — único ponto visível — os olhos do artista; na base, de um lado, o lugar invisível do modelo, do outro, a figura provavelmente esboçada na tela virada.

No momento em que colocam o espectador no campo de seu olhar, os olhos do pintor captam-no, constroem-no a entrar no quadro, designam-lhe um lugar ao mesmo tempo privilegiado e obrigatório, apropriam-se de sua luminosa e visível espécie e a projetam sobre a superfície inacessível da tela virada. Ele vê sua invisibilidade tornada visível ao pintor e transposta em uma imagem definitivamente invisível a ele próprio. Surpresa que é multiplicada e tornada ainda mais inevitável por um estratagema marginal. Na extremidade direita, o quadro recebe sua luz de uma janela representada segundo uma perspectiva muito curta; dela apenas se visualiza o vão; de sorte que o fluxo de luz que ela espalha largamente banha ao mesmo tempo, com a mesma generosidade, dois espaços vizinhos, entrecruzados, mas irreduzíveis: a superfície [pág. 06] da tela, com o volume que ela representa (isto é, o ateliê do pintor, ou a sala em que instalou seu cavalete), e, à frente dessa

superfície, o volume real que o espectador ocupa (ou então o lugar irreal do modelo). E, percorrendo a sala da direita para a esquerda, a vasta luz dourada impele ao mesmo tempo o espectador em direção ao pintor e o modelo em direção à tela; é ela também que, iluminando o pintor, torna-o visível ao espectador e faz brilhar como linhas de ouro, aos olhos do modelo, a moldura da tela enigmática, onde sua imagem, transposta, vai se achar encerrada. Esta janela encantada, parcial, apenas indicada, libera uma luz inteira e mista que serve de lugar-comum à representação. Ela equilibra, na outra extremidade do quadro, a tela invisível: assim como esta, virando as costas aos espectadores, se redobra contra o quadro que a representa e forma, pela superposição de seu reverso visível sobre a superfície do quadro que a contém, o lugar, para nós inacessível, onde cintila a Imagem por excelência; assim a janela, pura abertura, instaura um espaço tão manifesto quanto o outro é oculto; tão comum ao pintor, às personagens, aos modelos, aos espectadores quanto o outro é solitário (pois ninguém o olha, nem mesmo o pintor). Da direita, derrama-se por uma janela invisível o puro volume de uma luz que torna visível toda representação; à esquerda, estende-se a superfície que encobre, do outro lado de sua textura demasiado visível, a representação que ela contém. Inundando a cena (quero dizer, tanto a sala quanto a tela, a sala representada na tela e a sala onde a tela está colocada), a luz envolve as personagens e os espectadores, impelindo-os, sob o olhar do pintor, em direção ao lugar onde seu pincel os vai representar. Esse lugar, porém, nos é recusado. Olhamo-nos olhados pelo pintor e tornados visíveis aos seus olhos pela mesma luz que no-lo faz ver. E, no momento em que vamos nos apreender transcritos [pág. 07] por sua mão como num espelho, deste não podemos surpreender mais que o insípido reverso. O outro lado de um reflexo.

Ora, exatamente em face dos espectadores — de nós mesmos — sobre a parede que constitui o fundo da sala, o autor representou uma série de quadros; e eis que, entre todas essas telas suspensas, uma dentre elas brilha com um clarão singular. Sua moldura é mais larga, mais sombria que a das outras; uma fina linha branca, no entanto, a duplica interiormente, difundindo sobre toda a sua superfície uma luz dificilmente determinável; pois não vem de parte alguma senão de um espaço que lhe seria interior. Nessa luz estranha aparecem duas silhuetas e, acima delas, um pouco para trás, uma pesada cortina de púrpura. Os outros quadros só dão a ver al-

gumas manchas mais pálidas no limite de uma noite sem profundidade. Esse, ao contrário, abre-se para um espaço em recuo onde formas reconhecíveis se dispõem numa claridade que só a ele pertence. Entre todos esses elementos destinados a oferecer representações, mas que as contestam, as recusam, as esquívam por sua posição ou sua distância, esse é o único que funciona com toda a honestidade e que dá a ver o que deve mostrar. A despeito de seu distanciamento, a despeito da sombra que o envolve. Mas não é um quadro: é um espelho. Ele oferece enfim esse encantamento do duplo, que tanto as pinturas afastadas quanto a luz do primeiro plano com a tela irônica recusavam.

De todas as representações que o quadro representa, ele é a única visível; mas ninguém o olha. Em pé ao lado de sua tela, a atenção toda absorvida pelo seu modelo, o pintor não pode ver esse espelho que brilha suavemente atrás dele. As outras personagens do quadro estão, na maioria, voltadas também elas para o que se deve passar à frente — para a clara invisibilidade que margeia a tela, para esse átrio de luz, onde [pág. 08] seus olhares têm para ver aqueles que os vêem, e não para essa cavidade sombria pela qual se fecha o quarto onde estão representadas. Há, com efeito, algumas cabeças que se oferecem de perfil: nenhuma, porém, suficientemente virada para olhar, no fundo da sala, esse espelho desolado, pequeno retângulo brilhante que nada mais é senão visibilidade, mas sem nenhum olhar capaz de apossar-se dela, torná-la atual e comprazer-se no fruto, subitamente amadurecido, de seu espetáculo.

É preciso reconhecer que essa indiferença só se iguala à do espelho. Com efeito, este nada reflete daquilo que se encontra no mesmo espaço que ele: nem o pintor, que lhe volta as costas, nem as personagens no centro da sala. Em sua clara profundidade, não é o visível que ele fita. Na pintura holandesa, era tradição que os espelhos desempenhassem um papel de reduplicação: repetiam o que era dado uma primeira vez no quadro, mas no interior de um espaço irreal, modificado, estreitado, recurvo. Ali se via a mesma coisa que na primeira instância do quadro, porém decomposta e recomposta segundo uma outra lei. Aqui o espelho nada diz do que já foi dito. Sua posição, entretanto, é quase central: sua borda superior está exatamente sobre a linha que reparte em duas a altura do quadro, ocupa sobre a parede do fundo (ao menos sobre a parte visível desta) uma posição mediana; deveria, pois, ser

atravessado pelas mesmas linhas perspectivas que o próprio quadro; poder-se-ia esperar que um mesmo ateliê, um mesmo pintor, uma mesma tela nele se dispusessem segundo um espaço idêntico; poderia ser o duplo perfeito.

Ora, ele não faz ver nada do que o próprio quadro representa. Seu olhar imóvel vai captar à frente do quadro, nessa região necessariamente invisível que forma sua face exterior, as personagens que ali estão dispostas. Em vez de girar [pág. 09] em torno de objetos visíveis, esse espelho atravessa todo o campo da representação, negligenciando o que aí poderia captar, e restitui a visibilidade ao que permanece fora de todo olhar. Mas essa invisibilidade que ele supera não é a do oculto: não contorna o obstáculo, não desvia a perspectiva, endereça-se ao que é invisível ao mesmo tempo pela estrutura do quadro e por sua existência como pintura. O que nele se reflete é o que todas as personagens da tela estão fixando, o olhar reto diante delas; é, pois, o que se poderia ver, se a tela se prolongasse para a frente, indo mais para baixo, até envolver as personagens que servem de modelos ao pintor. Mas é também, já que a tela se interrompe ali, dando a ver o pintor e seu ateliê, o que está exterior ao quadro, na medida em que ele é quadro, isto é, fragmento retangular de linhas e cores, encarregado de representar alguma coisa aos olhos de todo espectador possível. No fundo da sala, ignorado por todos, o espelho inesperado faz brilhar as figuras que o pintor olha (o pintor e sua realidade representada, objetiva, de pintor trabalhando); mas também as figuras que olham o pintor (nessa realidade material que as linhas e as cores depositaram sobre a tela). Estas figuras são, uma e outra, igualmente inacessíveis, mas de modo diferente: a primeira, por um efeito de composição que é próprio ao quadro; a segunda, pela lei que preside à existência mesma de todo quadro em geral. Aqui, o jogo da representação consiste em conduzir essas duas formas de invisibilidade uma ao lugar da outra, numa superposição instável — e em restituí-las logo à outra extremidade do quadro — a esse pólo que é o mais altamente representado: o de uma profundidade de reflexo na reentrância de uma profundidade de quadro. O espelho assegura uma metátese da visibilidade que incide ao mesmo tempo sobre o espaço representado no quadro e sua natureza de representação; faz ver, no [pág. 10] centro da tela, aquilo que, do quadro, é duas vezes necessariamente invisível.

Estranha maneira de aplicar ao pé da letra, mas invertendo-o, o conselho que o

velho Pachero dera, ao que parece, ao seu aluno, quando trabalhava no ateliê de Sevilha: “A imagem deve sair da moldura.”

## II

Mas talvez seja tempo de nomear enfim essa imagem que aparece no fundo do espelho e que o pintor contempla à frente do quadro. Talvez valha a pena fixar de vez a identidade das personagens presentes ou indicadas, para não nos atralhamos infinitamente nestas designações flutuantes, um pouco abstratas, sempre suscetíveis de equívocos e de desdobramentos: “o pintor”, “as personagens”, “os espectadores”, “as imagens”. Em vez de prosseguir sem fim numa linguagem fatalmente inadequada ao visível, bastaria dizer que Velásquez compôs um quadro; que nesse quadro ele se representou a si mesmo no seu ateliê, ou num salão do Escorial, a pintar duas personagens que a infanta Margarida vem contemplar, rodeada de aias, de damas de honor, de cortesãos e de anões; que a esse grupo pode-se muito precisamente atribuir nomes: a tradição reconhece aqui dona Maria Agustina Sarmiente, ali, Nieto, no primeiro plano, Nicolaso Pertusato, bufão italiano. Bastaria acrescentar que as duas personagens que servem de modelo ao pintor não são visíveis, ao menos diretamente; mas que podemos distingui-las num espelho; que se trata, sem dúvida, do rei Filipe IV e de sua esposa Mariana.

Esses nomes próprios constituiriam indícios úteis, evitariam designações ambíguas; eles nos diriam, em todo o caso, [pág. 11] o que o pintor olha e, com ele, a maioria das personagens do quadro. Mas a relação da linguagem com a pintura é uma relação infinita. Não que a palavra seja imperfeita e esteja, em face do visível, num déficit que em vão se esforçaria por recuperar. São irredutíveis uma ao outro: por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem. Ora, o nome próprio, nesse jogo, não passa de um artifício: permite mostrar com o dedo, quer dizer, fazer passar sub-repticiamente do espaço onde se fala para o espaço onde se olha, isto é, ajustá-los comodamente um sobre o outro como se fossem adequados. Mas, se se quiser manter aberta a

relação entre a linguagem e o visível, se se quiser falar não de encontro a, mas a partir de sua incompatibilidade, de maneira que se permaneça o mais próximo possível de uma e de outro, é preciso então pôr de parte os nomes próprios e meter-se no infinito da tarefa. É, talvez, por intermédio dessa linguagem nebulosa, anônima, sempre meticulosa e repetitiva, porque demasiado ampla, que a pintura, pouco a pouco, acenderá suas luzes.

É preciso, pois, fingir não saber quem se refletirá no fundo do espelho e interrogar esse reflexo ao nível de sua existência.

De início, ele é o verso da grande tela representada à esquerda. O verso ou, antes, a face dianteira, pois que mostra de frente o que ela, por sua posição, esconde. Ademais, opõe-se à janela e a reforça. Como ela, é um lugar-comum ao quadro e ao que lhe é exterior. A janela, porém, opera pelo movimento contínuo de uma efusão que, da direita para a esquerda, agrega às personagens atentas, ao pintor, ao quadro, o espetáculo que contemplam; já o espelho, por um movimento **[pág. 12]** violento, instantâneo e de pura surpresa, vai buscar, à frente do quadro, aquilo que é olhado mas não visível, a fim de, no extremo da profundidade fictícia, torná-lo visível mas indiferente a todos os olhares. O pontilhado imperioso que está traçado entre o reflexo e o que ele reflete corta perpendicularmente o fluxo lateral da luz. Enfim — e é a terceira função desse espelho — ele põe em paralelo uma porta que, como ele, se abre na parede do fundo. Também ela recorta um retângulo claro, cuja luz fosca não se irradia pela sala. Não passaria de uma placa dourada, não estivesse ela aberta para fora através de um batente esculpido, da curva de uma cortina e da sombra de vários degraus. Aí começa um corredor; mas, em vez de se perder em meio à obscuridade, ele se dissipa num brilho amarelo, cuja luz, sem entrar, rodopia em torno de si mesma e repousa. Sobre esse fundo, ao mesmo tempo próximo e sem limite, um homem destaca sua alta silhueta; ele é visto de perfil; com uma das mãos retém o peso de um cortinado; seus pés estão pousados sobre dois degraus diferentes; tem o joelho dobrado. Talvez vá entrar na sala; talvez se limite a espiar o que se passa no interior, contente de surpreender sem ser observado. Tal como o espelho, fixa o verso da cena: tanto quanto ao espelho, ninguém lhe presta atenção. Não se sabe donde vem; pode-se supor que, seguindo por incertos corredores, contornou a sala onde as personagens estão reunidas e onde trabalha o pintor; talvez

estivesse, há pouco, também ele à frente da cena, na região invisível que é contemplada por todos os olhos do quadro. Como as imagens que se distinguem no fundo do espelho, é possível que ele seja um emissário desse espaço evidente e escondido. Há, no entanto, uma diferença: ele está ali em carne e osso; surgiu de fora, no limiar da área representada; ele é indubitável — não um reflexo provável, [pág. 13] mas uma irrupção. O espelho, fazendo ver, para além mesmo dos muros do ateliê, o que se passa à frente do quadro, faz oscilar, na sua dimensão sagital, o interior e o exterior. Com um pé sobre o degrau e o corpo inteiramente de perfil, o visitante ambíguo entra e sai ao mesmo tempo, num balancear imóvel. Ele repete, sem sair do lugar, mas na realidade sombria de seu corpo, o movimento instantâneo das imagens que atravessam a sala, penetram no espelho, nele se refletem e dele ressaltam como espécies visíveis, novas e idênticas. Pálidas, minúsculas, essas silhuetas no espelho são recusadas pela alta e sólida estatura do homem que surge no vão da porta.

Cumprido, no entanto, retornar do fundo do quadro em direção à frente da cena; é preciso abandonar esse circuito cuja voluta se acaba de percorrer. Partindo do olhar do pintor que, à esquerda, constitui como que um centro deslocado, distingue-se primeiro o reverso da tela, depois os quadros expostos, com o espelho no centro, a seguir a porta aberta, novos quadros, cuja perspectiva, porém, muito aguda, só deixa ver as molduras em sua densidade, enfim, à extremidade direita a janela, ou, antes, a fenda por onde se derrama a luz. Essa concha em hélice oferece todo o ciclo da representação: o olhar, a palheta e o pincel, a tela inocente de signos (são os instrumentos materiais da representação), os quadros, os reflexos, o homem real (a representação acabada, mas como que liberada de seus conteúdos ilusórios ou verdadeiros que lhe são justapostos); depois, a representação se dilui: só se vêem as molduras e essa luz que, do exterior, banha os quadros, os quais, contudo, devem em troca reconstituir à sua própria maneira, como se ela viesse de outro lugar, atravessando suas molduras de madeira escura. E essa luz, vemo-la, com efeito, no quadro, parecendo emergir no interstício da moldura; e de [pág. 14] lá ela alcança a frente, as faces, os olhos, o olhar do pintor que segura numa das mãos a palheta e, na outra, o fino pincel... Assim se fecha a voluta, ou melhor, por essa luz, ela se abre.

Essa abertura não é mais, como no fundo, uma porta que se abriu; é a própria

amplitude do quadro, e os olhares que por ela passam não são de um visitante longínquo. O friso que ocupa o primeiro e o segundo planos do quadro representa — se se incluir o pintor — oito personagens. Cinco delas, a cabeça mais ou menos inclinada, virada ou abaixada, olham na direção perpendicular do quadro. O centro do grupo é ocupado pela pequena infanta, com seu amplo vestido cinza e rosa. A princesa vira a cabeça para a direita do quadro, enquanto seu busto e os grandes folhos do vestido pendem ligeiramente para a esquerda; o olhar, porém, dirige-se apurado na direção do espectador que se acha em face do quadro. Uma linha mediana que dividisse a tela em duas alas iguais passaria entre os dois olhos da criança. Seu rosto está a um terço da altura total do quadro. De sorte que aí reside, sem dúvida, o tema principal da composição; aí, o objeto mesmo dessa pintura. Como que para prová-lo e melhor sublinhá-lo, o autor recorreu a uma figura tradicional: ao lado da personagem principal, colocou outra, ajoelhada, que a olha. Como um ofertante em prece, como o Anjo saudando a Virgem, uma governanta de joelhos estende as mãos para a princesa. Seu rosto se recorta num perfil perfeito. Está à altura do da criança. A aia olha para a princesa e só para ela. Um pouco mais à direita, outra dama de honor, voltada também para a infanta, ligeiramente inclinada acima dela, mas com os olhos claramente dirigidos para a frente, lá onde já olham o pintor e a princesa. Enfim, dois grupos de duas personagens: um, em recuo; outro, composto de anões, no primeiro plano. Em cada par, uma personagem olha em frente, a outra à direita ou à esquerda. Por sua [pág. 15] posição e por sua proporção, esses dois grupos se correspondem e se emparelham: atrás, os cortesãos (a mulher, à esquerda, olha para a direita); à frente, os anões (o rapaz que está na extremidade direita olha para o interior do quadro). Esse conjunto de personagens assim dispostas pode constituir, conforme a atenção que se dê ao quadro ou o centro de referência que se escolha, duas figuras. Uma seria um grande X; no ponto superior esquerdo estaria o olhar do pintor e, à direita, o do cortesão; na ponta inferior, do lado esquerdo, está o canto da tela representada de costas (mais exatamente, o pé do cavalete); do lado direito, o anão (com o calçado de posto sobre o dorso do cão). No cruzamento dessas duas linhas, no centro do X, o olhar da infanta. A outra figura seria antes a de uma vasta curva; suas duas pontas seriam determinadas pelo pintor à esquerda e pelo cortesão à direita — extremidades altas e recuadas; o recôncavo,

bem mais aproximado, coincidiria com o rosto da princesa e com o olhar que a aia lhe dirige. Essa tênue linha desenha uma concha que, ao mesmo tempo, encerra e libera, no meio do quadro, a localização do espelho.

Há, pois, dois centros que podem organizar o quadro, conforme a atenção do espectador divague e se prenda aqui ou ali. A princesa mantém-se de pé no meio de uma cruz de Santo André, que gira em torno dela com o turbilhão dos cortesãos, damas de honor, animais e bufões. Mas essa rotação é fixa. Fixa por um espetáculo que seria absolutamente invisível se essas mesmas personagens, subitamente imóveis, não oferecessem, como que no vão de uma taça, a possibilidade de olhar no fundo de um espelho, o dúplice imprevisto de sua contemplação. No sentido da profundidade, a princesa se superpõe ao espelho; no da altura, é o reflexo que se superpõe ao rosto. Mas a perspectiva os torna muito próximos um do outro. Ora, cada um deles emana uma linha inevitável; uma, [pág. 16] saída do espelho, transpõe toda a espessura representada (e mesmo além dela, já que o espelho perfura a parede do fundo e faz nascer atrás dela um outro espaço); a outra é mais curta; vem do olhar da criança e só atravessa o primeiro plano. Essas duas linhas sagitais são convergentes, segundo um ângulo muito agudo, e o ponto de seu encontro, saindo da tela, se fixa à frente do quadro, mais ou menos lá de onde o olhamos. Ponto duvidoso, pois que não o vemos; ponto, porém, inevitável e perfeitamente definido, pois que é prescrito por essas duas figuras mestras e confirmado ainda por outros pontilhados adjacentes que nascem do quadro e que também dele escapam.

Que há, enfim, nesse lugar perfeitamente inacessível, porquanto exterior ao quadro, mas prescrito por todas as linhas de sua composição? Que espetáculo é esse, quem são esses rostos que se refletem primeiro no fundo das pupilas da infanta, depois dos cortesãos e do pintor e, finalmente, na claridade longínqua do espelho? Mas a questão logo se desdobra: o rosto que o espelho reflete é igualmente aquele que o contempla; o que todas as personagens do quadro olham são também as personagens a cujos olhos elas são oferecidas como uma cena a contemplar; o quadro como um todo olha a cena para a qual ele é, por sua vez, uma cena. Pura reciprocidade que manifesta o espelho que olha e é olhado, e cujos dois momentos são desprendidos nos dois ângulos do quadro: à esquerda a tela virada, pela qual o ponto exterior se torna puro espetáculo; à direita o cão estirado, único elemento do

quadro que não olha nem se mexe, porque ele, com seus fortes relevos e a luz que brinca em seus pêlos sedosos, só é feito para ser um objeto a ser olhado.

O primeiro olhar lançado ao quadro nos ensinou de que é constituído esse espetáculo-de-olhares. São os soberanos. [pág. 17] Adivinhamo-los já no olhar respeitoso da assistência, no espanto da criança e dos anões. Reconhecemo-los, no fundo do quadro, nas duas pequenas silhuetas que o espelho reflete. Em meio a todos esses rostos atentos, a todos esses corpos ornamentados, eles são a mais pálida, a mais irreal, a mais comprometida de todas as imagens; um movimento, um pouco de luz bastariam para fazê-los desvanecer-se. De todas as personagens representadas, elas são também as mais desprezadas, pois ninguém presta atenção a esse reflexo que se esgueira por trás de todo o mundo e se introduz silenciosamente por um espaço insuspeitado; na medida em que são visíveis, são a forma mais frágil e mais distante de toda realidade. Inversamente, na medida em que, residindo no exterior do quadro, se retiraram para uma invisibilidade essencial, ordenam em torno delas toda a representação; é diante delas que as coisas estão, é para elas que se voltam, é a seus olhos que se mostra a princesa em seu vestido de festa; da tela virada à infanta e desta ao anão que brinca na extremidade direita, desenha-se uma curva (ou então, abre-se o braço inferior do X) para ordenar em relação a eles toda a disposição do quadro e fazer aparecer, assim, o verdadeiro centro da composição, ao qual o olhar da infanta e a imagem no espelho estão finalmente submetidos.

Esse centro é simbolicamente soberano na sua particularidade histórica, já que é ocupado pelo rei Filipe IV e sua esposa. Mas, sobretudo, ele o é pela tríplice função que ocupa em relação ao quadro. Nele vêm superpor-se exatamente o olhar do modelo no momento em que é pintado, o do espectador que contempla a cena e o do pintor no momento em que compõe seu quadro (não o que é representado, mas o que está diante de nós e do qual falamos). Essas três funções “olhantes” confundem-se em um ponto exterior ao quadro: isto é, [pág. 18] ideal em relação ao que é representado, mas perfeitamente real, porquanto é a partir dele que se torna possível a representação; nessa realidade mesma, ele não pode deixar de ser invisível. E, contudo, essa realidade é projetada no interior do quadro — projetada e difratada em três figuras que correspondem às três funções desse ponto ideal e real. São elas: à esquerda, o pintor com sua palheta na mão (auto-retrato do autor do quadro); à

direita o visitante, com um pé sobre o degrau, prestes a entrar na sala; ele capta ao revés toda a cena, mas vê de frente o par real, que é o próprio espetáculo; no centro, enfim, o reflexo do rei e da rainha, ornamentados, imóveis, na atitude de pacientes modelos.

Tal reflexo mostra ingenuamente, e na sombra, aquilo que todos olham no primeiro plano. Restitui, como que por encanto, o que falta a cada olhar: ao do pintor, o modelo que é recopiado no quadro pelo seu duplo representado; ao do rei, seu retrato que se completa nesse lado da tela que ele não pode distinguir do lugar em que está; ao do espectador, o centro real da cena, cujo lugar ele assumiu como que por intrusão. Mas talvez essa generosidade do espelho seja simulada; talvez esconda tanto ou mais do que manifesta. O lugar onde impera o rei com sua esposa é também o do artista e o do espectador: no fundo do espelho poderiam aparecer — deveriam aparecer — o rosto anônimo do transeunte e o de Velásquez. Pois a função desse reflexo é atrair para o interior do quadro o que lhe é intimamente estranho: o olhar que o organizou e aquele para o qual ele se desdobra. Mas, por estarem presentes no quadro, à direita e à esquerda, o artista e o visitante não podem estar alojados no espelho: do mesmo modo o rei aparece no fundo do espelho, na medida mesma em que não faz parte do quadro.

Na grande voluta que percorria o perímetro do ateliê, desde o olhar do pintor, sua palheta e sua mão suspensa, até os [pág. 19] quadros terminados, a representação nascia, completava-se para se desfazer novamente na luz; o ciclo era perfeito. Em contrapartida, as linhas que atravessam a profundidade do quadro são incompletas; falta, a todas, uma parte de seu trajeto. Essa lacuna é devida à ausência do rei — ausência que é um artifício do pintor. Mas esse artifício recobre e designa um lugar vago que é imediato: o do pintor e do espectador quando olham ou compõem o quadro. É que, nesse quadro talvez, como em toda representação de que ele é, por assim dizer, a essência manifestada, a invisibilidade profunda do que se vê é solidária com a invisibilidade daquele que vê — malgrado os espelhos, os reflexos, as imitações, os retratos. Em torno da cena estão depositados os signos e as formas sucessivas da representação; mas a dupla relação da representação com o modelo e com o soberano, com o autor e com aquele a quem ela é dada em oferenda, essa relação é necessariamente interrompida. Ela jamais pode estar toda presente, ainda

quando numa representação que se desse a si própria em espetáculo. Na profundidade que atravessa a tela, que a escava ficticiamente e a projeta para a frente dela própria, não é possível que a pura felicidade da imagem ofereça alguma vez, em plena luz, o mestre que representa e o soberano representado.

Talvez haja, neste quadro de Velásquez, como que a representação da representação clássica e a definição do espaço que ela abre. Com efeito, ela intenta representar-se a si mesma em todos os seus elementos, com suas imagens, os olhares aos quais ela se oferece, os rostos que torna visíveis, os gestos que a fazem nascer. Mas aí, nessa dispersão que ela reúne e exhibe em conjunto, por todas as partes um vazio essencial é imperiosamente indicado: o desaparecimento necessário daquilo que a funda — daquele a quem ela se assemelha e **[pág. 20]** daquele a cujos olhos ela não passa de semelhança. Esse sujeito mesmo — que é o mesmo — foi elidido. E livre, enfim, dessa relação que a acorrentava, a representação pode se dar como pura representação. **[pág. 21]**

# CAPÍTULO II

## A PROSA DO MUNDO

### I. As quatro similitudes

Até o fim do século XVI, a semelhança desempenhou um papel construtor no saber da cultura ocidental. Foi ela que, em grande parte, conduziu a exegese e a interpretação dos textos: foi ela que organizou o jogo dos símbolos, permitiu o conhecimento das coisas visíveis e invisíveis, guiou a arte de representá-las. O mundo enrolava-se sobre si mesmo: a terra repetindo o céu, os rostos mirando-se nas estrelas e a erva envolvendo nas suas hastes os segredos que serviam ao homem. A pintura imitava o espaço. E a representação — fosse ela festa ou saber — se dava como repetição: teatro da vida ou espelho do mundo, tal era o título de toda linguagem, sua maneira de anunciar-se e de formular seu direito de falar.

É preciso nos determos um pouco nesse momento do tempo em que a semelhança desfará sua dependência para com o saber e desaparecerá, ao menos em parte, do horizonte do conhecimento. No fim do século XVI, no começo ainda do século XVII, como era pensada a similitude? Como podia ela [pág. 23] organizar as figuras do saber? E se é verdade que as coisas que se assemelhavam eram em número infinito, podem-se, ao menos, estabelecer as formas segundo as quais era possível ocorrer-lhes serem semelhantes umas às outras?

A trama semântica da semelhança no século XVI é muito rica: *Amicitia*, *Aequalitas* (*contractus*, *consensus*, *matrimonium*, *societas*, *pax et similia*), *Consonantia*, *Concertus*, *Continuum*, *Paritas*, *Proportio*, *Similitudo*, *Conjunctio*,

*Copula*<sup>1</sup>. E há ainda muitas outras noções que, na superfície do pensamento, se entrecruzam, se imbricam, se reforçam ou se limitam. Por ora, basta indicar as principais figuras que prescrevem suas articulações ao saber da semelhança. Dentre elas há quatro seguramente essenciais.

Primeiro, a *convenientia*. Na verdade, por esta palavra é designada com mais força a vizinhança dos lugares que a similitude. São “convenientes” as coisas que, aproximando-se umas das outras, vêm a se emparelhar; tocam-se nas bordas, suas franjas se misturam, a extremidade de uma designa o começo da outra. Desse modo, comunica-se o movimento, comunicam-se as influências e as paixões, e também as propriedades. De sorte que, nessa articulação das coisas, aparece uma semelhança. Dupla, desde que se tenta destrinchá-la: semelhança do lugar, do local onde a natureza colocou as duas coisas, similitude, pois, de propriedades; pois, neste continente natural que é o mundo, a vizinhança não é uma relação exterior entre as coisas, mas o signo de um parentesco ao menos obscuro. E, depois, desse contato nascem por permuta novas semelhanças; um regime comum se impõe; à similitude como razão surda da vizinhança, superpõe-se uma semelhança que é o efeito visível da proximidade. A alma e o corpo, [pág. 24] por exemplo, são duas vezes convenientes: foi preciso que o pecado tivesse tornado a alma espessa, pesada e terrestre, para que Deus a colocasse nas entranhas da matéria. Mas, por essa vizinhança, a alma recebe os movimentos do corpo e se assimila a ele, enquanto o “corpo se altera e se corrompe pelas paixões da alma”<sup>2</sup>. Na vasta sintaxe do mundo, os diferentes seres se ajustam uns aos outros; a planta comunica com o animal, a terra com o mar, o homem com tudo o que o cerca. A semelhança impõe vizinhanças que, por sua vez, asseguram semelhanças. O lugar e a similitude se imbricam: vê-se crescer limos nos dorsos das conchas, plantas nos galhos dos cervos, espécies de ervas no rosto dos homens; e o estranho zoófito justapõe, misturando-as, as propriedades que o tornam semelhante tanto à planta quanto ao animal<sup>3</sup>. São signos de conveniência.

A *convenientia* é uma semelhança ligada ao espaço na forma da “aproximação

---

<sup>1</sup> P. Grégoire. *Syntaxeon artis mirabilis*. Colônia, 1610, p. 28.

<sup>2</sup> G. Porta. *La physionomie humaine*. Trad. francesa, 1655, p. 1.

<sup>3</sup> U. Aldrovandi. *Monstrorum historia*. Bononiae, 1647, p. 663.

gradativa”. É da ordem da conjunção e do ajustamento. Por isso pertence menos às próprias coisas que ao mundo onde elas se encontram. O mundo é a “conveniência” universal das coisas; há tantos peixes na água quanto sobre a terra animais ou objetos produzidos pela natureza ou pelos homens (não há peixes que se chamam *Episcopus*, outros *Catena*, outros *Priapus?*); na água e sobre a superfície da terra, tantos seres quantos os há no céu e aos quais correspondem; enfim, em tudo o que é criado, há tantos quantos se poderiam encontrar eminentemente contidos em Deus, “Semeador da Existência, do Poder, do Conhecimento e do Amor”<sup>4</sup>. Assim, pelo encadeamento da semelhança e do espaço, pela força dessa conveniência que avizinha o semelhante [pág. 25] e assimila os próximos, o mundo constitui cadeia consigo mesmo. Em cada ponto de contato começa e acaba um elo que se assemelha ao precedente e se assemelha ao seguinte: e, de círculos em círculos, as similitudes prosseguem retendo os extremos na sua distância (Deus e a matéria), aproximando-os, de maneira que a vontade do Todo-Poderoso penetre até os recantos mais adormecidos. É essa cadeia imensa, estendida e vibrante, essa corda da conveniência, que Porta evoca num texto de sua *Magia natural*: “No tocante a sua vegetação, a planta convém com a besta bruta e, por sentimento, o animal brutal com o homem, que se conforma ao resto dos astros por sua inteligência; essa ligação procede tão apropriadamente que parece uma corda estendida desde a primeira causa até as coisas baixas e ínfimas, por uma ligação recíproca e contínua; de sorte que a virtude superior, expandindo seus raios, chegará a tal ponto que, se lhe tocarmos uma extremidade, tremerá e fará mover o resto.”<sup>5</sup>

A segunda forma da similitude é a *aemulatio*: uma espécie de conveniência, mas que fosse liberada da lei do lugar e atuasse, imóvel, na distância. Um pouco como se a conveniência espacial tivesse sido rompida, e os elos da cadeia, desatados, reproduzissem seus círculos longe uns dos outros, segundo uma semelhança sem contato. Há na emulação algo do reflexo e do espelho: por ela, as coisas dispersas através do mundo se correspondem. De longe, o rosto é o êmulo do céu e, assim como o intelecto do homem reflete, imperfeitamente, a sabedoria de Deus, assim os dois olhos, com sua claridade limitada, refletem a grande iluminação que,

---

<sup>4</sup> T. Campanella. *Realis philosophia*. Frankfurt, 1623, p. 98.

<sup>5</sup> G. Porta. *Magie naturelle*. Trad. francesa. Rouen, 1650, p. 22.

no céu, expandem o Sol e a Lua; a boca é Vênus, pois que por ela passam os beijos e as palavras de amor; o nariz dá a minúscula imagem do [pág. 26] cetro de Júpiter e do caduceu de Mercúrio<sup>6</sup>. Por esta relação de emulação, as coisas podem se imitar de uma extremidade à outra do universo sem encadeamento nem proximidade: por sua reduplicação em espelho, o mundo abole a distância que lhe é própria; triunfa assim sobre o lugar que é dado a cada coisa. Desses reflexos que percorrem o espaço, quais são os primeiros? Onde a realidade, onde a imagem projetada? Frequentemente não é possível dizê-lo, pois a emulação é uma espécie de gemação natural das coisas; nasce de uma dobra do ser, cujos dois lados imediatamente se defrontam. Paracelso compara essa duplicação fundamental do mundo à imagem de dois gêmeos “que se assemelham perfeitamente, sem que seja possível a ninguém dizer qual deles trouxe ao outro sua similitude”<sup>7</sup>.

No entanto, a emulação não deixa inertes, uma em face da outra, as duas figuras refletidas que ela opõe. Pode ocorrer a uma ser mais fraca e acolher a forte influência daquela que vem refletir-se no seu espelho passivo. As estrelas não têm primazia sobre as ervas da terra, das quais são o modelo sem mudança, a forma inalterável e sobre as quais lhes é dado verter secretamente toda a dinastia de suas influências? A terra sombria é o espelho do céu disseminado, mas, nesta contenda, os dois rivais não têm nem o mesmo valor nem a mesma dignidade. As luzes da erva, sem violência, reproduzem a forma pura do céu: “As estrelas”, diz Crollius, “são a matriz de todas as ervas, e cada estrela do céu não é mais que a prefiguração espiritual de uma erva tal como a representa e, assim como cada erva ou planta é uma estrela terrestre olhando o céu, assim também cada estrela é uma planta celeste em forma [pág. 27] espiritual, a qual só pela matéria é diferente das terrestres (...), as plantas e as ervas celestes estão viradas para o lado da terra e olham diretamente as ervas que elas procriaram, infundindo-lhes alguma virtude particular”<sup>8</sup>.

Mas pode também ocorrer que a contenda permaneça aberta e que o calmo espelho não reflita mais que a imagem dos “dois soldados irritados”. A similitude torna-se então o combate de uma forma contra outra — ou melhor, de uma mesma

---

<sup>6</sup> U. Aldrovandi. *Monstrorum historia*, p. 3.

<sup>7</sup> Paracelso. *Liber Paramirum*. Trad. francesa de Grillot de Givry. Paris, 1913, p. 3.

<sup>8</sup> Crollius. *Traité des signatures*. Trad. francesa. Lião, 1624, p. 18.

forma separada de si pelo peso da matéria ou pela distância dos lugares. O homem de Paracelso é, como o firmamento, “constelado de astros”; mas não está a ele ligado como “o ladrão às galeras, o assassino ao suplício da roda, o peixe ao pescador, a caça ao caçador”. Pertence ao firmamento do homem ser “livre e poderoso”, “não obedecer a ordem alguma”, “não ser regido por nenhuma das outras criaturas”. Seu céu interior pode ser autônomo e repousar somente em si mesmo, sob a condição, porém, de que, por sua sabedoria, que é também saber, ele se torne semelhante à ordem do mundo, a retome em si e faça assim equilibrar no seu firmamento interno aquele onde cintilam as estrelas visíveis. Então, essa sabedoria do espelho envolverá, em troca, o mundo onde estava colocada; seu grande elo girará até o fundo do céu e mais além; o homem descobrirá que contém “as estrelas no interior de si mesmo (...), e que assim carrega o firmamento com todas as suas influências”<sup>9</sup>.

A emulação apresenta-se de início sob a forma de um simples reflexo, furtivo, longínquo; percorre em silêncio os espaços do mundo. Mas a distância que ela transpõe não é anulada por sua sutil metáfora; permanece aberta para a visibilidade. E, neste duelo, as duas figuras afrontadas se apossam [pág. 28] uma da outra. O semelhante envolve o semelhante, que, por sua vez, o cerca e, talvez, será novamente envolvido por uma duplicação que tem o poder de prosseguir ao infinito. Os elos da emulação não formam uma cadeia como os elementos da conveniência: mas, antes, círculos concêntricos, refletidos e rivais.

Terceira forma da similitude, a *analogia*. Velho conceito, familiar já à ciência grega e ao pensamento medieval, mas cujo uso se tornou provavelmente diferente. Nessa analogia superpõem-se *convenientia* e *aemulatio*. Como esta, assegura o maravilhoso afrontamento das semelhanças através do espaço; mas fala, como aquela, de ajustamentos, de liames e de juntara. Seu poder é imenso, pois as similitudes que executa não são aquelas visíveis, maciças, das próprias coisas; basta serem as semelhanças mais sutis das relações. Assim alijada, pode tramar, a partir de um mesmo ponto, um número indefinido de parentescos. A relação, por exemplo, dos astros com o céu onde cintilam, reencontra-se igualmente: na da erva com a terra, dos seres vivos com o globo onde habitam, dos minerais e dos diamantes com

---

<sup>9</sup> Paracelso, *loc. cit.*

as rochas onde se enterram, dos órgãos dos sentidos com o rosto que animam, das manchas da pele com o corpo que elas marcam secretamente. Uma analogia pode também se voltar sobre si mesma sem ser por isso contestada. A velha analogia da planta com o animal (o vegetal é um animal que se sustenta com a cabeça para baixo, a boca — ou as raízes — entranhada na terra), Césalpin não a critica nem a põe de parte; reforça-a, ao contrário, multiplica-a por ela própria, quando descobre que a planta é um animal de pé, cujos princípios nutritivos sobem de baixo para cima, ao longo de uma haste que se estende como um corpo e se completa por uma cabeça — ramalhete, flores, folhas: relação inversa mas não contraditória com a analogia primeira, que coloca “a raiz na parte inferior da planta, a haste na parte superior, [pág. 29] pois, nos animais, a rede venosa começa também na parte inferior do ventre e a veia principal sobe para o coração e a cabeça”<sup>10</sup>.

Tanto essa reversibilidade como esta polivalência conferem à analogia um campo universal de aplicação. Por ela, todas as figuras do mundo podem se aproximar. Existe, entretanto, nesse espaço sulcado em todas as direções, um ponto privilegiado: é saturado de analogias (cada uma pode aí encontrar um de seus pontos de apoio) e, passando por ele, as relações se invertem sem se alterar. Esse ponto é o homem; ele está em proporção com o céu, assim como com os animais e as plantas, assim como com a terra, os metais, as estalactites ou as tempestades. Erguido entre as faces do mundo, tem relação com o firmamento (seu rosto está para seu corpo como a face do céu está para o éter; seu pulso bate-lhe nas veias como os astros circulam segundo suas vias próprias; as sete aberturas formam no seu rosto o que são os sete planetas do céu); todas essas relações, porém, ele as desloca e as reencontramos, similares, na analogia do animal humano com a terra que habita: sua carne é uma gleba, seus ossos, rochedos, suas veias, grandes rios; sua bexiga é o mar e seus sete membros principais, os sete metais que se escondem no fundo das minas<sup>11</sup>. O corpo do homem é sempre a metade possível de um atlas universal. Sabe-se como Pierre Belon traçou, até nos detalhes, a primeira tábua comparada do esqueleto humano com o dos pássaros: ali se vê “a ponta da asa chamada apêndice, que está em proporção com a asa, com o polegar, com a mão; a extremidade da

---

<sup>10</sup> Césalpin. De plantis libri XVI, 1583.

<sup>11</sup> Crollius. Traité des signatures, p. 88

ponta da asa, que é como nossos dedos (...); o osso, tido como pernas para os pássaros, correspondendo ao nosso calcanhar; assim como temos [pág. 30] quatro dedos pequenos nos pés, assim os pássaros têm quatro dedos, dos quais o de trás tem proporção semelhante à do dedo grande do nosso pé<sup>12</sup>. Tanta precisão só constitui anatomia comparada para um olhar munido dos conhecimentos do século XIX. Ocorre que o crivo pelo qual deixamos chegar ao nosso saber as figuras da semelhança recobre nesse ponto (e quase somente nesse ponto) aquele que o saber do século XVI dispusera sobre as coisas.

Mas a descrição de Belon, a bem dizer, só procede da positividade que, em sua época, a tornou possível. Ela não é mais racional nem mais científica que certa observação de Aldrovandi, quando ele compara as partes inferiores do homem aos lugares infectos do mundo, ao Inferno, às suas trevas, aos condenados que são como excrementos do Universo<sup>13</sup>; ela pertence à mesma cosmografia analógica que a comparação, clássica na época de Crollius, entre a apoplexia e a tempestade: a borrasca começa quando o ar se torna pesado e se agita, a crise, no momento em que os pensamentos se tornam pesados, inquietos; depois as nuvens se acumulam, o ventre incha, o trovão estronda e a bexiga se rompe; os relâmpagos fulminam enquanto os olhos brilham com um fulgor terrível, a chuva cai, a boca espuma, o raio deflagra enquanto os espíritos fazem rebentar a pele; mas eis que o tempo se torna claro e a razão se restabelece no doente<sup>14</sup>. O espaço das analogias é, no fundo, um espaço de irradiação. Por todos os lados, o homem é por ele envolvido; mas esse mesmo homem, inversamente, transmite as semelhanças que recebe do mundo. Ele é o grande fulcro das proporções — o centro onde as relações vêm se apoiar e donde são novamente refletidas. [pág. 31]

Enfim, a quarta forma da semelhança é assegurada pelo jogo das *simpatias*. Nela nenhum caminho é de antemão determinado, nenhuma distância é suposta, nenhum encadeamento prescrito. A simpatia atua em estado livre nas profundezas do mundo. Em um instante percorre os espaços mais vastos: do planeta ao homem que ela rege, a simpatia desaba de longe como o raio; ela pode nascer, ao contrário,

---

<sup>12</sup> P. Belon. *Histoire de la nature des oiseaux*. Paris, 1555, p. 37.

<sup>13</sup> Aldrovandi. *Monstrorum historia*, p. 4.

<sup>14</sup> Crollius. *Traité des signatures*, p. 87.

de um só contato — como essas “rosas fúnebres que servirão num funeral”, que, pela simples vizinhança com a morte, tornam “triste e agonizante”<sup>15</sup> toda pessoa que respirar seu perfume. Mas é tal seu poder, que ela não se contenta em brotar de um único contato e em percorrer os espaços; suscita o movimento das coisas no mundo e provoca a aproximação das mais distantes. Ela é princípio de mobilidade: atrai o que é pesado para o peso do solo e o que é leve para o éter sem peso; impele as raízes para a água e faz girar com a curva do sol a grande flor amarela do girassol. Mais ainda, atraindo as coisas umas às outras por um movimento exterior e visível, suscita em segredo um movimento interior — um deslocamento de qualidades que se substituem mutuamente: o fogo, porque quente e leve, se eleva no ar, para o qual as chamas infatigavelmente se erguem; perde, porém, sua própria secura (que o aparentava à terra) e adquire assim certa umidade (que o liga à água e ao ar); desaparece então em ligeiro vapor, em fumaça azul, em nuvem: tornou-se ar. A simpatia é uma instância do *Mesmo* tão forte e tão contumaz que não se contenta em ser uma das formas do semelhante; tem o perigoso poder de *assimilar*, de tornar as coisas idênticas umas às outras, de misturá-las, de fazê-las desaparecer em sua individualidade — de torná-las, pois, estranhas ao que eram. A simpatia transforma. Altera, mas na direção do idêntico, de sorte que, se seu poder não fosse contrabalançado, [pág. 32] o mundo se reduziria a um ponto, a uma massa homogênea, à morna figura do Mesmo: todas as suas partes se sustentariam e se comunicariam entre si sem ruptura nem distância, como elos de metal suspensos por simpatia à atração de um único ímã<sup>16</sup>.

Eis por que a simpatia é compensada por sua figura gêmea, a antipatia. Esta mantém as coisas em seu isolamento e impede a assimilação; encerra cada espécie na sua diferença obstinada e na sua propensão a perseverar no que é: “É assaz conhecido que as plantas têm ódio entre si... diz-se que a oliveira e a videira odeiam a couve; o pepino foge da oliveira... Sabendo-se que seu crescimento se deve ao calor do sol e à umidade da terra, é necessário que toda árvore opaca e espessa — assim como aquela que tem várias raízes — seja perniciosa às outras”<sup>17</sup>. Assim,

---

<sup>15</sup> G. Porta. *Magie naturelle*, p. 72.

<sup>16</sup> G. Porta. *Magie naturelle*, p. 72.

<sup>17</sup> J. Cardan. *De la subtilité*. Trad. francesa. Paris, 1656, p. 154.

infinitamente, através do tempo, os seres do mundo se odiarão e manterão, contra toda simpatia, seu feroz apetite. “O rato da Índia é pernicioso ao crocodilo, pois a natureza lho deu por inimigo; de sorte que, quando esse violento animal se deita ao sol, ele lhe arma uma emboscada e astúcia mortal; percebendo que o crocodilo, adormecido em suas delícias, dorme com a goela aberta, entra por ela e desliza pela ampla garganta até o seu ventre, rói-lhe as entranhas e sai enfim pelo ventre do animal morto.” Mas os inimigos do rato, por sua vez, o espreitam: pois está em discórdia com a aranha e, “combatendo freqüentemente com o áspide, morre”. Por este jogo de antipatia que as dispersa tanto quanto as atrai ao combate, torna-as mortíferas e as expõe, por sua vez, à morte, sucede que as coisas e os animais e todas as figuras do mundo permanecem o que são. [pág. 33]

A identidade das coisas, o fato de que possam assemelhar-se a outras e aproximar-se delas, sem contudo se dissiparem, preservando sua singularidade, é o contrabalançar constante da simpatia e da antipatia que o garante. Explica que as coisas cresçam, se desenvolvam, se misturem, desapareçam, morram, mas indefinidamente se reencontrem; em suma, que haja um espaço (não, porém, sem referência nem repetição, sem amparo de similitude) e um tempo (que deixa, porém, reaparecer indefinidamente as mesmas figuras, as mesmas espécies, os mesmos elementos). “Conquanto em si mesmos os quatro corpos (água, ar, fogo, terra) sejam simples e tenham suas qualidades distintas, todavia o Criador ordenou que de elementos misturados seriam compostos os corpos elementares, razão pela qual suas conveniências e discordâncias são notórias, o que se conhece pelas suas qualidades. O elemento do fogo é quente e seco; tem, portanto, antipatia pelos da água, que é fria e úmida. O ar quente é úmido, a terra fria é seca, eis a antipatia. Para conciliá-los, o ar foi colocado entre o fogo e a água, a água, entre a terra e o ar. Enquanto é quente, o ar se avizinha do fogo e sua Umidade se acomoda com a da água. Ademais, porque sua umidade é temperada, modera o calor do fogo de que também recebe ajuda, assim como, de outro lado, por seu calor medíocre, amorna a frieza úmida da água. A umidade da água é aquecida pelo calor do ar e abrandada a fria secura da terra.”<sup>18</sup> A soberania do par simpatia — antipatia, o movimento e a dispersão que ele prescreve dão lugar a todas as formas da semelhança. Assim se

---

<sup>18</sup> S. G. S. Annotations au grand miroir du monde de Duchesne, p. 498.

encontram retomadas e explicadas as três primeiras similitudes. Todo o volume do mundo, todas as vizinhanças da conveniência, todos os ecos da emulação, todos os encadeamentos [pág. 34] da analogia são suportados, mantidos e duplicados por esse espaço da simpatia e da antipatia que não cessa de aproximar as coisas e de mantê-las a distância. Através desse jogo, o mundo permanece idêntico; as semelhanças continuam a ser o que são e a se assemelharem. O mesmo persiste o mesmo, trancafiado sobre si.

## II. As assinalações

E, no entanto, o sistema não é fechado. Subsiste uma abertura: por ela, todo o jogo das semelhanças se arriscaria a escapar de si mesmo ou a permanecer na noite, se uma nova figura da similitude não viesse completar o círculo — torná-lo ao mesmo tempo perfeito e manifesto.

*Convenientia, aemulatio, analogia e simpatia* nos dizem de que modo o mundo deve se dobrar sobre si mesmo, se duplicar, se refletir ou se encadear para que as coisas possam assemelhar-se. Dizem-nos os caminhos da similitude e por onde eles passam; não onde ela está nem como a vemos, nem com que marca a reconhecemos. Ora, talvez nos ocorresse atravessar toda essa proliferação maravilhosa das semelhanças, sem mesmo suspeitarmos que ela está preparada, desde muito tempo, pela ordem do mundo e para nosso maior benefício. Para saber que o acônito cura nossas doenças de olhos ou que a noz esmagada com o álcool sana as dores de cabeça, é preciso uma marca que no-la advirta: sem o que este segredo permaneceria indefinidamente adormecido. Saberíamos jamais que existe, de um homem com seu planeta, uma relação de geminidade ou de contenda, se não houvesse em seu corpo e entre as rugas de seu rosto, o sinal de que ele é rival de Marte ou aparentado a Saturno? É preciso que as similitudes [pág. 35] submersas estejam assinaladas na superfície das coisas; é necessária uma marca visível das analogias invisíveis. Acaso não será toda semelhança a um tempo o que há de mais manifesto e o que está mais bem oculto? Com efeito, ela não é composta de porções justapostas — algumas idênticas, outras diferentes —; ela é, por inteiro, uma similitude que se vê ou que não se vê. Seria, pois, sem critério, se não houvesse nela

— ou acima ou ao lado — um elemento de decisão que transformasse sua duvidosa cintilação em clara certeza.

Não há semelhança sem assinalação. O mundo do similar só pode ser um mundo marcado. “Não é vontade de Deus”, diz Paracelso, “que o que ele cria para o benefício do homem e o que lhe deu permaneça escondido... E ainda que ele tenha escondido certas coisas, nada deixou sem sinais exteriores e visíveis com marcas especiais — assim como um homem que enterrou um tesouro marca a sua localização a fim de que possa reencontrá-lo.”<sup>19</sup> O saber das similitudes funda-se na sùmula de suas assinalações e na sua decifração. Inútil deter-se na casca das plantas para conhecer sua natureza; é preciso ir diretamente às suas marcas — “à sombra e imagem de Deus que elas trazem ou à virtude interna que lhes foi dada do céu como por dote natural,... virtude, digo eu, que se reconhece melhor pela assinalação”<sup>20</sup>. O sistema das assinalações inverte a relação do visível com o invisível. A semelhança era a forma invisível daquilo que, do fundo do mundo, tornava as coisas visíveis; mas para que essa forma, por sua vez, venha até a luz, é necessária uma figura visível que a tire de sua profunda invisibilidade. Eis por que a face do mundo é coberta de brasões, de caracteres, de cifras, de palavras [pág. 36] obscuras — de “hieróglifos”, dizia Turner. E o espaço das semelhanças imediatas torna-se como um grande livro aberto; é carregado de grafismos; ao longo da página, vêm-se figuras estranhas que se entrecruzam e por vezes se repetem. Só se tem que decifrá-las: “Não é verdade que todas as ervas, plantas, árvores e outros, provenientes das entranhas da terra, são outros tantos livros e sinais mágicos?”<sup>21</sup>. O grande espelho calmo, no fundo do qual as coisas se mirariam e remeteriam umas às outras suas imagens, é, na realidade, todo buliçoso de palavras. Os reflexos mudos são duplicados por palavras que os indicam. E, graças a uma última forma de semelhança que envolve todas as outras e as encerra em um círculo único, o mundo pode se comparar a um homem que fala: “Assim como os secretos movimentos de seu entendimento são manifestados pela voz, assim não parece que as ervas falam ao médico curioso por sua assinalação, descobrindo-lhe... suas virtudes interiores

---

<sup>19</sup> Paracelso. Die 9 Bücher der Natura Rerum. In: Oeuvres. Ed. Suhdorff, t. IX, p. 393

<sup>20</sup> Crollius. Traité des signatures, p. 4.

<sup>21</sup> Id., ibid., p. 6.

ocultas sob o véu do silêncio da natureza?”<sup>22</sup>

Mas convém nos determos mais sobre essa própria linguagem. Sobre os signos de que é formada. Sobre a maneira como esses signos remetem ao que indicam.

Há simpatia entre o acônito e os olhos. Essa afinidade imprevista permaneceria na sombra se não houvesse sobre a planta uma assinalação, uma marca e como que uma palavra dizendo que ela é boa para as doenças dos olhos. Esse signo é perfeitamente legível em suas sementes: são pequenos globos escuros engastados em películas brancas, que figuram aproximadamente o que as pálpebras são para os olhos<sup>23</sup>. O mesmo se passa com a afinidade entre a noz e a cabeça; o [pág. 37] que cura “as aflições do pericrânio” é a espessa casca verde que repousa sobre os ossos — sobre o invólucro — do fruto: mas os males interiores da cabeça são evitados pelo próprio núcleo “que indica totalmente o cérebro”<sup>24</sup>. O sinal da afinidade, e o que a torna visível, é simplesmente a analogia; a cifra da simpatia reside na proporção.

Mas que assinalação trará a própria proporção para que seja possível reconhecê-la? Como se poderia saber que as pregas da mão ou as rugas da fronte desenham no corpo dos homens o que são as inclinações, os acidentes ou os reverses no grande tecido da vida? Somente porque a simpatia faz comunicarem-se o corpo e o céu e transmite o movimento dos planetas às aventuras dos homens. Somente também porque a brevidade de uma linha reflete a imagem simples de uma vida curta, o cruzamento de duas pregas, o encontro de um obstáculo, o movimento ascendente de uma ruga, a escalada de um homem para o sucesso. A largura é sinal de riqueza e de importância; a continuidade marca a fortuna, a descontinuidade, o infortúnio<sup>25</sup>. A grande analogia do corpo e do destino é assinalada por todo o sistema dos espelhos e das atrações. São as simpatias e as emulações que assinalam as analogias.

Quanto à emulação, podemos reconhecê-la na analogia: os olhos são estrelas porque espalham a luz sobre os rostos como os astros na obscuridade, e porque os cegos são no mundo como os que têm clarividência no mais soturno da noite.

---

<sup>22</sup> Id., *ibid.*, p. 6.

<sup>23</sup> Id., *ibid.*, p. 33.

<sup>24</sup> Crollius. *Traité des signatures*, pp. 33-4.

<sup>25</sup> J. Cardan. *Métoposcopie*. Ed. de 1658, pp. III-VIII.

Podemos reconhecê-la também na conveniência: sabe-se, desde os gregos, que os animais fortes e corajosos têm a extremidade dos membros larga e bem desenvolvida como se seu vigor tivesse sido comunicado às partes mais distantes do seu [pág. 38] corpo. Do mesmo modo, o rosto e a mão do homem carregarão a semelhança com a alma à qual estão ligados. O reconhecimento das mais visíveis similitudes apóia-se, pois, numa descoberta que é a da conveniência das coisas entre si. E se lembrarmos agora que a conveniência não é sempre definida por uma localização atual, mas que muitos seres que se convêm estão separados (como ocorre entre a doença e seu remédio, entre o homem e seus astros, entre a planta e o solo de que precisa) tornar-se-á de novo necessário um sinal da conveniência. Ora, que outra marca existe de que duas coisas estão encadeadas uma à outra senão que elas se atraem reciprocamente, como o sol e a flor do girassol, ou a água e o rebento do pepino<sup>26</sup>, senão que entre elas há afinidade e como que simpatia?

Assim o círculo se fecha. Vê-se, porém, através de qual sistema de desdobramentos. As semelhanças exigem uma assinalação, pois nenhuma dentre elas poderia ser notada se não fosse legivelmente marcada. Mas que são esses sinais? Como reconhecer, entre todos os aspectos do mundo e tantas figuras que se entrecruzam, que há aqui um caráter no qual convém se deter, porque ele indica uma secreta e essencial semelhança? Que forma constitui o signo no seu singular valor de signo? — É a semelhança. Ele significa na medida em que tem semelhança com o que indica (isto é, com uma similitude). Contudo, não é a homologia que ele assinala, pois seu ser distinto de assinalação se desvaneceria no semelhante de que é signo; trata-se de *outra* semelhança, uma similitude vizinha e de outro tipo que serve para reconhecer a primeira, mas que, por sua vez, é patenteada por uma terceira. Toda semelhança recebe uma assinalação; essa assinalação, [pág. 39] porém, é apenas uma forma intermediária da mesma semelhança. De tal sorte que o conjunto das marcas faz deslizar, sobre o círculo das similitudes, um segundo círculo que duplicaria exatamente e, ponto por ponto, o primeiro, se não fosse esse pequeno desnível que faz com que o signo da simpatia resida na analogia, o da analogia na emulação, o da emulação na conveniência, que, por sua vez, para ser reconhecida, requer a marca da simpatia... A assinalação e o que ela designa são exatamente da

---

<sup>26</sup> Bacon. *Histoire naturelle*. Trad. francesa, 1631, p. 221.

mesma natureza; apenas a lei da distribuição a que obedecem é diferente; a repartição é a mesma.

Forma assinalante e forma assinalada são semelhanças, mas paralelas. E é por isso, sem dúvida, que, no saber do século XVI, a semelhança é o que há de mais universal; ao mesmo tempo aquilo que há de mais visível, mas que se deve, entretanto, buscar descobrir por ser o mais escondido; o que determina a forma do conhecimento (pois só se conhece seguindo os caminhos da similitude) e o que lhe garante a riqueza de seu conteúdo (pois, desde que soergamos os signos e olhemos o que eles indicam, deixamos vir às claras e cintilar na sua própria luz a própria Semelhança).

Chamemos hermenêutica ao conjunto de conhecimentos e de técnicas que permitem fazer falar os signos e descobrir seu sentido; chamemos semiologia ao conjunto de conhecimentos e de técnicas que permitem distinguir onde estão os signos, definir o que os institui como signos, conhecer seus liames e as leis de seu encadeamento: o século XVI superpôs semiologia e hermenêutica na forma da similitude. Buscar o sentido é trazer à luz o que se assemelha. Buscar a lei dos signos é descobrir as coisas que são semelhantes. A gramática dos seres é sua exegese. E a linguagem que eles falam não narra outra coisa senão a sintaxe que os liga. A natureza das coisas, sua coexistência, o encadeamento que [pág. 40] as vincula e pelo que se comunicam não é diferente de sua semelhança. E esta só aparece na rede de signos que, de um extremo ao outro, percorre o mundo. A “natureza” está inserida na fina espessura que mantém, uma acima da outra, semiologia e hermenêutica; ela só é misteriosa e velada, só se oferece ao conhecimento por ela às vezes confundido, na medida em que essa superposição não se faz sem um ligeiro desnível das semelhanças. De imediato, o crivo não é claro; a transparência se acha turva desde o primeiro lance. Aparece um espaço sombrio que será necessário progressivamente aclarar. É aí que está a “natureza” e é isso que é mister aplicar-se a conhecer. Tudo seria imediato e evidente se a hermenêutica da semelhança e a semiologia das assinalações coincidissem sem a menor oscilação. Mas, posto que há um “vão” entre as similitudes que formam grafismo e as que formam discurso, o saber e seu labor infinito recebem aí o espaço que lhes é próprio: terão que sulcar essa distância indo, por um ziguezague indefinido, do semelhante ao

que lhe é semelhante.

### III. Os limites do mundo

Tal é, em seu esboço geral, a *epistémê* do século XVI. Essa configuração traz consigo um certo número de conseqüências.

E, de início, o caráter ao mesmo tempo pletórico e absolutamente pobre desse saber. Pletórico porque ilimitado. A semelhança jamais permanece estável em si mesma; só é fixada se remete a uma outra similitude que, por sua vez, requer outras; de sorte que cada semelhança só vale pela acumulação de todas as outras, e que o mundo inteiro deve ser percorrido [pág. 41] para que a mais tênue das analogias seja justificada e apareça enfim como certa. É, pois, um saber que poderá, que deverá proceder por acúmulo infinito de confirmações requerendo-se umas às outras. E por isso, desde suas fundações, esse saber será movediço. A única forma de ligação possível entre os elementos do saber é a adição. Daí essas imensas colunas, daí sua monotonia. Colocando a semelhança (ao mesmo tempo terceira potência e poder único, pois que habita do mesmo modo a marca e o conteúdo) como nexos entre o signo e o que ele indica, o saber do século XVI condenou-se a só conhecer sempre a mesma coisa, mas a conhecê-la apenas ao termo jamais atingido de um percurso indefinido.

É aí que funciona a categoria, demasiado ilustre, do microcosmo. Sem dúvida, essa noção foi reanimada, através da Idade Média e desde o começo do Renascimento, por certa tradição neoplatônica. Mas ela acabou por desempenhar, no século XVI, um papel fundamental no saber. Pouco importa que ela seja ou não, como se dizia outrora, visão do mundo ou *Weltanschauung*. De fato, ela tem uma, ou melhor, duas funções muito precisas na configuração epistemológica dessa época. Como *categoria de pensamento*, aplica a todos os domínios da natureza o jogo das semelhanças redobradas; garante à investigação que cada coisa encontrará, numa escala maior, seu espelho e sua segurança macroscópica; afirma, em troca, que a ordem visível das mais altas esferas virá mirar-se na profundidade mais sombria da terra. Mas, entendida como *configuração geral* da natureza, ela coloca limites reais e, por assim dizer, tangíveis ao inacessível curso das similitudes que se permutam.

Indica que existe um grande mundo e que seu perímetro traça o limite de todas as coisas criadas; que, na outra extremidade, existe uma criatura privilegiada que reproduz, nas suas dimensões restritas, a ordem imensa [pág. 42] do céu, dos astros, das montanhas, dos rios e das tempestades; e que é entre os limites efetivos dessa analogia constitutiva que se desenvolve o jogo das semelhanças. Por isso mesmo, a distância do microcosmo ao macrocosmo pode ser imensa, mas não é infinita; os seres que aí residem podem ser numerosos, mas afinal poderíamos contá-los; e, conseqüentemente, as similitudes que, pelo jogo dos signos que elas exigem, apóiam-se sempre umas nas outras, não se arriscam mais a escapar indefinidamente. Para se apoiarem e se reforçarem, elas têm um domínio perfeitamente cerrado. A natureza, como o jogo dos signos e das semelhanças, fecha-se sobre si mesma segundo a figura redobrada do cosmos.

É necessário, pois, evitar inverter as relações. Sem dúvida alguma, a idéia do microcosmo é, como se diz, “importante” no século XVI; dentre todas as formulações que uma inquirição poderia recensear, ela seria provavelmente uma das mais freqüentes. Mas não se trata aqui de um estudo de opiniões que somente uma análise estatística do material escrito permitiria conduzir. Se, em contrapartida, se interroga o saber do século XVI em seu nível arqueológico — isto é, naquilo que o tornou possível —, as relações entre o macrocosmo e o microcosmo aparecem como um simples efeito de superfície. Não foi porque se acreditava em tais relações que se passou a buscar todas as analogias do mundo. Mas havia no coração do saber uma necessidade: era preciso ajustar a infinita riqueza de uma semelhança, introduzida como terceiro entre os sinais e seus sentidos, e a monotonia imposta pela mesma repartição da semelhança ao significante e ao que ele significava. Numa *epistémê* onde signos e semelhanças se enrolavam reciprocamente segundo uma voluta que não tinha termo, era realmente necessário que se pensasse [pág. 43] na relação do microcosmo com o macrocosmo como a garantia desse saber e o termo de sua expansão.

Graças à mesma necessidade, esse saber devia acolher, ao mesmo tempo e no mesmo plano, magia e erudição. Afigura-se-nos que os conhecimentos do século XVI eram constituídos por uma mistura instável de saber racional, de noções derivadas das práticas da magia e de toda uma herança cultural, cujos poderes de

autoridade a redescoberta de textos antigos havia multiplicado. Assim concebida, a ciência dessa época aparece dotada de uma estrutura frágil; ela não seria mais do que o lugar liberal de um afrontamento entre a fidelidade aos antigos, o gosto pelo maravilhoso e uma atenção já despertada para essa soberana racionalidade na qual nos reconhecemos. E essa época trilobada se refletiria no espelho de cada obra e de cada espírito dividido... De fato, não é de uma insuficiência de estrutura que sofre o saber do século XVI. Vimos, ao contrário, quão meticulosas são as configurações que definem seu espaço. É esse rigor que impõe a relação com a magia e com a erudição — não conteúdos aceitos, mas formas requeridas. O mundo é coberto de signos que é preciso decifrar, e estes signos, que revelam semelhanças e afinidades, não passam, eles próprios, de formas da similitude. Conhecer será, pois, interpretar: ir da marca visível ao que se diz através dela e, sem ela, permanecerá palavra muda, adormecida nas coisas. “Nós, homens, descobrimos tudo o que está oculto nas montanhas por meio de sinais e correspondências exteriores; e é assim que encontramos todas as propriedades das ervas e tudo o que está nas pedras. Nada há nas profundezas dos mares, nada nas alturas do firmamento que o homem não seja capaz de descobrir. Não há montanha bastante vasta para ocultar ao olhar do homem o que nela existe; isso lhe é revelado por sinais correspondentes.”<sup>27</sup> [pág. 44] A adivinhação não é uma forma concorrente do conhecimento; incorpora-se ao próprio conhecimento. Ora, esses signos que se interpretam só designam o oculto na medida em que se lhe assemelham; e não se atuará sobre as marcas sem operar ao mesmo tempo sobre o que é, por elas, secretamente indicado. Eis por que as plantas que representam a cabeça, ou os olhos, ou o coração, ou o fígado, terão eficácia sobre um órgão; eis por que os próprios animais são sensíveis às marcas que os designam. “Dize-me pois”, pergunta Paracelso, “por que a serpente na Helvécia, na Argólida, na Suécia, compreende as palavras gregas *Osya*, *Osy*, *Osy*... Em que academias aprenderam, já que, ao escutarem a palavra, viram em seguida sua cauda, a fim de não escutá-la de novo? Não obstante sua natureza e seu espírito, basta escutarem a palavra para permanecerem imóveis e não envenenarem ninguém com sua ferida venenosa.” E não se diga que isso é somente o efeito do ruído das palavras pronunciadas: “Se escreveres, em tempo favorável, somente essas palavras em velino,

---

<sup>27</sup> Paracelso. *Archidoxis magica*. Trad. francesa, 1909, pp. 21-3.

pergaminho, papel, e a impuseres à serpente, esta não ficará menos imóvel que se as tivesses articulado em voz alta?”. O projeto das “Magias naturais”, que ocupa um amplo lugar no final do século XVI e se alonga ainda até plenos meados do século XVII, não é um efeito residual na consciência européia; ele foi ressuscitado — como o diz expressamente Campanella<sup>28</sup> — e por razões contemporâneas: porque a configuração fundamental do saber remetia umas às outras as marcas e as similitudes. A forma mágica era inerente à maneira de conhecer.

E, pela mesma razão, a erudição: pois, no tesouro que nos transmitiu a Antiguidade, a linguagem vale como o signo [pág. 45] das coisas. Não há diferença entre essas marcas visíveis que Deus depositou sobre a superfície da Terra, para nos fazer conhecer seus segredos interiores, e as palavras legíveis que a Escritura ou os sábios da Antiguidade, esclarecidos por uma luz divina, depositaram nesses livros que a tradição salvou. A relação com os textos é da mesma natureza que a relação com as coisas; aqui e lá são signos que arrolamos. Mas Deus, para exercitar nossa sabedoria, só semeou na natureza figuras a serem decifradas (e é nesse sentido que o conhecimento deve ser *divinatio*), enquanto os antigos já deram interpretações que não temos senão que recolher. Que deveríamos somente recolher, se não fosse necessário aprender sua língua, ler seus textos, compreender o que dizem. A herança da Antiguidade é como a própria natureza, um vasto espaço a interpretar; aqui e lá é preciso arrolar signos e pouco a pouco fazê-los falar. Em outras palavras, *Divinatio* e *Eruditio* são uma mesma hermenêutica. Ela se desenvolve, porém, segundo figuras semelhantes, em dois níveis diferentes: uma vai da marca muda à própria coisa (e faz falar a natureza); a outra vai do grafismo imóvel à clara palavra (restitui vida às linguagens adormecidas). Mas, assim como os sinais naturais estão ligados ao que indicam pela profunda relação de semelhança, assim também o discurso dos antigos é feito à imagem do que ele enuncia; se tem para nós o valor de um signo precioso, é porque, do fundo de seu ser, e pela luz que não cessou de atravessá-lo desde seu nascimento, está ajustado às próprias coisas, forma seu espelho e sua emulação; ele é, para a verdade eterna, o que os sinais são para os segredos da natureza (desta palavra, ele é o sinal a decifrar); tem, com as coisas que desvela, uma afinidade sem igual. Inútil, pois, pedir-lhe seu título de autoridade; ele é um tesouro de signos

---

<sup>28</sup> T. Campanella. *De sensu rerum et magia*. Frankfurt, 1620.

ligados por similitude àquilo que eles podem [pág. 46] designar. A única diferença é que se trata de um tesouro de segundo grau, remetendo às notações da natureza, as quais indicam obscuramente o fino ouro das próprias coisas. A verdade de todas essas marcas — quer atravessem a natureza, quer se alinhem nos pergaminhos e nas bibliotecas — é em toda a parte a mesma: tão arcaica quanto a instituição de Deus.

Entre as marcas e as palavras, não difere a observação da autoridade aceita ou o verificável da tradição. Por toda a parte há somente um mesmo jogo, o do signo e do similar, e é por isso que a natureza e o verbo podem se entrecruzar ao infinito, formando, para quem sabe ler, como que um grande texto único.

#### **IV. A escrita das coisas**

No século XVI, a linguagem real não é um conjunto de signos independentes, uniforme e liso, em que as coisas viriam refletir-se como num espelho, para aí enunciar, uma a uma, sua verdade singular. É antes coisa opaca, misteriosa, cerrada sobre si mesma, massa fragmentada e ponto por ponto enigmática, que se mistura aqui e ali com as figuras do mundo e se imbrica com elas: tanto e tão bem que, todas juntas, elas formam uma rede de marcas, em que cada uma pode desempenhar, e desempenha de fato, em relação a todas as outras, o papel de conteúdo ou de signo, de segredo ou de indicação. No seu ser bruto e histórico do século XVI, a linguagem não é um sistema arbitrário; está depositada no mundo e dele faz parte porque, ao mesmo tempo, as próprias coisas escondem e manifestam seu enigma como uma linguagem e porque as palavras se propõem aos homens como coisas a decifrar. A grande metáfora do livro que se abre, que se soletra [pág. 47] e que se lê para conhecer a natureza não é mais que o reverso visível de uma outra transferência, muito mais profunda, que constringe a linguagem a residir do lado do mundo, em meio às plantas, às ervas, às pedras e aos animais.

A linguagem faz parte da grande distribuição das similitudes e das assinalações. Por conseguinte, deve, ela própria, ser estudada como uma coisa da natureza. Seus elementos têm, como os animais, as plantas ou as estrelas, suas leis de afinidade e de conveniência, suas analogias obrigatórias. Ramus dividia sua gramática em duas partes. A primeira era consagrada à etimologia, o que não quer

dizer que se buscasse aí o sentido originário das palavras, mas sim as “propriedades” intrínsecas das letras, das sílabas, enfim, das palavras inteiras. A segunda parte tratava da sintaxe: seu propósito era ensinar “a construção das palavras entre si mediante suas propriedades” e consistia “quase que apenas em conveniência e mútua comunhão das propriedades, como a do nome com o nome ou com o verbo, do advérbio com todas as palavras às quais é associado, da conjunção na ordem das coisas conjugadas”<sup>29</sup>. A linguagem não é o que é porque tem um sentido; seu conteúdo representativo que, para os gramáticos dos séculos XVII e XVIII terá tanta importância a ponto de servir de fio condutor para suas análises, não tem aqui papel a desempenhar. As palavras agrupam sílabas e as sílabas, letras, porque há, depositadas nestas, virtudes que as aproximam e as desassocia, exatamente como no mundo as marcas se opõem ou se atraem umas às outras. O estudo da gramática repousa, no século XVI, na mesma disposição epistemológica em que repousam a ciência da natureza ou as disciplinas esotéricas. As únicas diferenças são: há uma [pág. 48] natureza e várias línguas; e, no esoterismo, as propriedades das palavras, das sílabas e das letras são descobertas por um outro discurso que permanece secreto, enquanto na gramática são as palavras e as frases de todos os dias que, por si mesmas, enunciam suas propriedades. A linguagem está a meio caminho entre as figuras visíveis da natureza e as conveniências secretas dos discursos esotéricos. É uma natureza fragmentada, dividida contra ela mesma e alterada, que perdeu sua transparência primeira; é um segredo que traz em si, mas na superfície, as marcas decifráveis daquilo que ele quer dizer. É, ao mesmo tempo, revelação subterrânea e revelação que, pouco a pouco, se restabelece numa claridade ascendente.

Sob sua forma primeira, quando foi dada aos homens pelo próprio Deus, a linguagem era um signo das coisas absolutamente certo e transparente, porque se lhes assemelhava. Os nomes eram depositados sobre aquilo que designavam, assim como a força está escrita no corpo do leão, a realeza no olhar da águia, como a influência dos planetas está marcada na fronte dos homens: pela forma da similitude. Essa transparência foi destruída em Babel para punição dos homens. As línguas foram separadas umas das outras e se tornaram incompatíveis, somente na medida em que antes se apagou essa semelhança com as coisas que havia sido a primeira

---

<sup>29</sup> P. Ramus. *Grammaire*. Paris, 1572, pp. 3, 125-6.

razão de ser da linguagem. Todas as línguas que conhecemos, só as falamos agora com base nessa similitude perdida e no espaço por ela deixado vazio. Só há uma língua que guarda sua memória, porque deriva diretamente desse primeiro vocabulário agora esquecido; porque Deus não quis que o castigo de Babel escapasse à lembrança dos homens; porque essa língua teve de servir para narrar a velha Aliança de Deus com seu povo; enfim, porque é nessa língua que Deus se dirigiu aos que o escutavam. O hebreu carrega, pois, como resquícios, as marcas da nomeação primeira. E aquelas palavras [pág. 49] que Adão havia pronunciado, impondo-as aos animais, permaneceram, ao menos em parte, arrastando consigo na sua espessura, como um fragmento de saber silencioso, as propriedades imóveis dos seres: “Assim a cegonha, tão louvada por causa da caridade para com seus pais e mães, é chamada em hebreu *Chasida*, que quer dizer bondosa, caridosa, dotada de piedade... O nome *Sus*, do cavalo, é considerado do verbo *Hasas*, se não for antes este verbo que deriva do nome e que significa alrear-se, pois, entre todos os animais de quatro pés, aquele é altivo e bravo como Jó o descreve no capítulo 39”<sup>30</sup>. Mas isso não passa de monumentos fragmentários; as outras línguas perderam essas similitudes radicais que só o hebreu conserva, para mostrar que foi outrora a língua comum a Deus, a Adão e aos animais da primeira terra.

Mas, se a linguagem não mais se assemelha imediatamente às coisas que ela nomeia, não está por isso separada do mundo; continua, sob uma outra forma, a ser o lugar das revelações e a fazer parte do espaço onde a verdade, ao mesmo tempo, se manifesta e se enuncia. Certamente que não é mais a natureza na sua visibilidade de origem, mas também não é um instrumento misterioso, cujos poderes somente alguns privilegiados conheceriam. É antes a figura de um mundo em via de se redimir, colocando-se, enfim, à escuta da verdadeira palavra. É por isso que Deus quis que o latim, linguagem de sua igreja, se expandisse por todo o globo terrestre. É por isso que todas as linguagens do mundo, tal como foi possível conhecê-las graças a essa conquista, formam, em conjunto, a imagem da verdade. O espaço em que se desdobram e sua imbricação liberam o signo do mundo salvo, tal como a disposição dos primeiros nomes se assemelhava às [pág. 50] coisas que Deus colocara a serviço de Adão. Claude Duret observa que os hebreus, os cananeus, os samaritanos, os cal-

---

<sup>30</sup> Claude Duret. *Trésor de l’histoire des langues*. Colônia, 1613, p.40.

deus, os sírios, os egípcios, os púnicos, os cartagineses, os sarracenos, os turcos, os mouros, os persas, os tártaros escrevem da direita para a esquerda, seguindo assim “o curso e movimento diário do primeiro céu, que é muito perfeito, conforme a opinião do grande Aristóteles, aproximando-se da unidade”; os gregos, os georgianos, os maronitas, os jacobitas, os coftitas, os tzvernianos, os posnanianos e, certamente, os latinos e todos os europeus escrevem da esquerda para a direita, seguindo “o curso e movimento do segundo céu, conjunto dos sete planetas”; os indianos, os catânios, os chineses, os japoneses escrevem de cima para baixo, conforme “a ordem da natureza, que deu aos homens a cabeça no alto e os pés embaixo”; “ao contrário dos supracitados”, os mexicanos escrevem quer de baixo para cima, quer em “linhas espirais, como as que o Sol faz em seu curso anual sobre o Zodíaco”. E assim, “por esses cinco diversos modos de escrever, os segredos e mistérios da janela do mundo e da forma da cruz, conjunto da redondeza do céu e da terra, são propriamente denotados e expressos”<sup>31</sup>. As línguas estão com o mundo numa relação mais de analogia que de significação; ou, antes, seu valor de signo e sua função de duplicação se sobrepõem; elas dizem o céu e a terra de que são a imagem; reproduzem, na sua mais material arquitetura, a cruz cujo advento anunciam — esse advento que, por sua vez, se estabelece pelas Escrituras e pela Palavra. Há uma função simbólica na linguagem: mas, desde o desastre de Babel, não devemos mais buscá-la — senão em raras exceções<sup>32</sup> — nas [pág. 51] próprias palavras, mas antes na existência mesma da linguagem, na sua relação total com a totalidade do mundo, no entrecruzamento de seu espaço com os lugares e as figuras do cosmos.

Daí a forma do projeto enciclopédico, tal como aparece no fim do século XVI ou nos primeiros anos do século seguinte: não refletir o que se sabe no elemento neutro da linguagem — o uso do alfabeto como ordem enciclopédica arbitrária, mas eficaz, só aparecerá na segunda metade do século XVII<sup>33</sup> — mas reconstituir, pelo

---

<sup>31</sup> Duret, *loc. cit.*

<sup>32</sup> Gesner, em *Mithridates*, cita evidentemente, mas a título de exceção, as onomatopéias (2ª ed., Tiguri, 1610, pp. 3-4).

<sup>33</sup> Salvo para as línguas, pois que o alfabeto é o material da linguagem. Cf. o capítulo II do *Mithridates* de Gesner. A primeira enciclopédia alfabética é o *Grand dictionnaire historique* de Moreri, 1674.

encadeamento das palavras e por sua disposição no espaço, a ordem mesma do mundo. É esse projeto que se encontra em Gregório, no seu *Syntaxeon artis mirabilis* (1610), em Alstedius com sua *Encyclopaedia* (1630); ou ainda em Cristophe de Savigny (*Tableau de tous les arts libéraux*) que consegue espacializar os conhecimentos, ao mesmo tempo segundo a forma cósmica, imóvel e perfeita do círculo e aquela, sublunar, perecível, múltipla e dividida da árvore; encontramos-lo também em La Croix du Maine, que imagina um espaço ao mesmo tempo de Enciclopédia e de Biblioteca, que permitiria dispor os textos escritos segundo as figuras da vizinhança, do parentesco, da analogia e da subordinação, prescritas pelo próprio mundo<sup>34</sup>. De todo modo, um tal entrelaçamento da linguagem com as coisas, num espaço que lhes seria comum, supõe um privilégio absoluto da escrita.

Esse privilégio dominou todo o Renascimento e, sem dúvida, foi um dos grandes acontecimentos da cultura ocidental. [pág. 52] A imprensa, a chegada à Europa dos manuscritos orientais, o aparecimento de uma literatura que não era mais feita pela voz ou pela representação nem comandada por elas, a primazia dada à interpretação dos textos religiosos sobre a tradição e o magistério da igreja — tudo isso testemunha, sem que se possam apartar os efeitos e as causas, o lugar fundamental assumido, no Ocidente, pela Escrita. Doravante, a linguagem tem por natureza primeira ser escrita. Os sons da voz formam apenas sua tradução transitória e precária. O que Deus depositou no mundo são palavras escritas; quando Adão impôs os primeiros nomes aos animais, não fez mais que ler essas marcas visíveis e silenciosas; a Lei foi confiada a Tábuas, não à memória dos homens; e a verdadeira Palavra, é num livro que a devemos encontrar. Tanto Vigenère como Duret<sup>35</sup> diziam — e em termos quase idênticos — que a escrita precedera sempre a fala, certamente na natureza, talvez mesmo no saber dos homens. Pois poderia bem ser que antes de Babel, antes do Dilúvio, houvesse uma escrita composta pelas marcas mesmas da natureza, de tal sorte que esses caracteres tivessem o poder de agir diretamente sobre as coisas, atraí-las ou repeli-las, figurar suas propriedades, suas virtudes e seus segredos. Escrita primitivamente natural, da qual certos saberes esotéricos e a

---

<sup>34</sup> La Croix du Maine. *Les cents buffets pour dresser une bibliothèque-que parfaite*, 1583.

<sup>35</sup> Blaise de Vigenère. *Traité des chiffres*. Paris, 1587, pp. 1-2. Claude de Duret. *Trésor de l'histoire des langues*, pp. 19-20.

cabala, em primeiro lugar, conservaram a memória dispersada e tentam retomar os poderes desde muito tempo adormecidos. O esoterismo do século XVI é um fenômeno de escrita, não de fala. Esta, em todo o caso, é despojada de seus poderes; ela só é, dizem Vigenère e Duret, a parte fêmea da linguagem, como seu intelecto passivo; já a Escrita é o intelecto agente, o “princípio macho” da linguagem. Somente ela detém a verdade. [pág. 53]

Essa primazia da escrita explica a presença gêmea de duas formas que são indissociáveis no saber do século XVI, apesar de sua oposição aparente. Trata-se, em primeiro lugar, da não-distinção entre o que se vê e o que se lê, entre o observado e o relatado, da constituição, pois, de uma superfície única e lisa, onde o olhar e a linguagem se entrecruzam ao infinito; e trata-se também, inversamente, da dissociação imediata de toda linguagem que desdobra, sem um termo jamais assinalável, a repetição do comentário.

Buffon, um dia, estranhará que se possa encontrar em um naturalista como Aldrovandi uma mistura inextrincável de descrições exatas de citações relatadas, de fábulas sem crítica, de observações concernindo indiferentemente à anatomia, aos brasões, ao *habitat*, aos valores mitológicos de um animal, aos usos que dele se podem fazer na medicina ou na magia. E, com efeito, quando nos reportamos à *Historia serpentum et draconum*, vemos o capítulo “Da Serpente em Geral” desenvolver-se segundo as seguintes rubricas: equívoco (isto é, os diferentes sentidos da palavra *serpente*), sinônimos e etimologias, diferenças, forma e descrição, anatomia, natureza e costumes, temperamento, coito e geração, voz, movimentos, lugares, alimentação, fisionomia, antipatia, simpatia, modos de captura, morte e ferimentos pela serpente, modos e sinais de envenenamento, remédios, epítetos, denominações, prodígios e presságios, monstros, mitologia, deuses aos quais é consagrada, apólogos, alegorias e mistérios, hieróglifos, emblemas e símbolos, adágios, moedas, milagres, enigmas, divisas, signos heráldicos, fatos históricos, sonhos, simulacros e estátuas, usos nos alimentos, usos na medicina, usos diversos. E Buffon diz: “Que se julgue, a partir disso, que porção de história natural se pode encontrar em toda essa miscelânea de escrita. Tudo isso não é descrição, mas [pág. 54] lenda.” Com efeito, para Aldrovandi e seus contemporâneos, tudo isso é *legenda* — coisas para ler. Mas a razão disso não está em que se prefira a

autoridade dos homens à exatidão de um olhar não-prevenido, mas em que a natureza, em si mesma, é um tecido ininterrupto de palavras e de marcas, de narrativas e de caracteres, de discursos e de formas. Quando se tem de fazer a *história* de um animal, inútil e impossível escolher entre o ofício de naturalista e o de compilador: o que é preciso é recolher, numa única e mesma forma do saber, tudo o que foi *visto* e *ouvido*, tudo o que foi *contado* pela natureza ou pelos homens, pela linguagem do mundo, das tradições ou dos poetas. Conhecer um animal, ou uma planta, ou uma coisa qualquer da terra, é recolher toda a espessa camada dos signos que puderam ter sido depositados neles ou sobre eles; é reencontrar também todas as constelações de formas em que eles assumem valor de insígnia. Aldrovandi não era nem melhor nem pior observador que Buffon; não era mais crédulo que ele nem menos empenhado na fidelidade do olhar ou na racionalidade das coisas. Simplesmente o seu olhar não estava ligado às coisas pelo mesmo sistema, nem pela mesma disposição da *epistémê*. O próprio Aldrovandi contemplava meticulosamente uma natureza que era, toda ela, escrita.

Saber consiste, pois, em referir a linguagem à linguagem. Em restituir a grande planície uniforme das palavras e das coisas. Em fazer tudo falar. Isto é, em fazer nascer, por sobre todas as marcas, o discurso segundo do comentário. O que é próprio do saber não é nem ver nem demonstrar, mas interpretar. Comentário das Escrituras, comentários dos antigos, comentário do que relataram os viajantes, comentário das lendas e das fábulas: não se solicita a cada um desses discursos que se interpreta seu direito de enunciar uma verdade; [pág. 55] só se requer dele a possibilidade de falar sobre ele. A linguagem tem em si mesma seu princípio interior de proliferação. “Há mais a fazer interpretando as interpretações que interpretando as coisas; e mais livros sobre os livros que sobre qualquer outro assunto; nós não fazemos mais que nos entreglosar.”<sup>36</sup> Não se trata aí da constatação do malogro de uma cultura soterrada sob seus próprios monumentos; mas da definição da relação inevitável que a linguagem do século XVI entretinha consigo mesma. De um lado, esta relação permite uma mobilização infinita da linguagem que não cessa de se desenvolver, de se retomar e de fazer imbricarem-se suas formas sucessivas. Talvez pela primeira vez na cultura ocidental descobre-se essa dimensão absolutamente

---

<sup>36</sup> Montaigne. *Essais*, liv. III, cap. XIII.

aberta de uma linguagem que não pode mais se deter porque, jamais encerrada numa palavra definitiva, só enunciará sua verdade num discurso futuro, inteiramente consagrado a dizer o que irá dizer; mas esse próprio discurso não tem o poder de se deter sobre si e encerra aquilo que diz como uma promessa legada ainda a um outro discurso... A tarefa do comentário, por definição, não pode jamais ser completada. E, contudo, o comentário é inteiramente voltado para a parte enigmática, murmurada, que se oculta na linguagem comentada: faz nascer, por sob o discurso existente, um outro discurso, mais fundamental e como que “mais primeiro”, cuja restituição ele se propõe como tarefa. Só há comentário se, por sob a linguagem que se lê e se decifra, corre a soberania de um Texto primitivo. E é esse texto que, fundando o comentário, lhe promete como recompensa sua descoberta final. De tal sorte que a necessária proliferação da exegese é medida, idealmente limitada e, contudo, incessantemente animada por esse reino [pág. 56] silencioso. A linguagem do século XVI — entendida não como um episódio na história da língua, mas como uma experiência cultural global — foi sem dúvida tomada nesse jogo, nesse interstício entre o Texto primeiro e o infinito da Interpretação. Fala-se sobre o fundo de uma escrita que se incorpora ao mundo; fala-se infinitamente sobre ela, e cada um de seus signos torna-se, por sua vez, escrita para novos discursos; mas cada discurso se endereça a essa primeira escrita, cujo retorno ao mesmo tempo promete e desvia.

Vê-se que a experiência da linguagem pertence à mesma rede arqueológica a que pertence o conhecimento das coisas da natureza. Conhecer essas coisas era patentear o sistema das semelhanças que as tornavam próximas e solidárias umas às outras; não se podia, porém, fazer o levantamento das similitudes senão na medida em que um conjunto de signos formava o texto de uma indicação peremptória. Ora, esses mesmos signos não eram senão um jogo de semelhanças e remetiam a uma tarefa infinita, necessariamente inacabada, de conhecer o similar. Da mesma forma, mas com alguma transposição, a linguagem se dá por tarefa restituir um discurso absolutamente primeiro que, no entanto, ela só pode enunciar acercando-se dele, tentando dizer a seu propósito coisas semelhantes a ele, e fazendo nascer assim, ao infinito, as fidelidades vizinhas e similares da interpretação. O comentário se assemelha indefinidamente ao que ele comenta e que jamais pode enunciar; assim como o saber da natureza encontra sempre novos signos da semelhança, porque a se-

melhança não pode ser conhecida por si mesma, já que os signos não podem ser outra coisa senão similitudes. E, assim como esse jogo infinito da natureza encontra seu liame, sua forma e sua limitação na relação do microcosmo com o macrocosmo, assim a tarefa infinita do comentário se assegura [pág. 57] na promessa de um texto efetivamente escrito, que um dia a interpretação revelará por inteiro.

## V. O ser da linguagem

Desde o estoicismo, o sistema dos signos no mundo ocidental fora ternário, já que nele se reconhecia o significante, o significado e a “conjuntura”. A partir do século XVII, em contrapartida, a disposição dos signos tornar-se-á binária, pois que será definida, com Port-Royal, pela ligação de um significante com um significado. No Renascimento, a organização é diferente e muito mais complexa; ela é ternária, já que apela para o domínio formal das marcas, para o conteúdo que se acha por elas assinalado e para as similitudes que ligam as marcas às coisas designadas; porém, como a semelhança é tanto a forma dos signos quanto seu conteúdo, os três elementos distintos dessa distribuição se resolvem numa figura única.

Essa disposição, com o jogo que ela autoriza, se reencontra, mas invertida, na experiência da linguagem. Com efeito, esta existe primeiramente, em seu ser bruto e primitivo, sob a forma simples, material, de uma escrita, de um estigma sobre as coisas, de uma marca espalhada pelo mundo e que faz parte de suas mais indeléveis figuras. Num sentido, essa camada da linguagem é única e absoluta. Mas ela faz logo nascer duas outras formas de discurso que a vão enquadrar: acima dela, o comentário, que retoma os signos dados com um novo propósito e, abaixo, o texto, cujo comentário supõe a primazia oculta por sob as marcas visíveis a todos. Daí três níveis de linguagem a partir do ser único da escrita. É esse jogo complexo que vai desaparecer com o fim do Renascimento. [pág. 58] E isso de duas maneiras: seja porque as figuras que oscilavam indefinidamente entre um e três termos vão ser fixadas numa forma binária que as tornará estáveis; seja porque a linguagem, em vez de existir como escrita material das coisas, não achará mais seu espaço senão no regime geral dos signos representativos.

Essa nova disposição implica o aparecimento de um novo problema até então

desconhecido: com efeito, perguntava-se como reconhecer que um signo designasse realmente aquilo que ele significava; a partir do século XVII, perguntar-se-á como um signo pode estar ligado àquilo que ele significa. Questão à qual a idade clássica responderá pela análise da representação; e à qual o pensamento moderno responderá pela análise do sentido e da significação. Mas, por isso mesmo, a linguagem não será nada mais que um caso particular da representação (para os clássicos) ou da significação (para nós). A profunda interdependência da linguagem e do mundo se acha desfeita. O primado da escrita está suspenso. Desaparece então essa camada uniforme onde se entrecruzavam indefinidamente o *visto* e o *lido*, o visível e o enunciável. As coisas e as palavras vão separar-se. O olho será destinado a ver e somente a ver; o ouvido somente a ouvir. O discurso terá realmente por tarefa dizer o que é, mas não será nada mais que o que ele diz.

Imensa reorganização da cultura de que a idade clássica foi a primeira etapa, a mais importante talvez, posto ser ela a responsável pela nova disposição na qual estamos ainda presos — posto ser ela que nos separa de uma cultura onde a significação dos signos não existia, por ser absorvida na soberania do Semelhante; mas onde seu ser enigmático, monótono, obstinado, primitivo, cintilava numa dispersão infinita.

Nada mais há em nosso saber nem em nossa reflexão que nos traga hoje a lembrança desse ser. Nada mais, salvo talvez [pág. 59] a literatura — e ainda de um modo mais alusivo e diagonal que direto. Pode-se dizer, num certo sentido, que a “literatura”, tal como se constituiu e assim se designou no limiar da idade moderna, manifesta o reaparecimento, onde era inesperado, do ser vivo da linguagem. Nos séculos XVII e XVIII, a existência própria da linguagem, sua velha solidez de coisa inscrita no mundo foram dissolvidas no funcionamento da representação; toda linguagem valia como discurso. A arte da linguagem era uma maneira de “fazer signo” — ao mesmo tempo de significar alguma coisa e de dispor, em torno dessa coisa, signos: uma arte, pois, de nomear e, depois, por uma reduplicação ao mesmo tempo demonstrativa e decorativa, de captar esse nome, de encerrá-lo e encobri-lo por sua vez com outros nomes, que eram sua presença adiada, seu signo segundo, sua figura, seu aparato retórico. Ora, ao longo de todo o século XIX e até nossos dias ainda — de Hölderlin a Mallarmé, a Antonin Artaud — a literatura só existiu em sua

autonomia, só se desprende de qualquer outra linguagem, por um corte profundo, na medida em que constituiu uma espécie de “contradiscorso” e remontou assim da função representativa ou significante da linguagem àquele ser bruto esquecido desde o século XVI.

Crê-se atingir a essência mesma da literatura, interrogando-a não mais ao nível do que ela diz, mas na sua forma significante: fazendo-o, permanece-se no estatuto clássico da linguagem. Na idade moderna, a literatura é o que compensa (e não o que confirma) o funcionamento significativo da linguagem. Através dela o ser da linguagem brilha de novo nos limites da cultura ocidental — e em seu coração — pois ele é, desde o século XVI, aquilo que lhe é mais estranho; porém, desde esse mesmo século XVI, ele está no centro do que ela recobriu. Eis por que, cada vez mais, a literatura aparece **[pág. 60]** como o que deve ser pensado; mas também, e pela mesma razão, como o que não poderá em nenhum caso ser pensado a partir de uma teoria da significação. Quer a analisemos do lado do significado (o que ela quer dizer, suas “idéias”, o que ela promete ou o que exige), quer do lado do significante (com a ajuda de esquemas tomados à lingüística ou à psicanálise), pouco importa: isso não passa de um episódio. Tanto num caso como no outro, buscam-na fora do lugar onde, para nossa cultura, ela jamais cessou, desde há um século e meio, de nascer e de se imprimir. Tais modos de decifração provêm de uma situação clássica da linguagem — aquela que reinou no século XVII, quando o regime dos signos se tornou binário e quando a significação foi refletida na forma da representação; então a literatura era realmente composta de um significante e de um significado e merecia ser analisada como tal. A partir do século XIX, a literatura repõe à luz a linguagem no seu ser: não, porém, tal como ela aparecia ainda no final do Renascimento. Porque agora não há mais aquela palavra primeira, absolutamente inicial, pela qual se achava fundado e limitado o movimento infinito do discurso; doravante a linguagem vai crescer sem começo, sem termo e sem promessa. É o percurso desse espaço vão e fundamental que traça, dia a dia, o texto da literatura. **[pág. 61]**

# CAPÍTULO III

## REPRESENTAR

### I. Dom Quixote

Com suas voltas e reviravoltas, as aventuras de Dom Quixote traçam o limite: nelas terminam os jogos antigos da semelhança e dos signos; nelas já se travam novas relações. Dom Quixote não é o homem da extravagância, mas antes o peregrino metuculoso que se detém diante de todas as marcas da similitude. Ele é o herói do Mesmo. Assim como de sua estreita província, não chega a afastar-se da planície familiar que se estende em torno do Análogo. Percorre-a indefinidamente, sem transpor jamais as fronteiras nítidas da diferença, nem alcançar o coração da identidade. Ora, ele próprio é semelhante a signos. Longo grafismo magro como uma letra, acaba de escapar diretamente da fresta dos livros. Seu ser inteiro é só linguagem, texto, folhas impressas, história já transcrita. É feito de palavras entrecruzadas; é escrita errante no mundo em meio à semelhança das coisas. Não porém inteiramente: pois, em sua realidade de pobre fidalgo, só pode tornar-se cavaleiro, escutando de longe a epopéia secular [pág. 63] que formula a Lei. O livro é menos sua existência que seu dever. Deve incessantemente consultá-lo, a fim de saber o que fazer e dizer, e quais signos dar a si próprio e aos outros para mostrar que ele é realmente da mesma natureza que o texto donde saiu. Os romances de cavalaria escreveram de uma vez por todas a prescrição de sua aventura. E cada episódio, cada decisão, cada façanha serão signos de que Dom Quixote é de fato semelhante a todos esses signos que ele decalcou.

Mas se ele quer ser-lhes semelhante é porque deve prová-los, é porque os signos (legíveis) já não são semelhantes a seres (visíveis). Todos esses textos

escritos, todos esses romances extravagantes são justamente incomparáveis: nada no mundo jamais se lhes assemelhou; sua linguagem infinita fica em suspenso, sem que nenhuma similitude venha jamais preenchê-la; podem ser queimados todos e inteiramente, mas a figura do mundo não será por isso alterada. Assemelhando-se aos textos de que é o testemunho, o representante, o real análogo, Dom Quixote deve fornecer a demonstração e trazer a marca indubitável de que eles dizem a verdade, de que são realmente a linguagem do mundo. Compete-lhe preencher a promessa dos livros. Cabe-lhes refazer a epopéia, mas em sentido inverso: esta narrava (pretendia narrar) façanhas reais prometidas à memória; já Dom Quixote deve preencher com realidade os signos sem conteúdo da narrativa. Sua aventura será uma decifração do mundo: um percurso minucioso para recolher em toda a superfície da terra as figuras que mostram que os livros dizem a verdade. A façanha deve ser prova: consiste não em triunfar realmente — é por isso que a vitória não importa no fundo —, mas em transformar a realidade em signo. Em signo de que os signos da linguagem são realmente conformes às próprias coisas. Dom Quixote lê o mundo [pág. 64] para demonstrar os livros. E não concede a si outras provas senão o espelhamento das semelhanças.

Seu caminho todo é uma busca das similitudes: as menores analogias são solicitadas como signos adormecidos que cumprisse despertar para que se pusessem de novo a falar. Os rebanhos, as criadas, as estalagens tornam a ser a linguagem dos livros, na medida imperceptível em que se assemelham aos castelos, às damas e aos exércitos. Semelhança sempre frustrada, que transforma a prova buscada em irrisão e deixa indefinidamente vazia a palavra dos livros. Mas a própria não-similitude tem seu modelo que ela imita servilmente: encontra-o na metamorfose dos encantadores. De sorte que todos os indícios da não-semelhança, todos os signos que mostram que os textos escritos não dizem a verdade assemelham-se a este jogo de enfeitiçamento que introduz, por ardil, a diferença no indubitável da similitude. E, como essa magia foi prevista e descrita nos livros, a diferença ilusória que ela introduz nunca será mais que uma similitude encantada. Um signo suplementar, portanto, de que os signos realmente se assemelham à verdade.

*Dom Quixote* desenha o negativo do mundo do Renascimento; a escrita cessou de ser a prosa do mundo; as semelhanças e os signos romperam sua antiga aliança;

as similitudes decepcionam, conduzem à visão e ao delírio; as coisas permanecem obstinadamente na sua identidade irônica: não são mais do que o que são; as palavras erram ao acaso, sem conteúdo, sem semelhança para preenchê-las; não marcam mais as coisas; dormem entre as folhas dos livros, no meio da poeira. A magia, que permitia a decifração do mundo descobrindo as semelhanças secretas sob os signos, não serve mais senão para explicar de modo delirante por que as analogias são sempre frustradas. A erudição, que lia como um [pág. 65] texto único a natureza e os livros, é reconduzida às suas quimeras: depositados nas páginas amareladas dos volumes, os signos da linguagem não têm como valor mais do que a tênue ficção daquilo que representam. A escrita e as coisas não se assemelham mais. Entre elas, Dom Quixote vagueia ao sabor da aventura.

A linguagem, no entanto, não se tornou completamente impotente. Doravante, detém novos poderes e que lhe são próprios. Na segunda parte do romance, Dom Quixote reencontra personagens que leram a primeira parte do texto e que o reconhecem, a ele, homem real, como o herói do livro. O texto de Cervantes se dobra sobre si mesmo, se enterra na sua própria espessura e torna-se para si objeto de sua própria narrativa. A primeira parte das aventuras desempenha na segunda o papel que assumiam no início os romances de cavalaria. Dom Quixote deve ser fiel a esse livro em que ele realmente se tornou; deve protegê-lo dos erros, das falsificações, das seqüências apócrifas; deve acrescentar os detalhes omitidos; deve manter sua verdade. Esse livro, porém, Dom Quixote mesmo não o leu nem pode lê-lo, já que ele o é em carne e osso. Ele, que à força de ler livros tornara-se um signo errante num mundo que não o reconhecia, ei-lo tornado, malgrado ele e sem o saber, um livro que detém sua verdade, reúne exatamente tudo o que ele fez e disse, viu e pensou e permite enfim que o reconheçam, de tal modo se assemelha a todos esses signos cujo sulco indelével deixou atrás de si. Entre a primeira e a segunda parte do romance, no interstício desses dois volumes e somente pelo poder deles, Dom Quixote assumiu sua realidade. Realidade que ele deve somente à linguagem e que permanece totalmente interior às palavras. A verdade de Dom Quixote não está na relação das palavras com o mundo, mas nessa tênue e constante relação que as marcas [pág. 66] verbais tecem de si para si mesmas. A ficção frustrada das epopéias tornou-se no poder representativo da linguagem. As palavras acabam de se

fechar na sua natureza de signos.

*Dom Quixote* é a primeira das obras modernas, pois que aí se vê a razão cruel das identidades e das diferenças desdenhar infinitamente dos signos e das similitudes: pois que aí a linguagem rompe seu velho parentesco com as coisas, para entrar nessa soberania solitária donde só reaparecerá, em seu ser absoluto, tornada literatura; pois que aí a semelhança entra numa idade que é, para ela, a da desrazão e da imaginação. Uma vez desligados a similitude e os signos, duas experiências podem se constituir e duas personagens aparecer face a face. O louco, entendido não como doente, mas como desvio constituído e mantido, como função cultural indispensável, tornou-se, na experiência ocidental, o homem das semelhanças selvagens. Essa personagem, tal como é bosquejada nos romances ou no teatro da época barroca e tal como se institucionalizou pouco a pouco até a psiquiatria do século XIX, é aquela que se *alienou* na *analogia*. É o jogador desregrado do Mesmo e do Outro. Toma as coisas pelo que não são e as pessoas umas pelas outras; ignora seus amigos, reconhece os estranhos; crê desmascarar e impõe uma máscara. Inverte todos os valores e todas as proporções, porque acredita, a cada instante, decifrar signos: para ela, os ouropéis fazem um rei. Segundo a percepção cultural que se teve do louco até o fim do século XVIII, ele só é o Diferente na medida em que não conhece a Diferença; por toda a parte vê semelhanças e sinais da semelhança; todos os signos para ele se assemelham e todas as semelhanças valem como signos. Na outra extremidade do espaço cultural, mas totalmente próximo por sua simetria, o poeta é aquele que, por sob as diferenças nomeadas e cotidianamente previstas, reencontra os parentescos subterrâneos das coisas, suas similitudes dispersadas. **[pág. 67]** Sob os signos estabelecidos e apesar deles, ouve um outro discurso, mais profundo, que lembra o tempo em que as palavras cintilavam na semelhança universal das coisas: a Soberania do Mesmo, tão difícil de enunciar, apaga na sua linhagem a distinção dos signos.

Daí sem dúvida, na cultura ocidental moderna, o face-a-face da poesia e da loucura. Mas já não se trata do velho tema platônico do delírio inspirado. Trata-se da marca de uma nova experiência da linguagem e das coisas. Às margens de um saber que separa os seres, os signos e as similitudes, e como que para limitar seu poder, o louco garante a função do *homossemantismo*: reúne todos os signos e os preenche

com uma semelhança que não cessa de proliferar. O poeta garante a função inversa; sustenta o papel *alegórico*; sob a linguagem dos signos e sob o jogo de suas distinções bem determinadas, põe-se à escuta de “outra linguagem”, aquela, sem palavras nem discursos, da semelhança. O poeta faz chegar a similitude até os signos que a dizem, o louco carrega todos os signos com uma semelhança que acaba por apagá-los. Assim, na orla exterior da nossa cultura e na proximidade maior de suas divisões essenciais, estão ambos nessa situação de “limite” — postura marginal e silhueta profundamente arcaica — onde suas palavras encontram incessantemente seu poder de estranheza e o recurso de sua contestação. Entre eles abriu-se o espaço de um saber onde, por uma ruptura essencial no mundo ocidental, a questão não será mais a das similitudes, mas a das identidades e das diferenças.

## II. A ordem

Não é fácil estabelecer o estatuto das discontinuidades para a história em geral. Menos ainda, sem dúvida, para a história do pensamento. Pretende-se traçar uma divisória? Todo [pág. 68] limite não é mais talvez que um corte arbitrário num conjunto indefinidamente móvel. Pretende-se demarcar um período? Tem-se porém o direito de estabelecer, em dois pontos do tempo, rupturas simétricas, para fazer aparecer entre elas um sistema contínuo e unitário? A partir de que, então, ele se constituiria e a partir de que, em seguida, se desvaneceria e se deslocaria? A que regime poderiam obedecer ao mesmo tempo sua existência e seu desaparecimento? Se ele tem em si seu princípio de coerência, donde viria o elemento estranho capaz de recusá-lo? Como pode um pensamento esquivar-se diante de outra coisa que ele próprio? Que quer dizer, de um modo geral: não mais poder pensar um pensamento? E inaugurar um pensamento novo?

O descontínuo — o fato de que em alguns anos, por vezes, uma cultura deixa de pensar como fizera até então e se põe a pensar outra coisa e de outro modo — dá acesso, sem dúvida, a uma erosão que vem de fora, a esse espaço que, para o pensamento, está do outro lado, mas onde, contudo, ele não cessou de pensar desde a origem. Em última análise, o problema que se formula é o das relações do pensamento com a cultura: como sucede que um pensamento tenha um lugar no