

Erich Auerbach

MIMESIS

**A REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE
NA LITERATURA OCIDENTAL**

TRADUÇÃO

George Bernard Sperber e equipe da Perspectiva

REVISÃO DA TRADUÇÃO E TRADUÇÃO DO APÊNDICE

Rainer Patriota

APRESENTAÇÃO

Manuel da Costa Pinto

INTRODUÇÃO

EDWARD SAID



O Romance da Mimesis

“Na verdade, não existe teoria que não seja um fragmento, cuidadosamente preparado, de alguma autobiografia”, escreveu Paul Valéry em “Poesia e Pensamento Abstrato”. Seria impossível, senão ocioso, dizer se a afirmação do autor de *Eupalinos* vale para toda e qualquer teoria – literária ou não. Mas certamente é válida para *Mimesis*, de Erich Auerbach. Escrita entre 1942 e 1945, no exílio do ensaísta alemão em Istambul durante o nazismo, e publicada no ano seguinte em Berna – sem o capítulo “A Dulcineia Encantada” (que seria elaborado para a edição espanhola e incorporado ao conjunto a partir de 1949) –, a obra é o maior monumento da teoria literária.

Outros autores desse campo de estudos podem ter elaborado métodos e reflexões mais influentes, desde Roman Jakobson e Mikhail Bakhtin até Northrop Frye e Roland Barthes. Mas são obras em que conceitos como “função poética”, “dialogismo” ou *écriture* aparecem dispersos em diferentes ensaios, muitas vezes derivando da análise de livros, escritores ou períodos específicos. *Mimesis*, ao contrário, concentra, num único volume de abrangência inaudita, questões que percorrem a história daquilo que chamamos de literatura desde Homero até Virginia Woolf – ou seja, do primeiro clássico ocidental

até uma escritora que morreu no ano anterior ao início da elaboração do livro.

Bem entendido, não se trata de uma história da literatura, de que há inúmeros exemplos antes do surgimento dos estudos literários como especialidade acadêmica^[1]. Auerbach aborda um tema determinado, descrito em seu subtítulo: *A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*, segundo a versão consagrada na maior parte dos idiomas, ou, para quem prefere tradução mais literal, “a realidade representada na literatura ocidental”.

Há em *Mimesis*, portanto, uma questão própria da teoria literária – a representação – que, por sua abrangência, compreende não um recorte particular, um conjunto de autores ou um período, mas praticamente todos os grandes autores e períodos da literatura. Para dar conta dessa amplitude, Auerbach lança mão de uma modalidade de leitura que está na raiz de sua formação intelectual: a filologia – o estudo da produção textual (em geral, com ênfase na literatura) de uma ou mais línguas, levando em conta contexto cultural, social e político, variantes linguísticas, concepções retóricas e estilísticas, paleografia, epigrafia, documentos etc.

Auerbach pertenceu a um momento da cultura europeia – ou, mais precisamente, de *crise* da cultura europeia – em que surgiram vários tratados de grande envergadura, percorrendo imensos arcos temporais para consolidar seu legado e preservar aquilo que estava em vias de desaparecer. Exemplos dessas obras ambiciosas e complexas são *O Outono da Idade Média* (1923), do holandês Johan Huizinga, e *Literatura Europeia e Idade Média Latina* (1948), do alemão Ernst Robert Curtius – que lecionara na mesma Universidade de Marburg da

qual Auerbach foi demitido em 1935 pelas autoridades nazistas, em razão de suas origens judaicas.

No prefácio à edição brasileira do livro de Curtius, o romanista Segismundo Spina coloca *Mimesis* ao lado dessas duas obras como culminância da

filologia na sua função transcendente, isto é, quando o texto deixa de ser um fim em si mesmo da tarefa filológica, um objeto de exegese gramatical, para se transformar num instrumento que permite ao filólogo interpretar a vida espiritual de um povo [...] ou até de uma civilização^[2].

Mas há uma evidente diferença entre elas. Huizinga aborda a história e a cultura da França e dos Países Baixos nos séculos XIV e XV. Curtius, em seu estudo da retórica e das tópicos (fórmulas e lugares-comuns, como a invocação da natureza ou o tema recorrente do “mundo às avessas”), busca a “unidade de sentido” que se expande pela literatura europeia a partir da Antiguidade clássica e da romanidade medieval – porém, vai até Goethe e faz apenas breves menções a autores da modernidade, como Mallarmé ou Joyce. Bem diferente é o caso de *Mimesis*, que remonta à *Odisseia* e à *Bíblia* e, no capítulo final, contrasta Virginia Woolf com Joyce, Thomas Mann e, sobretudo, Proust.

Dito isso, a leitura da obra-prima de Auerbach surpreende sob vários aspectos, em se tratando do livro de um *scholar*, de um erudito ancorado numa erudição incomensurável. Em primeiro lugar, chama a atenção seu caráter fragmentário – assinalado pela introdução de Edward W. Said (aqui reproduzida) à edição do 50º aniversário da publicação de *Mimesis* em inglês. Auerbach jamais analisa a íntegra de uma obra, muito menos o conjunto da literatura de um escritor. Seu

procedimento básico é tomar uma passagem, uma cena ou (no caso da poesia épica) uma sequência narrativa de versos, para então descrever o modo como a realidade vem nela representada.

Em segundo lugar, considerando o sentido épico do próprio livro – nada menos do que um afresco da civilização ocidental por meio de suas obras mais representativas –, o tom de Auerbach é sempre comedido, nada enfático, obra de um leitor minucioso que se atém menos aos grandes significados alegóricos ou simbólicos (todavia, presentes) dos textos que interpreta do que a nuances de recortes narrativos, incluindo a sintaxe das frases e o campo semântico de cada termo na relação com registros linguísticos de época (alto, baixo, erudito, popular). Em seu estilo discreto, quase neutro – e o leitor de *Mimesis* logo percebe o quanto questões estilísticas são fundamentais para a forma de apreender e representar a realidade –, Auerbach se coloca na *persona* do comentador douto e metódico, cujo decoro livresco o mantém sempre na margem do cortejo de formas a que assiste. Nenhum traço, enfim, daquela tentação de fazer da crítica (cujos limites Auerbach ultrapassa largamente) um novo gênero literário, como cobiçado por autores tão diversos quanto Lukács e Adorno (que deram um estatuto literário ao ensaio sobre arte e estética) ou Valéry e Blanchot (nos quais o *ego scriptor* triunfa sobre o *homo teoreticus*).

Há ainda dois aspectos mais objetivos: causa estranheza que um livro com o rigor acadêmico de *Mimesis* não traga uma única nota de rodapé e, sobretudo, que Auerbach não dê definições claras ou pelo menos discuta mais aprofundadamente as diferentes acepções de termos-chave para seu argumento, como

representação e realidade. O próprio termo *mimesis* e sua problemática tradução latina, *imitatio*, com as modernas derivações filológicas e filosóficas exaustivamente estudadas no Brasil por um teórico da envergadura de Luiz Costa Lima, só aparece pouquíssimas vezes ao longo do texto de Auerbach, permanecendo restrito de modo totêmico ao título da obra.

Essas duas características estão explicadas no “Epílogo” de *Mimesis*, em que Auerbach justifica as inevitáveis lacunas temporais do livro e suas omissões de escolas literárias (como o *Siglo de Oro* espanhol ou o realismo alemão do século XVII). De quebra, permitem avaliar o quanto há, na obra, daquele “fragmento de autobiografia” que Valéry diz estar inoculado em toda teoria.

A ausência de notas, escreve Auerbach no texto que fecha *Mimesis*, se deve ao fato de que ele escreveu o livro em Istambul, onde não havia “biblioteca bem provida para estudos europeus” – circunstância que, acrescida à interrupção das comunicações internacionais durante a Segunda Guerra, o obrigou a “renunciar a quase todas as publicações periódicas, à maioria das pesquisas mais recentes e, por vezes, às edições críticas dos meus textos dignas de confiança”. Sua principal fonte de consulta, assim, seria a biblioteca do mosteiro dominicano da igreja de São Pedro e São Paulo, próxima à torre de Gálata, cujas portas lhe foram abertas pelo monsenhor Angelo Giuseppe Roncalli – que, em 1958, um ano após a morte de Auerbach, se tornaria o papa João XXIII.

Ali, presume-se, ele encontrava as fontes primárias utilizadas em seu livro, ou seja, os textos clássicos que interpretou com paciência monástica – pois é de se supor, ainda, que a biblioteca dos dominicanos não

mantivesse em suas estantes os últimos e hiper-especializados estudos de filologia românica produzidos na Europa. Por serem obras supostamente já incorporadas ao patrimônio da cultura europeia, Auerbach não viu a necessidade de fazer remissão à edição utilizada e às páginas citadas – daí a inexistência das notas bibliográficas.

Vale acrescentar, no tocante à experiência turca de Auerbach, que ele chegou à ex-capital do país em setembro de 1936, para ocupar uma cátedra na Universidade de Istambul. Sua missão era substituir Leo Spitzer, ex-colega de Marburg com quem tinha relações pouco amistosas, mas que teve a grandeza de – sabendo que Auerbach corria risco de vida sob as leis raciais nazistas – superar mesquinhas departamentais e indicá-lo para seu cargo antes de ir lecionar na Universidade Johns Hopkins, nos EUA. Aliás, nesse período de perseguições a intelectuais judeus, o próprio Auerbach fizera o mesmo por Walter Benjamin, indicando-o para um posto na Universidade de São Paulo – o que, se tivesse dado certo, teria poupado o filósofo, nascido no mesmo ano que Auerbach (1892) e no mesmo bairro berlinense (Charlottenburg), de seu trágico destino: o suicídio em Portbou, logo após atravessar os Pirineus da França para a Espanha, em fuga do nazismo.

Com relação à afirmação de que não havia bibliotecas em Istambul e de que a metrópole turca, a julgar pelo “Epílogo” de *Mimesis* e pelas cartas que Auerbach escreveu de lá, seria um deserto cultural, biógrafos e estudiosos vêm contestando essa informação. Kader Konuk (em *East West Mimesis: Auerbach in Turkey*)^[3] e Emily Apter (no ensaio “*Global Translatio*”)^[4] mostram a existência de um rico acervo de obras no Departamento

de Filologia Francesa da universidade estatal turca e em outras bibliotecas da cidade, onde havia também livrarias especializadas em diferentes línguas (entre elas, duas de livros em alemão). Além disso, havia em Istambul um circuito de exilados que criava uma atmosfera cosmopolita e pelo qual passaram nomes como o linguista francês Georges Dumézil, o compositor Paul Hindemith (que criou o conservatório da capital, Ankara, a convite de Kemal Atatürk, fundador da República da Turquia morto em 1938, quando Auerbach lá estava) e até Leon Trótski.

É possível que Auerbach tivesse aversão ao nacionalismo turco, por mais “ocidentalizante” e laico que fosse (Atatürk chegou a substituir o alfabeto árabe pelo latino e a proibir o uso de vestimentas tradicionais, que remetiam ao passado otomano), justamente por ver nesse “mimetismo” as sementes de novas modalidades de autoritarismo, uma possível imitação dos regimes vigentes na Europa. Ao não se integrar à vida na Turquia (à diferença de Spitzer, por exemplo, ele nunca estudou a língua turca), Auerbach talvez tenha criado uma espécie de mitologia pessoal do exílio ou de “*páthos* da travessia terrena” – expressão que Hans Ulrich Gumbrecht extraiu de seu ensaio “Marcel Proust: O Romance do Tempo Perdido”, para dar título ao texto no qual propõe que, em Istambul, Auerbach se tornou “inteiramente cômico da sua perspectiva distanciada e por vezes melancólica com relação à cultura ocidental enquanto uma cultura que havia entrado em sua última fase”^[5].

Gumbrecht, aliás, cita uma carta de Auerbach a Werner Krauss, datada de 1946, no imediato pós-guerra, na qual ele responde nos seguintes termos aos apelos de seu ex-assistente em Marburg para que aceitasse uma

cátedra na Universidade Humboldt, de Berlim:

Será realmente esse o meu lugar? Sou, depois de tudo, um típico liberal. Se não fosse por outras razões, a própria situação, que as circunstâncias me ofereceram, acabou por reforçar essa inclinação. Aqui [em Istambul], desfruto da grande liberdade de *ne pas conclure* [não concluir]. Mais do que em qualquer outra situação, era possível manter-me a salvo de qualquer engajamento. É exatamente essa a atitude que esperam de mim: alguém que não pertence a lugar algum e é essencialmente um estrangeiro sem a possibilidade de ser assimilado.^[6]

Auerbach acabaria imigrando para os EUA no ano seguinte, onde lecionou na Universidade Estadual da Pensilvânia e na Universidade de Yale até sua morte, em 1957, como membro também do Instituto de Estudos Avançados de Princeton. De todo modo, moldou-se em Istambul à condição de exilado, a essa liberdade inconclusiva, aberta e sem engajamento do expatriado que encontra na escrita sua pátria – uma espécie de *topos* moderno da falta de fundamentos objetivos (terra, solo, nação) e abstratos (conceitos fechados, sistemas totalizantes, determinações) que, após a diáspora da Segunda Guerra, foi posta em circulação por diferentes intelectuais judeus (como Vilém Flusser e Adorno, que em *Minima Moralia* escreveu: “para quem não tem mais pátria, é bem possível que o escrever se torne sua morada”).

Esse traço da personalidade intelectual de Auerbach se materializa no seu conceito, igualmente aberto, de realidade – a “totalidade aberta” de que fala Leopoldo Waizbort^[7] –, cuja falta de definição em *Mimesis*, como lembra aqui Said, pode soar incômoda para críticos e filósofos. Há várias reflexões metodológicas em *Mimesis*,

mas elas estão dispersas e emanam da matéria-prima. A cada capítulo e a cada interpretação de trecho escolhido, Auerbach identifica uma dinâmica da representação e, por extensão, de definição da realidade representada – que pode então ser extrapolada para outras obras e autores imersos no mesmo amálgama entre indivíduo, sociedade e convenções literárias, mas que não deve ser totalizada para outros contextos. Em suma, diz Auerbach, seu “método da interpretação textual deixa ao intérprete uma certa margem de ação: pode escolher e dar ênfase como preferir. Contudo, aquilo que afirma deve ser encontrável no texto”.

Ocorre que, como cada texto compreende também a “singularidade de seu criador” (como ele já definira em ensaio anterior a *Mimesis*)^[8], o engenho individual, para além da conjuntura e dos padrões literários que o contêm, nem sempre podemos fazer tais extrapolações da parte para o todo, do fragmento de texto para o conjunto da produção textual de um lugar e de uma época. Com seu disciplinado respeito pela letra escrita, Auerbach muitas vezes nos desnorteia: quando uma ilação, feita a partir da leitura de uma obra específica, parece iluminar o entorno, podendo ser generalizada para outras obras do mesmo contexto, vem um exemplo contrário, que relativiza a afirmação anterior – deixando o leitor perplexo, com a sensação vertiginosa de que, para compreender todas as nuances da representação aludidas por Auerbach, seria necessário encarnar aqueles cartógrafos da parábola de Borges^[9], que construíram um mapa coincidindo ponto a ponto com o Império que representavam. Ou seja, ler todos os livros do mundo – tarefa que, ao que parece, só Auerbach e o próprio Borges cumpriram.

Mas aquilo que desalenta o leitor desejoso de recortes precisos, continuidades e cesuras bem delimitadas, é também aquilo que pode elucidar o método de Auerbach. Uma das reflexões transversais de *Mimesis*, já esboçada em ensaios anteriores do filólogo alemão, é a forma como diferentes dimensões do real são incorporadas à representação literária a partir de matrizes helênicas e judaico-cristãs – expostas no deslumbrante capítulo de abertura, “A Cicatriz de Ulisses”, em que ele contrasta uma cena da *Odisseia* (que descreve o retorno à casa do herói homérico) ao episódio bíblico do sacrifício de Isaac.

De um lado, escreve Auerbach, temos “fenômenos acabados, uniformemente iluminados, definidos temporal e espacialmente, ligados entre si, sem interstícios, num primeiro plano” – isto é, não há plano e contraplano, nada fica oculto e inexpresso. Do outro lado, na passagem bíblica,

só é acabado formalmente aquilo que nos fenômenos interessa à meta da ação; o restante fica na escuridão. Os pontos culminantes e decisivos para a ação são os únicos a serem salientados; o que há entre eles é inconsistente; tempo e espaço são indefinidos e precisam de interpretação; os pensamentos e os sentimentos permanecem inexpressos: só são sugeridos pelo silêncio e por discursos fragmentários.

Simplificando drasticamente, se essas duas formas de descrição se diferenciam no estilo (no sentido de fazer escolhas daquilo que se diz e se omite ou de estabelecer hierarquias sintáticas, semânticas e entre os planos internos ao texto), elas também correspondem a um modo de tratamento do vivido que ora se aproxima mais do lendário (caso de Homero), ora do histórico (caso da *Bíblia*, em que mesmo eventos lendários ganham a tessitura inacabada do histórico), vinculando-se, nos

poemas homéricos, a uma estrutura senhorial e a uma ordem social estática que contrasta com a “historicidade e mobilidade social mais profundas dos textos do *Antigo Testamento*”.

Dentro desse contexto da nascente “representação europeia da realidade”, as duas matrizes terão uma “influência constitutiva”. Na poética clássica, que perdurará por séculos, elabora-se uma doutrina de separação de estilos em que o “sério”, o elevado, o trágico, o sublime, estarão vinculados aos grandes feitos heroicos e às divindades, ao passo que os estilos médio e baixo serão destinados à expressão de vivências cotidianas do homem comum em modo cômico, preponderantemente, ou em algumas formas intermediárias de poesia pastoril e amorosa.

Na vertente judaico-cristã, ao contrário, “[a] sublime intervenção de Deus age tão profundamente sobre o cotidiano que os dois campos do sublime e do cotidiano são não apenas efetivamente inseparados mas, fundamentalmente, inseparáveis”. E, mesmo se “essa mistura dos campos estilísticos não implica intenção artística alguma”, ela vai inocular na tradição clássica a posterior percepção de um “trágico cotidiano”, tornando possível a “ascensão de camadas humanas mais largas e socialmente inferiores à posição de objetos de representação problemático-existencial”.

Não seria incorreto dizer que o livro de Auerbach é uma espécie de “romance da *mimesis*”, com um enredo metaliterário no qual a dimensão trágica do cotidiano sai das catacumbas paleocristãs para se insinuar no templo das formas narrativas clássicas. Ao longo de suas páginas, temos uma série de variações sobre duas formas de representação conflitantes, que ora separam ora

anexam territórios, não sendo exclusivamente históricas e sociais, nem simples determinações materiais ou de classe, pois implicam ainda concepções poéticas, filosóficas e teológicas. Em especial a noção de *figura*, que, bem explicada na introdução de Edward W. Said, deriva de seus estudos anteriores sobre Dante Alighieri. Auerbach recorre à *figura* em diferentes momentos, para mostrar como uma forma de exegese bíblica, que visa unificar as mensagens do *Antigo* e do *Novo Testamento* (através da interpretação de fatos e personagens que prenunciam ou *prefiguram*, no primeiro, os adventos do segundo), acaba se impregnando numa concepção vertical de representação: tudo é dirigido para e pela Providência numa unidade que está oculta, embora transcendente, e assim admite o descontínuo, o disperso, e corrói a conexão racional exigida pela representação clássica, permitindo a “monstruosa” convivência do sublime e do grotesco, do alto e do baixo.

Ao lado de todos esses elementos que emanam tanto da sociedade quanto das preceptivas poéticas e da patrologia, modelando, configurando uma maneira de apreender a realidade e representá-la, encontramos ainda os sempre irredutíveis acasos da vida de cada autor. Auerbach, portanto, não advoga *uma* forma de realismo, mas diferentes *realismos* – clássico, figural, criatural (como em Rabelais), moderno –, respeitando judiciosamente aquilo que cada momento histórico permite enxergar, valorizar e plasmar pela linguagem literária. Mas o fato de assinalar pontos cegos à realidade circundante em autores tão distantes no tempo quanto Petronio, Boccaccio ou Montaigne indica que ele lança um olhar retrospectivo sobre o passado, iluminando aquilo que só a realidade presente e sua representação

pela literatura desvelaram. Não se trata de uma visão progressiva nem finalista, teleológica, da história da literatura, mas de uma constatação objetiva.

Nesse sentido, o capítulo “Na Mansão de La Mole”, que parte de uma brevíssima cena de *O Vermelho e o Negro*, mostra que o romance realista francês é não apenas “fenômeno totalmente novo” na literatura – por “encaixar de forma tão fundamental e conseqüente a existência tragicamente concebida de um ser humano de tão baixa extração social, como aqui a de Julien Sorel, na mais concreta história da época” (o período pós-napoleônico) – mas também demarca um novo momento da própria história. Pois, se a Revolução Francesa de 1789 teve um efeito de ruptura e mobilização das massas semelhante ao da Reforma,

os progressos técnicos alcançados simultaneamente no campo dos transportes e da transmissão de informações, assim como a difusão do ensino elementar, resultante das tendências da própria Revolução, possibilitaram uma mobilização dos povos relativamente muito mais rápida e mais uniforme no seu sentido. Todos foram atingidos muito mais rápida, mais consciente e mais uniformemente pelos mesmos pensamentos e acontecimentos. Começava, para a Europa, aquele processo de concentração temporal, tanto dos acontecimentos históricos em si como do conhecimento deles por todos; um processo que, de lá para cá, fez enormes progressos e que permite profetizar *uma uniformização da vida dos homens sobre toda a Terra, a qual, em certo sentido, já foi atingida.* (Grifo nosso; infra, p. 490.)

Um tanto extemporânea em relação à época de Stendhal, essa reflexão com ares de profecia retrospectiva só poderia ser feita por um autor que saiu da Alemanha fugindo de um regime totalitário e que percebe – na dinâmica do mundo contemporâneo, muito

mais acelerada do que nas eras pré-Revolução Francesa – a homogeneização social promovida pela sociedade de massas.

E, mesmo quando trata de um livro bem mais próximo de seu tempo – como *Ao Farol*, publicado apenas vinte anos antes da redação de *Mimesis* –, Auerbach estabelece essa via de mão dupla, assinalando a velocidade com que o cenário mudou num curto período. Ao analisar o procedimento empregado pelo romance de Virginia Woolf, no qual “a realidade é dissolvida em múltiplos e multívocos reflexos da consciência”, Auerbach vê na atenção ao detalhe insignificante tragado pela torrente do cotidiano, na valorização da “profundidade vital de um instante qualquer ao qual nos entregarmos sem preconceito”, uma forma de preservar aquilo que há de “elementar e comum a todos os homens em geral”.

Mas, ao mesmo tempo que celebra, nesse realismo de “sondagem interior” (a expressão é de Alfredo Bosi), a recuperação de seres e vivências alienados do processo social e das próprias formas literárias de representação – atribuindo esse procedimento estilístico a um momento histórico em que “estratos populacionais e as suas diferentes formas de vida tornaram-se inextricavelmente mesclados” –, Auerbach não deixa de notar que “por baixo das lutas e também através delas realiza-se um processo de uniformização econômica e cultural”, cadenciado pelo “violento ritmo das transformações” trazidas pela técnica, pela ciência e pela publicidade, estreitando os homens na terra e aguçando a “consciência das diferenças dos níveis de vida”.

Aqui, mais uma vez, temos um autor que lê, nos anos 1940, sob impacto da sociedade e da comunicação de massa, um romance dos anos 1920 – cujas intuições se

realizam de forma muito mais eloquente no momento em que ele mesmo escreve. Estamos no parágrafo final do último capítulo, “A Meia Marrom”, que antecede o “Epílogo” mais breve e teórico de *Mimesis*. Auerbach adota um tom grandiloquente, entre o utópico e o apocalíptico, bem diferente da comedida serenidade do restante do livro, e termina com uma reflexão que não deixa de ser enigmática:

[O] complicado processo de dissolução, que levou à decomposição da ação externa, ao reflexo da consciência e à estratificação do tempo, parece tender para uma solução muito simples. Talvez ela seja demasiado simples para aqueles que, não obstante todos os perigos e catástrofes, admiram e amam a nossa época, quanto mais não seja em razão de sua abundância de vida e do incomparável panorama histórico que oferece. Mas esses são poucos, e provavelmente não viverão para ver senão os primeiros indícios da uniformização e da simplificação que se prenuncia. (p. 597)

Deixo ao leitor decidir se essa passagem indica esperança numa redenção igualitária – e numa literatura que “quanto mais diversos e mais simples apareçam os seres humanos [...] tanto mais efetivamente deverá transparecer o que é comum a todos” – ou se, o que é mais provável, expressa o terror premonitório diante de uma estandardização e supressão do sujeito que só seria plenamente representada na literatura e na arte posteriores à publicação de *Mimesis*.

Em “Epilegômenos a *Mimesis*” – uma resposta de 1954, escrita em Yale, a críticas feitas à sua principal obra, principalmente por Curtius –, Auerbach termina afirmando que “*Mimesis* é, de maneira resolutamente consciente, um livro escrito por determinada pessoa, numa determinada situação, no início dos anos 1940”. E,

no seu último livro, *Linguagem Literária e Público na Antiguidade Tardia Latina e na Idade Média* (publicado postumamente em 1958), ele diz:

A civilização europeia se aproxima do termo de sua existência; sua história, como entidade distinta, parece acabada, pois começa a ser englobada numa unidade mais abrangente. Hoje, entretanto, civilização europeia é ainda uma realidade viva em nossa gama de percepções. Consequentemente [...] temos de tentar formar um quadro lúcido e coerente dessa civilização e de sua unidade.

Na verdade, Auerbach já havia realizado esse trabalho de memória. Maior livro da história dos estudos literários, *Mimesis* preserva o legado e a unidade da civilização europeia com a angústia velada de quem testemunha, num determinado lugar e período – Istambul durante a Segunda Guerra –, a destruição desse legado e dessa unidade pela barbárie.

Manuel da Costa Pinto

Introdução à Edição Comemorativa de Cinquenta Anos da Edição Americana

*Los seres humanos no nacen para siempre el día
en que sus madres los alumbran, sino que la vida los obliga otra vez
y muchas veces a parirse a sí mismos.*

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, *El Amor
en los Tiempos del Cólera.*

Para os críticos que esperam que seus livros sejam lidos por mais de uma temporada, a influência e a reputação de seus textos é terrivelmente breve. A partir da Segunda Guerra Mundial, a quantidade de livros em geral publicados em inglês cresceu enormemente, assegurando, para a maior parte deles, se não a efemeridade, certamente uma vida relativamente curta e uma influência quase nula. Os livros de crítica costumam vir em ondas associadas a tendências acadêmicas, das quais a maior parte é rapidamente substituída pelas sucessivas mudanças no gosto ou na moda, ou ainda em razão de uma genuína descoberta intelectual. Assim, apenas um pequeno número de livros se mantém

presente de forma perene e, em comparação com a vasta maioria de seus congêneres, resiste incrivelmente ao efeito corrosivo do tempo. Sem dúvida, esse é o caso da obra magistral de Auerbach, *Mimesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*, publicada em inglês pela Universidade de Princeton há exatos cinquenta anos na tradução bastante fluente de Willard R. Trask.

Como se pode depreender já de seu subtítulo, o livro de Auerbach é, de longe, o maior em escopo e ambição dentre todos os trabalhos importantes de crítica do último meio século. Recobre um extenso período histórico, que vai de Homero e do *Antigo Testamento* a Virginia Woolf e Marcel Proust, embora, como diz Auerbach justificando-se com certo pesar ao final do livro, por motivo de espaço, tenha deixado de fora grande parte da literatura medieval, além de alguns escritores modernos cruciais, como Pascal e Baudelaire. Tratou daquela literatura em seu último livro, publicado postumamente, *Literary Language and Its Public in Late Latin Antiquity and in the Middle Ages* (A Linguagem Literária e Seu Público na Antiguidade Latina Tardia e na Idade Média), e estes dois autores, Pascal e Baudelaire, foram contemplados em diversas revistas e numa coletânea de seus ensaios intitulada *Scenes from the Drama of European Literature* (Cenas do Drama da Literatura Europeia).

Em todos esses trabalhos de crítica, Auerbach mantém o mesmo estilo ensaístico: cada capítulo começa com uma longa citação no idioma original de uma determinada obra, acompanhada da tradução conveniente (em alemão no original de *Mimesis*, lançado em Berna no ano de 1946; em inglês na maior parte de suas obras subsequentes); disso se segue uma detalhada

explication de texte, desenvolvida com vagar e reflexão, e que evolui para um conjunto de comentários memoráveis sobre a relação entre o estilo retórico da passagem em questão e seu contexto sociopolítico, façanha que Auerbach realiza com bastante elegância e praticamente sem se valer de referências cultas. Como ele próprio explica no capítulo final de *Mimesis*, ainda que o tivesse desejado, não poderia ter feito uso dos recursos acadêmicos existentes, em primeiro lugar, porque estava em Istambul quando o livro foi escrito e não havia, naqueles tempos de guerra, nenhuma biblioteca ocidental à sua disposição; em segundo lugar, se tivesse tido condições de usar as referências da literatura secundária extremamente volumosa, terminaria por se afogar nessas fontes e nunca teria escrito o livro. Assim, junto com os textos primários de que dispôs, Auerbach se baseou principalmente em sua memória e no que lhe pareceu ser uma habilidade interpretativa infalível para elucidar a relação entre os livros e o mundo a que pertenciam.

Mesmo em tradução inglesa, a característica distintiva do estilo de Auerbach é um tom sóbrio, em certos momentos até elevado e supremamente calmo, que transmite uma combinação de erudição discreta com uma confiança extremamente paciente e amorosa em sua missão de *scholar* e filólogo. Mas quem foi ele e qual contexto e treinamento teve que lhe permitiu produzir uma obra tão verdadeiramente excepcional em termos de influência e longevidade? Na época em que *Mimesis* apareceu em inglês, ele já era um homem de 61 anos; oriundo de uma família judaica alemã residente em Berlim, cidade em que nasceu, em 1892. Recebeu uma educação prussiana clássica, concluindo os estudos

secundários no renomado Französisches Gymnasium, uma escola de elite de Berlim em que as tradições alemãs e franco-latinas eram reunidas de um modo muito especial. Doutorou-se em direito pela Universidade de Heidelberg em 1913 e serviu o exército alemão durante a Primeira Guerra Mundial, após o que abandonou o direito e obteve um doutorado em línguas românicas pela Universidade de Greifswald. Geoffrey Green, autor de um importante livro sobre Auerbach, acredita que “a violência e os horrores” da experiência da guerra podem ter causado a mudança em sua carreira, essa troca das atividades legais pelas literárias, das “vastas e imperturbáveis instituições legais da sociedade” por uma “investigação dos distantes e mutáveis padrões dos estudos filológicos”^[10].

Entre 1923 e 1929, Auerbach ocupou um cargo na Biblioteca Estatal da Prússia, em Berlim. Foi lá que fortaleceu sua compreensão da vocação filológica e produziu duas grandes obras, a tradução alemã da *Scienza Nuova* (A Nova Ciência), de Giambattista Vico, e o estudo seminal sobre Dante intitulado *Dante als Dichter der irdischen Welt* (quando o livro apareceu em inglês, em 1961, como *Dante, Poet of the Secular World*, a palavra crucial *irdischen*, ou “terreno”, encontrou no equivalente “secular” uma tradução apenas parcial, porque de sentido bem menos concreto^[11]). A preocupação de Auerbach durante toda a sua vida com esses dois autores realça o caráter específico e concreto de sua atenção, muito diversa daquela dos críticos contemporâneos, que preferem o que está implícito no texto ao que o texto efetivamente diz.

Em primeiro lugar, a obra de Auerbach está ancorada na tradição da filologia românica, curiosamente, no

estudo daquelas literaturas derivadas do latim, mas ideologicamente ininteligíveis sem a doutrina cristã da encarnação (e, portanto, da Igreja romana) e seu fundamento secular no Sacro Império Romano. Um fator adicional foi o desenvolvimento, a partir do latim, das várias línguas demóticas, do provençal até o francês, italiano, espanhol etc. Longe de ser um estudo acadêmico seco sobre a origem das palavras, a filologia, para Auerbach e seus eminentes contemporâneos, como Karl Vossler, Leo Spitzer e Ernst Robert Curtius, era uma imersão em todos os documentos escritos disponíveis em uma ou várias línguas românicas, da numismática à epigrafia, da estilística à pesquisa de arquivos, da retórica e do direito a uma ideia abrangente e funcional de literatura, que incluía crônicas, obras épicas, sermões, drama, histórias e ensaios. Intrinsecamente comparativa, a filologia românica de princípios do século XX extraía suas ideias procedimentais mais importantes principalmente de uma tradição germânica de interpretação que começa com os estudos críticos sobre Homero de Friederich August Wolf, continua através dos estudos bíblicos de Schleiermacher, bem como de algumas das obras capitais de Nietzsche (que era filólogo clássico de profissão) e culmina na filosofia amiúde laboriosamente articulada de Wilhelm Dilthey.

Segundo Dilthey, o mundo dos textos escritos (do qual a obra-prima estética era o pilar central) pertencia ao mundo da experiência vivida (*Erlebnis*), que o intérprete tenta recuperar por meio de uma combinação de erudição e intuição subjetiva (*eingefühlen*) do que foi o espírito interno (*Geist*) da obra. Suas ideias sobre conhecimento partem de uma distinção inicial entre o mundo natural (e o das ciências da natureza) e o mundo dos objetos

espirituais, cujo conhecimento ele classifica como uma mistura de elementos objetivos e subjetivos (*Geisteswissenschaft*), o conhecimento dos produtos da mente ou espírito. Embora não exista nada de realmente equivalente no mundo anglo-estadunidense (os estudos culturais são o que existe de mais próximo), a *Geisteswissenschaft* é uma área acadêmica reconhecida nos países germanófonos. Em seu ensaio de 1953, “Epilegomena zu Mimesis” (Epilegômenos a Mimesis), Auerbach diz explicitamente que sua obra “surgiu dos temas e métodos típicos da história espiritual e da filologia alemãs; não seria concebível em nenhuma outra tradição senão naquela do romantismo alemão e de Hegel” (p. 618).

Embora possamos apreciar *Mimesis* de Auerbach por suas belas e absorventes exegeses, às vezes de textos obscuros, é preciso identificar e esclarecer seus antecedentes e componentes, muitos dos quais são completamente estranhos aos leitores modernos, mas aos quais Auerbach se refere em seu livro, às vezes de passagem, e sempre como algo evidente. O interesse duradouro de Auerbach por Giambattista Vico, professor napolitano de eloquência e jurisprudência latina, é absolutamente central para o seu trabalho como crítico e filólogo. Na terceira edição, publicada postumamente em 1745, de sua *opus magnum*, *A Nova Ciência*, Vico formulou uma descoberta revolucionária de poder e brilho impressionantes. Completamente por conta própria, e como reação às abstrações cartesianas das ideias claras e distintas desprovidas de contexto e história, Ele argumenta que os seres humanos são criaturas históricas na medida em que fazem, eles próprios, a história, ou o que ele chamou de “o mundo das nações”.

Compreender e interpretar a história é, assim, possível apenas porque “os homens a fizeram”, uma vez que só podemos conhecer aquilo que fizemos (tal como unicamente Deus pode conhecer a natureza por ser seu único criador). O conhecimento do passado que nos chega na forma textual, diz Vico, só pode ser propriamente entendido do ponto de vista do fazedor daquele passado; e, no caso dos escritores da Antiguidade, como Homero, esse ponto de vista é primitivo, bárbaro, poético (no léxico privado de Vico, a palavra “poético” significa primitivo e bárbaro porque os primeiros seres humanos não eram capazes de pensar racionalmente). Examinando as epopeias homéricas da perspectiva de quando e por quem foram compostas, Vico refuta várias gerações de intérpretes para quem Homero, tendo sido reverenciado por suas formidáveis epopeias, necessariamente também teria sido um sábio, como Platão, Sócrates ou Bacon. No lugar disso, Vico demonstra que, em sua selvageria e vontade caprichosa, a mente de Homero era poética e sua poesia bárbara, não sábia ou filosófica, portanto, plena de fantasia ilógica, deuses que eram tudo menos seres divinos, e homens que, como Aquiles e Pátroclo, além de pouco corteses, eram extremamente petulantes.

Essa mentalidade primitiva foi a grande descoberta de Vico e sua influência sobre o romantismo europeu e seu culto da imaginação foram profundos. Ele também formulou uma teoria da coerência histórica que mostrou como cada período, em sua linguagem, arte, metafísica, lógica, ciência, leis, religião, partilhava traços que eram comuns e apropriados à sua aparição: tempos primitivos produziam conhecimento primitivo, que é uma projeção da mente bárbara – imagens fantásticas de deuses

baseadas no medo, na culpa, no terror; isso, por sua vez, dá origem a instituições como o casamento e o enterro dos mortos, que preservam a raça humana e lhe imprimem um sentido histórico permanente. À idade poética dos gigantes e bárbaros segue-se a dos heróis, que lentamente evolui para a dos homens. Assim, a história e a sociedade humanas são criadas mediante um processo laborioso de desdobramento, desenvolvimento, contradição, e, o que é mais interessante, representação. Cada época possui o seu próprio método, ou prisma, a fim de enxergar e então articular a realidade: por isso Platão desenvolve seu pensamento após (e não durante) o período das imagens poéticas violentamente concretas pelas quais Homero se expressa. A idade da poesia desaparece quando a abstração e a discursividade racional se tornam dominantes.

Segundo Vico, todo esse desenvolvimento ocorre em ciclo, indo de épocas primitivas a épocas avançadas e degeneradas e daí retornando a épocas primitivas, sempre de acordo com as modificações na mente humana, que faz sua própria história e por isso pode reexaminá-la a partir desse prisma do fazedor. Tanto para Vico quanto para Auerbach, esse é o ponto nodal metodológico. Para compreender um texto humanístico, o pesquisador precisa tentar se colocar no lugar do autor, como se vivesse a realidade dele, a experiência de vida que lhe foi inerente, e assim por diante, tudo por meio dessa combinação de erudição e empatia que é o selo distintivo da hermenêutica filológica. Assim, em Vico, a linha divisória entre os eventos reais e as modificações na própria mente reflexiva perde seus contornos; o mesmo ocorre com os inúmeros autores que foram influenciados por ele, a exemplo de James Joyce. Mas

essa deficiência talvez trágica do conhecimento humano e da história é uma das contradições não resolvidas do próprio humanismo, em que o papel do pensamento na reconstrução do passado não pode ser nem excluído nem alinhado ao “real”. Daí a frase “a representação da realidade” no subtítulo de *Mimesis* e a oscilação, no livro, entre aprendizado e *insight* pessoal.

No começo do século XIX, a obra de Vico se tornou tremendamente influente entre historiadores, poetas, romancistas e filólogos europeus, de Michelet e Coleridge a Marx e, depois, Joyce. A fascinação de Auerbach com o historicismo de Vico (às vezes chamado de “historismo”) subscreveu sua filologia hermenêutica e lhe permitiu ler textos como aqueles de Agostinho e Dante desde o ponto de vista do autor, cuja relação com sua época fora orgânica e integral, uma espécie de autodeterminação no contexto das dinâmicas específicas da sociedade num momento muito preciso de seu desenvolvimento. Além disso, a relação entre o crítico-leitor e o texto muda significativamente, deixando de ser uma interrogação unívoca endereçada ao texto histórico por uma mente estranha, proveniente de uma época longínqua, para se tornar um diálogo empático de dois espíritos através das eras e das culturas, espíritos que se comunicam um com o outro tal como amigos que, de modo respeitoso, tentam se compreender mutuamente.

Agora, é bastante óbvio que esse tipo de abordagem requer uma grande dose de erudição, embora também seja claro que, para os filólogos românicos alemães do começo do século XX, com todo o seu incrível treinamento em linguagens, história, literatura, direito, teologia e cultura geral, a mera erudição não era suficiente. Obviamente, você não conseguiria realizar a

leitura básica se não dominasse latim, grego, hebraico, provençal, italiano, francês, espanhol, além de inglês e alemão. Tampouco poderia deixar de conhecer as tradições, os autores canônicos, as políticas, as instituições e as culturas principais da época, assim como, é claro, todas as suas artes interconectadas. O treinamento filológico levava necessariamente muitos anos, embora, no caso de Auerbach, ele nos passe a simpática impressão de que não estava com pressa para terminar logo o seu processo formativo.

Seu primeiro emprego como professor acadêmico foi uma cátedra na Universidade de Marburgo, em 1929, como resultado de seu livro sobre Dante, o qual, a meu ver, é de certo modo seu trabalho mais estimulante e intenso. Porém, além do estudo e do aprendizado, o coração do empreendimento hermenêutico era, para o *scholar*, desenvolver ao longo dos anos uma empatia muito particular pelos textos de diferentes períodos e diferentes culturas. Para um alemão cuja especialidade era a literatura românica, essa empatia adquiria contornos quase ideológicos, haja vista o fato de ter existido um longo período de inimizade entre a Prússia e a França, que era o mais poderoso e competitivo de seus vizinhos e antagonistas. Como um especialista em línguas românicas, o *scholar* alemão tinha a opção de se colocar a favor do nacionalismo prussiano (como fez o soldado Auerbach durante a Primeira Guerra Mundial) e estudar o “inimigo” com astúcia e intuição orientado pelos fins de uma guerra contínua ou, como foi efetivamente o caso de Auerbach e de alguns de seus pares no pós-guerra, de superar a belicosidade e o que hoje chamamos de “choque das civilizações” a partir de uma atitude amigável, hospitaleira, baseada no saber

humanístico e destinada a realinhar culturas desavindas numa relação de mutualidade e reciprocidade.

Isso não significa ignorar as razões especificamente literárias do compromisso dos filólogos românicos alemães com o italiano, o espanhol e, em particular, o francês. A trajetória histórica que constitui a espinha dorsal de *Mimesis* é o movimento que vai da separação dos estilos na Antiguidade clássica à sua fusão no *Novo Testamento*, ao seu primeiro grande clímax na *Divina Comédia*, de Dante, e à sua apoteose final nos autores realistas franceses do século XIX – Stendhal, Balzac, Flaubert e, mais tarde, Proust. Por ser a representação da realidade o seu tema, Auerbach precisava avaliar onde e em qual literatura ela havia sido melhor representada. No “Epilegômenos” ele explica que

na maior parte dos períodos, as literaturas românicas são mais representativas para a Europa do que, por exemplo, a alemã. Nos séculos XII e XIII, a França teve um papel de liderança inquestionável; nos séculos XIV e XV foi a vez da Itália; no XVII, a França retomou o posto, permanecendo nele em grande parte do XVIII e parcialmente ainda no XIX, fundamental precisamente para a origem e desenvolvimento do realismo moderno (o mesmo para a pintura). (p. 617)

Penso que Auerbach subestima a contribuição substancial dos ingleses nesse processo, talvez um ponto cego de sua visão. Ele chega a afirmar que esses juízos decorrem não de uma aversão pela cultura alemã, mas antes de um pesar pelo fato de que a literatura alemã expressou “certos limites de perspectiva [...] no século XIX” (p. 617). Como veremos, ao contrário de como havia feito em *Mimesis*, ele não especifica quais são esses limites, mas acrescenta que, “por prazer e relaxamento”, ainda prefere ler Goethe, Stifter e Keller

aos autores franceses que estuda, chegando ao ponto de dizer, após uma notável análise de Baudelaire, que o poeta o desagrada em termos gerais.

Para o leitor de língua inglesa de hoje, que associa a Alemanha principalmente aos crimes horrendos cometidos contra a humanidade e ao nacional-socialismo (que Auerbach discreta mas reiteradamente alude em *Mimesis*), a tradição da filologia hermenêutica incorporada por Auerbach enquanto especialista em línguas românicas identifica dois aspectos justos e autênticos da cultura clássica alemã: sua generosidade metodológica e, o que pode soar como uma contradição, sua extraordinária atenção a detalhes locais e ínfimos de outras culturas e línguas. O grande progenitor e aclarador dessa atitude extremamente católica, de fato quase altruística, é Goethe, que, a partir de 1810, ficou fascinado pelo islamismo em geral e pela cultura persa em particular. Esse foi o período em que ele compôs suas poesias de amor mais refinadas e profundas, o *West-östlicher Diwan* (1819, Divã Ocidental-Oriental), encontrando na obra do grande poeta persa Hafiz e nos versos do *Alcorão* não apenas uma nova inspiração lírica, que lhe possibilitou expressar uma reavivada sensibilidade para o amor físico, mas também, como disse em sua carta a seu grande amigo Zelter, uma descoberta de como, na absoluta submissão a Deus, ele próprio se sentia oscilando entre dois mundos, o seu e aquele dos muçulmanos, separado de sua Weimar europeia por milhares de distância. Na verdade por mundos de distância. Durante os anos 1820, aquelas primeiras ideias o arrastaram para a convicção de que as literaturas nacionais haviam sido superadas pelo que chamou de *Weltliteratur*, literatura mundial, uma

concepção universalista de todas as literaturas do mundo vistas como formando juntas uma majestosa totalidade sinfônica.

Para muitos *scholars* modernos, incluindo eu próprio, a visão grandiosamente utópica de Goethe constitui a fundação daquilo que veio a se tornar o campo da literatura comparada, cuja motivação subjacente e talvez irrealizável era essa vasta síntese da produção literária mundial transcendendo fronteiras e línguas, mas de modo algum apagando os traços de sua individualidade e concretude histórica. Em 1951, Auerbach escreveu um ensaio reflexivo, outonal, intitulado “*Philologie der Weltliteratur*” (Filologia da Literatura Mundial)^[12]. Com uma nota de pessimismo, ele sente que, com a especialização cada vez maior dos saberes e competências após a Segunda Guerra Mundial, a dissolução das instituições educacionais e profissionais em que ele obteve seu treinamento, bem como a emergência de “novas” literaturas e línguas não europeias, o ideal goethiano pode ter perdido a validade ou se tornado inatingível. Porém, durante a maior parte de sua vida produtiva como filólogo românico, ele foi um homem com uma missão, uma missão europeia (e eurocêntrica), é verdade, mas algo em que acreditava profundamente por sua ênfase na unidade da história humana, pela possibilidade de compreender alteridades contrárias e talvez hostis, a despeito da belicosidade das culturas e nacionalismos modernos, e pelo otimismo com que se podia adentrar a vida interior de um autor distante ou de uma época histórica, inclusive com a consciência sadia das próprias limitações em termos de perspectiva e insuficiência de conhecimento.

Todavia, intenções assim tão nobres não conseguiram

salvar sua carreira após 1933. Em 1935, ele foi obrigado a abandonar seu cargo em Marburgo em consequência das leis raciais impostas pelos nazistas e de uma atmosfera cada vez mais sufocante de chauvinismo, de uma cultura de massa presidida pela intolerância e pelo ódio. Poucos meses depois, ele recebeu a oferta de um cargo de professor de literatura românica na Universidade de Istambul, onde alguns anos antes Leo Spitzer também havia lecionado. Foi durante essa estada em Istambul, como nos conta Auerbach nas páginas finais de *Mimesis*, que ele redigiu e concluiu o livro que viria a ser publicado na Suíça um ano após o término da guerra. Em que pese isso, trata-se de um livro que é, de muitas formas, uma afirmação serena da unidade e da dignidade da literatura europeia em toda a sua multiplicidade e dinamismo; e também é um livro de contracorrentes, ironias e mesmo contradições que precisam ser levadas em conta a fim de que possa ser lido e compreendido apropriadamente. Essa atenção rigorosamente fastidiosa ao particular, aos detalhes, ao elemento individual, é o motivo pelo qual *Mimesis* não se distingue como um livro que fornece ao leitor ideias heurísticas, que, em relação a conceitos como Renascença, barroco, romantismo, e assim por diante, se mostra bem pouco científico e, por fim, pouco útil. “Nossa precisão [como filólogo]”, diz ele:

se refere ao singular. O progresso das ciências do espírito ao longo dos últimos dois séculos consiste, acima de tudo, e afora a disponibilização de novos materiais e um grande refinamento dos métodos na pesquisa individual, na formação de um julgamento em perspectiva, o que permite conceder às várias épocas e culturas suas próprias pressuposições e visões, empregar todos os esforços para desvendá-las, e descartar como não histórica e diletante aquelas avaliações que adotem um ponto de vista extrínseco aos próprios fenômenos. (p. 619)

Assim, apesar de toda a sua assustadora erudição e autoridade, *Mimesis* é também um livro pessoal, disciplinado, com certeza, mas não autocrático, nem pedante. Considere, em primeiro lugar, que, mesmo sendo produto de uma educação extraordinariamente completa e ancorado numa intimidade e familiaridade sem paralelos com a cultura europeia, *Mimesis* é um livro do exílio, escrito por um alemão apartado de suas raízes e de seu ambiente nativo. No entanto, em lealdade à sua formação prussiana ou ao seu sentimento, Auerbach parece não ter hesitado em querer retornar à Alemanha. “Sou prussiano e de fé judaica”, escreveu sobre si mesmo em 1921, e apesar da existência diaspórica de seus últimos anos, ele parece nunca ter duvidado de onde viera. Amigos e colegas estadunidenses relatam que até os últimos momentos de sua doença final e de sua morte, ele procurava uma forma de retornar à Alemanha. Mas após todos aqueles anos em Istambul, quando a guerra finalmente acabou, foi nos EUA que ele construiu sua nova carreira, passando uma temporada no Instituto de Estudos Avançados de Princeton, e como professor da Universidade Estadual da Pensilvânia, antes de ingressar na Universidade de Yale como *sterling professor* de filologia românica em 1956.

O judaísmo de Auerbach é algo sobre o que se pode apenas especular, uma vez que, com seu jeito reticente, ele não o menciona diretamente em *Mimesis*. É de se pressupor, por exemplo, que os vários comentários interessantes – que ocorrem de forma intermitente ao longo de todo o livro – sobre a moderna sociedade de massa e sua relação com, entre outros, o poder disruptivo dos escritores realistas franceses do século XIX (os Goncourts, Balzac e Flaubert), assim como a

“tremenda crise” causada por ela, destinam-se a sugerir um mundo ameaçador e seu impacto na transformação da realidade e, por conseguinte, do estilo (o desenvolvimento do *sermo humilis* devido à figura de Jesus). Não é difícil detectar a combinação de orgulho e distância em sua descrição do surgimento do cristianismo no mundo antigo como produto de uma tarefa missionária prodigiosa empreendida pelo apóstolo Paulo, um judeu diaspórico convertido a Cristo. O paralelo com sua própria situação de não cristão explicando os feitos do cristianismo é evidente, mas também o é a ironia de que, ao fazê-lo, ele se distancia de suas raízes ainda mais. Acima de tudo, porém, em sua poderosíssima e estranhamente íntima caracterização de Dante, o grande poeta tomista do cristianismo – e que emerge das páginas de *Mimesis* como a figura literária seminal do Ocidente –, o leitor é inevitavelmente levado ao paradoxo de um *scholar* judaico prussiano exilado na Turquia muçulmana e não europeia, lidando, talvez como um malabarista, com antinomias pesadas e em muitos aspectos irreconciliáveis, as quais, embora organizadas de modo mais benigno do que seu antagonismo mútuo sugere, nunca deixam de se opor entre si. Auerbach acredita firmemente nas transformações dinâmicas, bem como nas sedimentações profundas da história: sim, o judaísmo possibilitou o cristianismo através de Paulo, mas o judaísmo permanece vivo e distinto do cristianismo. Outrossim, como é dito numa passagem melancólica de *Mimesis*, as paixões coletivas serão sempre as mesmas, quer na época de Roma, quer na do nacional-socialismo. O que torna essas meditações tão veementes é um senso de missão humanista um tanto outonal, mas

inequivocamente autêntico, a um só tempo trágico e esperançoso.

Considero apropriado iluminar alguns aspectos mais pessoais de *Mimesis*, pois, em muitas perspectivas, trata-se de um livro não convencional e como tal deve ser lido. Sem dúvida, possui aquela notória gravidade do Livro Importante, porém, como mencionei acima, não se trata de uma gravidade protocolar, a despeito da relativa simplicidade das principais teses a respeito do estilo literário na literatura ocidental. Na literatura clássica, diz Auerbach, o estilo alto foi usado para nobres e deuses que podiam receber um tratamento trágico; o estilo baixo era usado principalmente para retratar assuntos cômicos e mundanos, inclusive os idílicos; mas a ideia da vida cotidiana ou mundana como algo a ser representado por meio de um estilo que lhe fosse próprio não está em geral disponível antes do cristianismo. Tácito, por exemplo, simplesmente não estava interessado em discutir ou representar o cotidiano, em que pese o excelente historiador que foi. Se recuarmos até Homero, como faz Auerbach no celebrado e antológico primeiro capítulo de *Mimesis*, encontramos o estilo paratático, isto é, ele lida com a realidade como uma linha de “fenômenos acabados, uniformemente iluminados, definidos temporal e espacialmente, ligados entre si, sem interstícios, num primeiro plano [o que, tecnicamente falando, é a parataxe: palavras e frases que se agrupam de forma aditiva e não por subordinação]; pensamentos e sentimentos expressos; acontecimentos que se desenvolvem com muito vagar e pouca tensão” (p. 11). Assim, em sua análise do retorno de Ulisses a Ítaca, Auerbach nota como o autor simplesmente narra as boas-vindas a Ulisses e o momento em que a velha criada

Euricleia o reconhece pela cicatriz de infância ao lhe banhar os pés: passado e futuro estão em igualdade de condições, não há suspense, e fica-se com a impressão de que nada é deixado para trás, a despeito da inerente precariedade do episódio, para não mencionar os intrometidos pretendentes de Penélope nas redondezas, esperando para matar o marido retornado.

Por outro lado, as considerações de Auerbach sobre a história de Abraão e Isaac no *Antigo Testamento* demonstra belamente

como uma silenciosa caminhada pelo indeterminado e pelo provisório, uma suspensão da respiração [...] a tensão opressiva existe [...] No relato bíblico também se fala; mas o discurso não tem, como em Homero, a função de manifestar ou exteriorizar pensamentos. Antes pelo contrário: tem a intenção de aludir a algo implícito, que permanece inexpresso.[...] só é acabado formalmente aquilo que nos fenômenos interessa à meta da ação; o restante fica na escuridão. Os pontos culminantes e decisivos para a ação são os únicos a serem salientados; o que há entre eles é inconsistente; tempo e espaço são indefinidos e precisam de interpretação; os pensamentos e os sentimentos permanecem inexpressos: só são sugeridos pelo silêncio e por discursos fragmentários. O todo, dirigido com máxima e ininterrupta tensão para um destino e, por isso mesmo, muito mais unitário, permanece enigmático e recolhido num segundo plano. (p. 9-11)

Além disso, esses contrastes podem ser vistos nas representações dos seres humanos; em Homero, de heróis que “acordam todo dia como se fosse o primeiro” (p. 12), ao passo que as figuras do *Antigo Testamento*, incluindo Deus, estão carregadas de implicações que se estendem às profundezas do espaço, do tempo e da consciência, portanto, do caráter da personagem, e por isso requerem uma atenção muito mais concentrada e

intensa do leitor.

Grande parte do charme de Auerbach como crítico é que, longe de parecer pesado e pedante, ele transmite um senso de investigação e descoberta, cujas alegrias e incertezas partilha despretensiosamente com seu leitor. Lowry Nelson Jr., um jovem colega seu de Yale, escreveu apropriadamente numa nota memorialista sobre o autodidatismo da obra de Auerbach:

Ele foi o melhor professor e o melhor aluno de si próprio. Esse processo continua na própria cabeça, e a gente se dá conta disso publicamente na medida em que reproduz alguns de seus dramáticos desdobramentos iniciais. A questão é *como* você chega, através de quais riscos, erros, encontros fortuitos, cochilos e deslizamentos mentais, *insights* obtidos a custo de muita dedicação e paixão, e mediante quais formulações duramente conquistadas em face da história... Auerbach tinha a habilidade de começar com um texto singular sem mostrar afetação, de exibi-lo com um frescor que pode passar por ingenuidade, de evitar fazer conexões meramente temáticas ou arbitrárias e de começar a tecer amplas texturas a partir de um único tear.^[13]

Como demonstra o “Epilegômenos”, de 1953, no entanto, Auerbach podia ser intransigente (se não feroz) quando se tratava de rebater as críticas a suas teses; existe inclusive uma discussão especialmente ácida com seu colega e romanista polivalente Curtius, que mostra os dois formidáveis *scholars* numa disputa bastante beligerante.

Não é um exagero dizer que, assim como Vico, Auerbach era um apaixonado autodidata, guiado em suas diversas explorações por uma porção de temas complexos e concebidos de forma profunda, com os quais tecia sua ampla textura, produzida com não pouco esforço e por seções. Em *Mimesis*, ele se entrega

resolutamente à sua prática de trabalhar a partir de fragmentos desconexos: cada capítulo é marcado não apenas por um novo autor, que guarda pouca relação evidente com o anterior, mas também por um novo começo, ao menos no que se refere à perspectiva do autor e seu desenho estilístico, por assim dizer. A “representação” da realidade é concebida por Auerbach no sentido de uma dramática apresentação do modo como cada autor vislumbra, dá vida a personagens e ilumina seu próprio mundo; isso certamente explica por que na leitura do livro somos atingidos por um senso de descoberta proporcionado por Auerbach na medida em que ele recria e interpreta e, a seu modo discreto, inclusive parece comandar a transmutação de uma realidade grosseira em linguagem e vida nova.

Um dos temas principais emerge já no primeiro capítulo, a ideia da encarnação, uma ideia essencialmente cristã, cuja pré-história na literatura ocidental Auerbach engenhosamente situa no contraste entre Homero e o *Antigo Testamento*. A diferença entre o Ulisses de Homero e Abraão é que o primeiro está imediatamente presente e não requer nenhuma interpretação, nenhum recurso seja à alegoria, seja a explicações complicadas. Diametralmente oposta é a figura de Abraão, que encarna a “doutrina e a promessa” e está mergulhada nelas. Isso é inseparável dele e “precisamente por isso têm um caráter recôndito e obscuro, contêm um segundo sentido, oculto” (p. 15). E esse segundo sentido só pode ser recuperado a partir de um ato particular de interpretação, que, na principal peça de trabalho de Auerbach produzida em Istambul antes da publicação de *Mimesis* em 1946, ele descreveu como interpretação figural (refiro-me ao longo e técnico

ensaio de Auerbach “Figura”, publicado em 1944 e agora disponível em *Scenes from the Drama of European Literature: Six Essays*^[14]).

Temos aqui um outro exemplo em que Auerbach parece negociar com os componentes judaicos e europeus (logo, cristãos) de sua identidade.

Basicamente, a interpretação figural se desenvolve tão logo os primeiros pensadores cristãos como Tertuliano e Agostinho se sentem impelidos a reconciliar o *Antigo* e o *Novo Testamento*. Ambas as partes da *Bíblia* eram a palavra de Deus, mas como estavam relacionadas, como podiam ser lidas juntas, dadas as consideráveis diferenças entre a velha dispensação judaica e a nova mensagem que emana da encarnação de Cristo?

A solução aportada por Auerbach é a noção de que o *Antigo Testamento* prefigura profeticamente o *Novo Testamento* que, por sua vez, pode ser lido como a realização ou interpretação figural e, ele acrescenta, carnal (logo, encarnada, real, mundana) do *Antigo Testamento*. O primeiro evento ou figura “está anunciando de forma real e histórica algo mais que também é real e histórico”^[15]. Por fim, começamos a ver que a história, semelhante à sua interpretação, não se move apenas para frente, mas também para trás, tentando, nessas oscilações entre as eras, obter um maior realismo, uma “espessura” (para usar um termo da descrição antropológica atual) mais substancial, um maior grau de verdade.

No cristianismo, o coração da doutrina é aquele Logos misterioso, o Verbo feito carne, Deus transformado em homem, e, por isso, literalmente, a encarnação; no entanto, quão mais satisfatória é a ideia de que os tempos pré-cristãos podem ser lidos como uma figura

nebulosa (*figure*) daquilo que efetivamente estava por vir? Auerbach cita um clérigo do século VI que diz:

“essa figura [uma personagem ou episódio no *Antigo Testamento* que profetiza algo comparável no *Novo Testamento*], sem o que não existe nenhuma letra do *Antigo Testamento*, agora persiste duradouramente no *Novo* para melhor fim”; e mais ou menos na mesma época [Auerbach continua] uma passagem nos escritos do bispo Avitus de Vienna... em que ele fala do Juízo Final; assim como Deus ao matar o primogênito no Egito poupou as casas manchadas com sangue, assim também ele deve reconhecer e poupar o que tem fé pelo sinal da Eucaristia: *tu cognosce tuam salvanda in plebe figuram* [reconhece tua própria figura nas pessoas que serão salvas]^[16].

Um último e bastante difícil aspecto da figura precisa ser mencionado aqui. Auerbach argumenta que o conceito de figura também funciona como um meio termo entre a dimensão histórico-real e, para o autor cristão, o mundo da verdade, *veritas*. Assim, ao invés de apenas transmitir um sentido inerte para um episódio ou personagem do passado, no seu segundo e mais interessante sentido, figura é a energia intelectual e espiritual que faz a conexão real entre passado e presente, história e verdade cristã, tão essencial para a interpretação. “Nesse sentido”, diz Auerbach, “é mais ou menos equivalente a *spiritus* ou *intellectus spiritalis*, às vezes substituída por *figuralitas*.”^[17]

Assim, com toda a complexidade de seus argumentos e o detalhismo da evidência frequentemente arcana que apresenta, Auerbach, creio eu, recupera para nós uma doutrina essencialmente cristã, mas também um elemento crucial da vontade e do poder intelectual *humanos*. Nisso, segue os passos de Vico, que olha o todo da história humana e diz: “a mente criou tudo isso” –

uma afirmação que audaciosamente reafirma, mas que também, até certo ponto, contradiz a dimensão religiosa que dá crédito ao Divino.

A hesitação do próprio Auerbach entre, por um lado, sua erudição extraordinária e seu apreço pela complexidade da doutrina e do simbolismo cristãos, seu resolutivo secularismo, e talvez também sua origem judaica, e, por outro, o seu firme enfoque no terreno, no histórico, no mundano, confere uma fecunda tensão interna a *Mimesis*. Certamente, é a descrição mais sutil que temos do efeito milenar do cristianismo na representação literária. Mas *Mimesis* glorifica tanto quanto inspira com força singular e gênio individualista, mais abertamente nos capítulos sobre o virtuosismo verbal em Dante, Rabelais e Shakespeare. Como veremos por um momento, a criatividade desses autores rivaliza com a divina ao colocar a existência humana numa moldura atemporal e temporal simultaneamente. De forma característica, porém, Auerbach opta por expressar essas ideias como parte integral do desdobramento de sua busca interpretativa no livro: por isso, não se ocupa de explicar suas ideias metodologicamente, mas as deixa emergir da própria história da representação da realidade à medida que esta começa a ganhar densidade e escopo. Convém lembrar que, como ponto de partida para a análise (que num ensaio posterior ele referiu e discutiu como *Ansatzpunkt*), Auerbach sempre retorna ao texto e ao significado estilístico usado pelo autor para representar a realidade. Essa escavação do significado semântico torna-se mais evidente em seu virtuosismo no ensaio “Figura” e em estudos menores de grande brilho, como seu fértil exame de frases individuais como “La Cour e la ville”, que

contém toda uma biblioteca de significados que iluminam a sociedade e a cultura francesas do século XVII.

Três momentos seminais na trajetória de *Mimesis* podem, a partir de agora, ser identificados mais detalhadamente. Um deles se encontra no segundo capítulo do livro, “Fortunata”, cujo ponto de partida é uma passagem do autor romano Petrônio, seguida de uma outra da autoria de Tácito. Ambos se debruçam sobre seus temas com base num ponto de vista unilateral, aquele dos escritores comprometidos em manter a rígida ordem social e sua divisão de classes altas e baixas. As personagens abastadas e importantes estão no centro das atenções, ao passo que as pessoas comuns ou do povo são relegadas à sorte dos que carecem de importância e valor. Após demonstrar as insuficiências dessa separação clássica dos estilos em alto e baixo, Auerbach estabelece um maravilhoso contraste com aquele agonizante momento noturno do *Evangelho de São Marcos*, quando, no pátio do palácio do sumo sacerdote povoado por criadas e soldados, Simão Pedro nega sua relação com o prisioneiro Jesus. Uma passagem especialmente eloquente de *Mimesis* merece citação:

À primeira vista, já se percebe que aqui não se pode falar em separação de estilos. A cena, que pela sua localização e personagens – considere-se especialmente o seu baixo nível social – é essencialmente realista, apresenta a mais profunda problematidade e tragicidade. Pedro não é mera figura acessória que serve apenas de *illustratio*, como os soldados Vibuleno e Percênio, apresentados como simples patifes e tratantes, mas é, no mais elevado, profundo e trágico dos sentidos, uma imagem do homem. Evidentemente, essa mistura dos campos estilísticos não implica intenção artística

alguma, mas se baseia, primordialmente, no caráter dos escritos judaico-cristãos, manifestando-se com maior deslumbramento e evidência na encarnação de Deus num homem do mais baixo nível social, na sua peregrinação pela terra entre homens comuns e circunstâncias ordinárias e na sua paixão ignominiosa, segundo os conceitos terrenos, influenciando, evidentemente, da maneira mais decisiva, os próprios conceitos do trágico e do sublime, graças à grande difusão e repercussão que esses escritos encontraram em tempos posteriores. Pedro, a cujo próprio relato remontaria a narração, era um pescador da Galileia, da mais simples origem e educação; [...] Pedro é convocado, da vulgar cotidianidade da sua vida, para desempenhar o mais portentoso dos papéis; aqui, a sua aparição, assim como aliás tudo o que tem a ver com a prisão de Jesus, não passa, no contexto histórico-universal do Império Romano, de um incidente provinciano, um acontecimento local sem qualquer significado, ao qual ninguém, a não ser as pessoas imediatamente envolvidas, presta atenção; contudo, quão importante é para a vida normal de um pescador do lago de Genesaret [...]. (p. 45)

E Auerbach prossegue sem pressa, detalhando o movimento pendular ou oscilante na alma de Pedro entre o sublime e o medo, a fé e a dúvida, a coragem e a derrota, de modo a mostrar que essas experiências são radicalmente incompatíveis com “o estilo elevado da literatura clássica antiga” (p. 46). Isso ainda suscita a questão de saber por que passagens como essa nos comovem, uma vez que na literatura clássica ela aparecia apenas como farsa ou comédia.

Porque apresenta algo que nem a poesia nem a historiografia antigas jamais apresentaram: o surgimento de um movimento espiritual nas profundezas do povo comum, em meio aos acontecimentos ordinários e contemporâneos que ganham, assim, uma significação que nunca lhes coube na literatura antiga. Desperta perante os nossos olhos “um novo coração e

um novo espírito”. Tudo isso se aplica não só à negação de Pedro, mas a todos os acontecimentos narrados no *Novo Testamento*. (p. 46)

O que Auerbach nos permite ver aqui é “um mundo que, por um lado, é inteiramente real e comum, identificável espacial e temporalmente; por outro lado, esse mundo é sacudido em seus alicerces, modifica-se e renova-se perante os nossos olhos” (p. 47).

O cristianismo desfaz o equilíbrio clássico entre estilo alto e estilo baixo, assim como a vida de Jesus destrói a separação entre o sublime e o cotidiano.

Conseqüentemente, o que se põe em movimento é a busca por um novo pacto literário entre escritor e leitor, uma nova síntese ou mistura de estilo e interpretação que será adequada à perturbadora volatilidade dos eventos humanos na moldura muito mais ampla instaurada pela presença histórica de Cristo. Para esse fim, o enorme feito de Agostinho, ligado como estava ao mundo clássico através de sua educação, foi ter sido o primeiro a se dar conta de que a Antiguidade clássica havia sido superada por um mundo diferente que demandava um novo *sermo humilis*, ou, nos termos de Auerbach, “um estilo baixo do tipo que seria aplicável somente à sátira e à comédia, mas que ora se estende muito além do seu território original, atingindo o mais elevado e o mais profundo, até o sublime e o eterno” (p. 78). O problema, então, é como relacionar os eventos discursivos e sequenciais da história humana entre si dentro da nova dispensação figural que triunfou de forma definitiva sobre sua predecessora, e em seguida achar uma linguagem adequada para essa tarefa, uma vez que, após a queda do Império Romano, o latim deixou de ser a *língua franca* da Europa.

Escolher Dante como representante do segundo momento seminal na história da literatura ocidental parece ser uma decisão extremamente acertada. Uma leitura pausada e reflexiva do capítulo 8 de *Mimesis*, “Farinata e Cavalcanti”, é um dos grandes momentos na moderna crítica literária, uma realização magistral, quase vertiginosa, das ideias de Auerbach sobre Dante: que a *Divina Comédia* sintetizou o histórico e o atemporal devido ao gênio de Dante, e que, nessa obra, o uso da língua italiana demótica (ou vulgar) permitiu de certa forma a criação daquilo que passaríamos a chamar de literatura. Não vou tentar resumir a análise que faz Auerbach de uma passagem do décimo canto do “Inferno”, em que o peregrino Dante e seu guia Virgílio são abordados por dois florentinos que conheciam Dante de Florença, e que agora estão internados no Inferno, e cujas intestinas disputas entre as duas facções citadinas, a dos Guelfos e a dos Guibelinos, se prolonga depois da morte: os leitores devem experimentar essa deslumbrante análise por si mesmos. Auerbach observa que as setenta linhas em que foca são extremamente condensadas, contendo não menos do que quatro cenas separadas, assim como um material mais variado do que qualquer outro discutido até então em *Mimesis*. O que mais compele o leitor é que o italiano de Dante nesse poema é, nos termos contundentes de Auerbach “um milagre quase inacreditável”, pelo qual o poeta “redescobriu o mundo” (p. 192).

Há, em primeiro lugar “essa proximidade [desconfortável] do real no meio do sublime” (p. 194). Depois, há sua imensa força, sua “grandeza repulsiva, amiúde detestável”, segundo Goethe, em que o poeta usa o vernáculo para representar “o choque entre as duas

tradições – a antiga [...] e a cristã, [...] [o] poderoso temperamento [de Dante está] consciente de ambas, pois sua aspiração à tradição antiga não implica abandonar a outra; em nenhum lugar a mistura de estilos chega tão perto da ruptura de estilos” (p. 195). E há ainda sua abundância de materiais e estilos, tudo isso tratado no que Dante afirmava ser a “linguagem popular cotidiana” (p. 196), propiciando um realismo pleno de descrições dos mundos clássico, bíblico e cotidiano que “não se movimentam dentro de uma só ação, mas numa pletora de ações que se alternam em diversas tonalidades” (p. 199). E, finalmente, Dante consegue obter, através de seu estilo, uma combinação de presente, passado e futuro, uma vez que os dois florentinos que se levantam de suas tumbas ardentes para abordar Dante tão peremptoriamente estão de fato mortos, mas parecem viver de algum modo no que Hegel chamou de uma “existência imutável” (p. 201) não desprovida, porém, de história, memória ou faticidade. Tendo sido julgado por seus pecados e agora habitando cada um seu próprio invólucro incandescente no reino dos condenados, Farinata e Cavalcanti são vistos por nós no momento em que acabamos de abandonar “o mundo terreno, estamos num lugar eterno e, todavia, encontramos nele aparências e acontecimentos concretos. Isso é diferente daquilo que aparece e acontece na Terra e, contudo, está evidentemente relacionado com ele numa relação estrita e necessária” (p. 201).

O resultado é uma “tremenda concentração [no estilo e visão de Dante]; torna-se visível uma imagem muito exacerbada, fixada para a eternidade numa medida tremenda da essência individual de cada um, tal como não poderia ter sido encontrada, com tanta pureza e

nitidez, em nenhum momento da vida terrena” (p. 202). O que fascina Auerbach é a tensão que se acumula no poema de Dante, já que pecadores condenados para a eternidade insistem nas mesmas causas e nutrem a expectativa de realizar suas ambições, ainda que permaneçam presos ao lugar que lhes foi prescrito pelo Juízo Divino. Trata-se, pois, da sensação de futilidade e sublimidade destilada simultaneamente pela “historicidade terrena” do Inferno e que no final sempre aponta para a rosa branca do “Paraíso”. Assim, “é eterno e é, contudo, também fenômeno [...] imutavelmente sempiterno, mas também pleno de historicidade” (p. 208). Para Auerbach, portanto, o grande poema de Dante exemplifica a abordagem figural, o passado consumado no presente, o presente prefigurando e realizando uma espécie de redenção eterna, e tudo sendo testemunhado pelo peregrino Dante, cujo gênio artístico comprime o drama humano como um aspecto do divino.

A sofisticação da escrita de Auerbach no ensaio sobre Dante é apaixonante não apenas por conta de seus *insights* complexos, permeados de paradoxos, mas também, à medida que se aproxima do final do capítulo, por conta de sua audácia nietzschiana para se aventurar pelo indizível e inexprimível, para ir além dos limites normais, até mesmo, nesse caso, divinos. Tendo estabelecido o caráter sistemático do universo de Dante (emoldurado pela cosmologia teocrática de Tomás de Aquino), Auerbach oferece a ideia de que, apesar de todo o seu investimento no eterno e no imutável, o maior êxito da *Divina Comédia* é representar a realidade como basicamente humana. Nessa vasta obra de arte, “a figura do ser humano coloca-se à frente da figura de Deus” (p. 213), e, apesar da convicção cristã de Dante de que a

coerência do mundo emana de uma ordem sistemática universal, “a indestrutibilidade do ser humano total, histórico e individual, baseada na ordem divina, dirige-se *contra* a ordem divina; esta é colocada a seu serviço e obscurecida” (p. 213). Vico, o grande predecessor de Auerbach, havia flertado com a ideia de que a mente humana cria o divino e não o contrário, mas, vivendo sob a égide da Igreja na Nápoles do século XVIII, embrulhou suas ousadas proposições em todo tipo de formulações, que pareciam reservar a história à Providência Divina e não à criatividade e ao engenho humanos. A decisão por parte de Auerbach de escolher Dante como promotor da tese radicalmente humanista é cuidadosamente mediada pela ontologia católica do grande poeta como uma fase transcendida pelo realismo épico cristão, que se mostra “ontogenético”, um “desenvolvimento histórico-individual”, em que “acompanhamos no ser atemporal, de maneira muito mais exata do que a poesia antiga era capaz de representar, a história de um devir interior” (p. 213).

E, no entanto, as conquistas cristãs e pós-cristãs de Dante não poderiam ter sido obtidas se não fosse por sua imersão naquilo que ele herdou da cultura clássica – a capacidade para desenhar figuras humanas com clareza, dramaticidade e vigor. Na visão de Auerbach, a literatura ocidental posterior a Dante se baseia em seu exemplo, mas raramente é demasiado convincente em sua variedade, realismo dramático e robusta universalidade. Os capítulos seguintes de *Mimesis* tratam de textos medievais e do princípio do Renascimento como desvios da norma instituída por Dante; alguns deles, como Montaigne em seus *Essays*, enfatizam a experiência individual às expensas do todo sinfônico; outros, como

os trabalhos de Shakespeare e Rabelais, transbordam de verve e riqueza linguística a ponto de ofuscar a representação realista no interesse da própria linguagem. Personagens como Falstaff e Pantagrue são desenhos realistas até certo ponto, mas, além de sua intensidade, o que chama a atenção do leitor é o impacto atordoante sem precedentes do estilo de ambos os autores. Não é contraditório dizer que isso não poderia ter ocorrido sem a emergência do humanismo, bem como das grandes descobertas geográficas do período: ambos possuem o efeito de expandir os limites potenciais da ação humana, ao mesmo tempo que continuam a alicerçá-lo em situações puramente terrenas. Auerbach diz que as peças de Shakespeare, por exemplo, esboçam

uma base universal que se tece constantemente a si própria, se renova e está internamente ligada em todas as suas partes, de onde tudo isso flui e que torna impossível isolar um acontecimento ou um nível estilístico. A figuralidade comum e claramente delimitada de Dante, dentro da qual tudo chegará a prestar contas no além no reino definitivo de Deus, e no qual as pessoas só no além atingem a sua plena realidade, não mais existe .(p. 349)

De agora em diante, a realidade é completamente histórica, e ela, não o além, precisa ser lida e compreendida de acordo com leis que evoluem lentamente. A interpretação figural tem como ponto de partida a palavra sagrada, o Logos, cuja encarnação no mundo terreno se tornou possível graças à figura de Cristo, esse ponto central de organização tanto da experiência quanto da compreensão histórica. Com o eclipse do divino pressagiado pelo poema de Dante, uma nova ordem lentamente começa a se estabelecer; é assim

que a segunda metade de *Mimesis* expõe meticulosamente o crescimento do historicismo, um modo de representação da história e da realidade que é dinâmico, holístico e multilateral em termos de perspectivas. Permitam-me citar um longo trecho de *Mimesis* a respeito:

O modo de observar a vida do ser humano e da sociedade humana é fundamentalmente o mesmo, quer se trate de assuntos do passado ou do presente; uma modificação no modo de observar a história, necessariamente, se transfere, sem demora, à observação dos assuntos do presente. Quando se reconhece que as épocas e sociedades não devem ser julgadas segundo uma concepção modelar daquilo que é absolutamente digno de esforço, mas segundo as suas próprias pressuposições; quando se contam entre essas pressuposições não mais somente as naturais, como clima e solo, mas também as espirituais e históricas, se, dessa forma, desperta o senso da eficiência das forças históricas, da incomparabilidade dos fenômenos históricos e da sua constante mobilidade; quando se adquire o conceito da unidade vital das épocas, de tal forma que cada uma delas apareça como uma unidade cuja essência se reflete em todas as suas formas fenomênicas; quando, finalmente, se impõe a convicção de que o importante do acontecimento não é apreensível mediante conhecimentos abstratos e gerais, e de que o material para tanto não deve ser procurado somente nas partes elevadas da sociedade e nas ações capitais ou públicas, mas também na arte, na economia, na cultura material e espiritual, nas profundezas do dia a dia e do povo, porque só lá pode ser apreendido o verdadeiramente peculiar, o que é intimamente móvel, o que tem validade universal, tanto num sentido mais concreto, quanto num sentido mais profundo; então é de se esperar que tais noções sejam também aplicadas à atualidade, de tal forma que também ela apareça como incomparavelmente peculiar, movimentada por forças internas e em constante desenvolvimento; quer dizer, como um pedaço de história, cujas profundezas cotidianas e cuja estrutura interna de conjunto se tornam

interessantes, tanto no seu surgimento, quanto na sua direção evolutiva. (p. 473)

Auerbach nunca perde de vista suas ideias originais acerca da separação e mistura de estilos – por exemplo, como o classicismo na França retornou à moda dos modelos antigos e ao alto estilo, e o romantismo alemão do final do século XVIII derrubou essas normas por meio de uma reação hostil a elas em obras cheias de sentimento e paixão. E, no entanto, num raro momento de julgamento severo, Auerbach mostra que, por medo do futuro, a cultura alemã do século XIX (com exceção de Marx) não soube aproveitar as vantagens do historicismo para representar a complexidade e as mudanças sociais que vinham redefinindo a realidade contemporânea; para os alemães, o futuro sempre pareceu irromper na cultura a partir de fontes estrangeiras na forma de revolução, intranquilidade civil e destruição da tradição.

Goethe recebe o tratamento mais severo, embora saibamos que Auerbach amava a sua poesia e que o lia com grande prazer. Não creio que seja preciso valorizar demais o tom algo ácido do capítulo 17 de *Mimesis* (“O Músico Miller”) para reconhecer que em sua dura condenação da aversão de Goethe pela agitação e até pela mudança em si, seu interesse pela cultura aristocrática, seu profundo desejo de se livrar das “agitações revolucionárias” que despontavam em toda parte na Europa, e sua incapacidade para compreender o fluxo da história popular, Auerbach não estava discutindo uma mera falha de percepção, mas um giro profundamente equivocado na cultura alemã em seu todo que a levaria ao seu desastre atual. Talvez Goethe tenha aqui uma representatividade excessiva. Porém, não fosse por sua fuga do presente e pelo que ele poderia ter feito para

mover a cultura alemã para a dinâmica do presente, Auerbach especula que “talvez a acomodação da Alemanha à nova realidade em gestação na Europa e no mundo pudesse ter sido preparada mais calmamente, sem tanta insegurança e violência” (p. 482).

Na época em que essas linhas lamentosas e cheias de sutilezas foram escritas, no começo dos anos 1940, a Alemanha havia desencadeado uma tempestade avassaladora sobre a Europa. Antes disso, os principais escritores depois de Goethe haviam sido empurrados para o regionalismo e para uma maravilhosa concepção tradicional da vida como vocação. O realismo, *grosso modo*, nunca havia emergido na Alemanha, e, exceto por Fontane, a linguagem dos seus escritores carecia daquela universalidade, gravidade e poder de síntese necessários para a representação da realidade moderna. Isso não mudaria senão com os *Buddenbrooks*, de Thomas Mann, publicado em 1901. Existe a ideia de que Nietzsche e Jacob Burkhardt estariam mais sintonizados com seu próprio tempo, mas nenhum deles “representou realisticamente a realidade contemporânea” (p. 558). Em contraposição à irracionalidade caótica representada pelo *éthos* anacrônico do nacional-socialismo, Auerbach enxerga uma alternativa no realismo da principal ficção em prosa francesa, em que escritores como Stendhal, Flaubert e Proust tentam unificar o fragmentado mundo moderno – com sua luta de classes, sua industrialização, sua expansão econômica associada a um desconforto moral – nas estruturas excêntricas do romance modernista. E isso substitui a correspondência entre eternidade e história que havia possibilitado a visão de Dante, e que agora fora completamente ultrapassada pelas correntes disruptivas e desestabilizadoras da modernidade

histórica.

Os últimos capítulos de *Mimesis* apresentam um tom que os distingue dos anteriores. Auerbach discute agora a história de sua própria época, não aquela do passado medieval e renascentista, nem aquela de culturas relativamente distantes. Produto da lenta evolução da observação aguda de eventos e personagens de meados do século XIX, o realismo em França (e Inglaterra, embora ele mal a mencione) adquire o caráter de um estilo estético capaz de interpretar a sordidez e a beleza com uma franqueza total, embora, no processo, mestres da técnica, como Flaubert, não dispostos a intervir no mundo em rápida transformação das agitações sociais e das mudanças revolucionárias, também formularam uma ética da observação desinteressada. Basta ser capaz de ver e representar o que está ocorrendo, embora a prática do realismo normalmente se refira à vida nas camadas de baixo ou, quando muito, da burguesia. Como isso se traduz na riqueza magnífica da obra de Proust baseada na memória ou na técnica de Virginia Woolf e James Joyce, é um assunto que irá render algumas das mais impressionantes páginas posteriores de Auerbach, embora novamente devamos recordar que aquilo que Auerbach descreve é também o modo como a sua própria obra de filólogo emerge da modernidade e constitui de fato parte integral da representação da realidade. Assim, a moderna filologia românica exemplificada por Auerbach adquire sua especial identidade intelectual a partir de um tipo de filiação consciente à literatura realista de sua própria época: o êxito singular da França em lidar com a realidade a partir de um prisma mais do que meramente local, um prisma universal, e com uma missão especificamente europeia. Nesse sentido, *Mimesis*

contém dentro de suas páginas a riqueza de sua própria história da análise da evolução estilística e das perspectivas.

Para tornar mais compreensível a importância cultural e pessoal da missão de Auerbach, gostaria de recuperar a estrutura narrativa laboriosamente complicada do romance *Doktor Faustus* (Doutor Fausto), de Thomas Mann, publicado em 1947, portanto um ano após o livro de Auerbach. Mais explicitamente do que *Mimesis*, esse romance abarca tanto a história da moderna catástrofe alemã quanto a tentativa de compreendê-la. A terrível história de Adrian Leverkühn, o compositor prodigiosamente talentoso que faz um pacto com o diabo a fim de explorar os últimos rincões da arte e do espírito, é narrada pelo seu companheiro e amigo de infância muito menos dotado, Serenus Zeitblom. Enquanto o domínio da música sem palavras de Adrian lhe permite caminhar pela estrada do irracional e do puramente simbólico em direção à loucura final, Zeitblom, que é um humanista e um *scholar*, tenta acompanhá-lo, traduzindo a jornada musical de Adrian numa prosa sequencial e se empenhando em compreender o que desafia a compreensão ordinária. Mann sugere que ambas as personagens representam os dois aspectos da moderna cultura alemã: um estaria encarnado na vida audaciosa de Adrian e sua música inovadora, que o conduz do sentido ordinário ao irracionalismo demoníaco; o outro se configura na narrativa às vezes desajeitada e complicada de Zeitblom, seu amigo mais próximo que testemunha aquilo que não consegue impedir ou deter.

O tecido do romance é, na realidade, constituído de três fios. Além da história de Adrian e da tentativa de

lidar com ela por parte de Zeitblom (e que inclui a história de sua própria vida e carreira como *scholar* e professor), há frequentes alusões ao curso da guerra, cujo desfecho é a derrota final da Alemanha em 1945. Essa história não é referida em *Mimesis*, e nela não há obviamente nada como o drama e o elenco de personagens que vivificam o grande romance de Thomas Mann. Mas, em suas alusões ao fracasso da literatura alemã em confrontar a realidade moderna, e no próprio esforço de Auerbach de representar em seu livro uma história alternativa da Europa (percebida pelos meios da análise estilística), *Mimesis* é também uma tentativa de resgatar o sentido e o significado dos fragmentos da realidade moderna, de onde, em seu exílio turco, Auerbach assistiu à queda da Europa e da Alemanha em particular. Como Zeitblom, ele afirma o projeto humano de recuperação e redenção, do qual, com seu paciente esforço filológico, seu livro é um emblema; e também nisso lembrando Zeitblom, ele compreende que, como um romancista, o *scholar* precisa reconstruir a história de sua própria época como parte de seu compromisso pessoal com seu campo. No entanto, Auerbach renuncia ao estilo narrativo linear, que, a despeito de suas inúmeras interrupções e parênteses, funciona de maneira tão contundente para Zeitblom e seus leitores.

Assim, ao se comparar com os romancistas modernos como Joyce e Virginia Woolf, que recriam um mundo a partir de momentos aleatórios, geralmente sem importância, Auerbach explicitamente rejeita todo esquema rígido, todo movimento sequencial implacável, ou conceitos fixos como instrumento de estudo. “Pelo contrário,” diz ele perto do fim, “o método de me deixar levar por alguns motivos, elaborados de forma paulatina

e sem propósito específico, experimentando-os mediante uma série de textos que se me tornaram conhecidos e vivos durante a minha atividade filológica, parece-me fecundo e factível” (p. 592). O que lhe dá confiança para se entregar a tais motivos sem um propósito específico é que ninguém pode sintetizar a totalidade da vida moderna, e

Com isso também é possível encontrar a ordem e a interpretação da vida que surgem por si mesmas, ou seja, aquelas que se formam em cada caso, em cada personagem, encontrável em cada momento em sua consciência, em seus pensamentos e, de forma mais velada, também em suas palavras e ações. Pois dentro de nós realiza-se incessantemente um processo de elaboração e interpretação, cujo objeto somos nós mesmos (p. 593).

Considero profundamente tocante esse testemunho de autocompreensão. Vários reconhecimentos e afirmações estão em jogo dentro dele e, às vezes, também em conflito. Primeiro, ancorar a ambiciosa história das representações ocidentais não num método preexistente ou numa moldura temporal esquemática, mas apenas no interesse pessoal, no aprendizado e na prática. Em segundo lugar, isso ainda sugere que a interpretação da literatura é “um processo de elaboração e interpretação, cujo objeto somos nós mesmos” (p. 593). Em terceiro lugar, ao invés de produzir uma visão do tema totalmente coerente e inclusiva, há

as ordenações e as interpretações que os escritores modernos de que tratamos tentam agarrar num instante qualquer; e não uma, mas muitas, quer de diferentes personagens, quer da mesma personagem em momentos diferentes, de tal forma que a partir do entrecruzamento, da complementação e da contradição surge algo assim como uma visão sintética do

mundo ou, pelo menos, um desafio à vontade de síntese interpretativa do leitor. (p. 593)

Portanto, fica claro que tudo se reduz a um esforço pessoal. Auerbach não oferece nem sistema nem atalho para a sua história da representação da realidade na literatura ocidental. De um ponto de vista contemporâneo, chega a ser incrivelmente ingênuo e até chocante que termos tão contestados como “Ocidente”, “realidade” e “representação” – hoje a quantidade de textos concorrentes entre si produzida por críticos e filósofos em torno de cada um deles é enorme – sejam deixados ao sabor de si mesmos, sem adornos e de modo incondicional. É como se Auerbach intencionasse expor suas explorações pessoais e, assim, sua falibilidade ao olhar talvez derrisório de críticos que possam zombar de sua subjetividade. Mas o triunfo de *Mimesis*, tal como seu defeito trágico, é que a mente humana estudiosa das representações literárias do mundo histórico só pode fazê-lo como fazem todos os autores – de uma perspectiva limitada de seu próprio tempo e de sua própria obra. É impossível método mais científico ou mirada menos subjetiva, exceto que o grande *scholar* pode sempre respaldar sua visão com aprendizado, dedicação e propósito moral. É dessa combinação, dessa fusão de estilos, que *Mimesis* emerge. E, para o meu modo de pensar, seu exemplo humanista permanece imorredouro cinquenta anos depois de sua primeira aparição em língua inglesa.

Edward W. Said





1. A Cicatriz de Ulisses

Os leitores da *Odisseia* certamente se recordarão da bem preparada e emocionante cena do canto XIX, quando Ulisses regressa à casa e Euricleia, sua antiga ama, o reconhece por uma cicatriz na coxa. O forasteiro havia granjeado a benevolência de Penélope; atendendo ao desejo de seu protegido, ela ordena à governanta que lave os pés do viandante fatigado, segundo é usual nas velhas histórias como primeiro dever de hospitalidade. Euricleia começa a trazer água e a misturar a quente com a fria, enquanto fala pesarosa do senhor ausente, que poderia ter a mesma idade do hóspede, o qual talvez também estivesse agora vagueando como um pobre forasteiro – nisso ela observa a assombrosa semelhança entre o hóspede e o ausente. Ao mesmo tempo, Ulisses se lembra da cicatriz e se afasta para a escuridão, a fim de ocultar, pelo menos de Penélope, o reconhecimento, já inevitável, mas ainda indesejável para ele. Logo que a anciã apalpa a cicatriz, deixa cair o pé de Ulisses na bacia, com alegre sobressalto; a água transborda, ela quer prorromper em júbilo; com silenciosas palavras de lisonja e de ameaça, Ulisses a contém; ela cobra ânimo e reprime o seu movimento. Penélope, cuja atenção tinha sido desviada do acontecimento graças à providência de Atena, nada percebe.

Tudo isso é modelado com exatidão e relatado com vagar. Num discurso direto, pormenorizado e fluente, ambas as mulheres dão a conhecer os seus sentimentos; não obstante tratar-se de sentimentos um pouco mesclados a considerações muito gerais acerca do destino dos homens, a ligação sintática entre as partes é perfeitamente clara; nenhum contorno se confunde. Há também espaço e tempo abundantes para a descrição bem ordenada, uniformemente iluminada, dos utensílios, do manuseio e dos gestos, mostrando todas as articulações sintáticas; mesmo no dramático instante do reconhecimento não se deixa de comunicar ao leitor que é com a mão direita que Ulisses pega a velha pelo pescoço para impedir-lhe que fale, enquanto a aproxima de si com a outra mão. Claramente circunscritos, brilhantes e uniformemente iluminados, homens e coisas estão estáticos ou em movimento, dentro de um espaço perceptível; com não menor clareza, expressos sem reservas, bem ordenados até nos momentos de emoção, aparecem sentimentos e ideias.

Na minha reprodução do incidente, omiti até agora o conteúdo de toda uma série de versos que o interrompem pelo meio. São mais de setenta – o incidente em si compreende cerca de quarenta versos antes e quarenta depois da interrupção. A interrupção, que ocorre justamente no momento em que a governanta reconhece a cicatriz, isto é, no momento da crise, descreve a origem da cicatriz, um acidente dos tempos da juventude de Ulisses durante uma caça ao javali por ocasião de uma visita ao seu avô Autólico. Isso dá, antes de mais nada, motivo para informar o leitor acerca de Autólico, sua moradia, grau de parentesco, caráter e, de maneira tão pormenorizada quão deliciosa, seu comportamento após

o nascimento do neto; segue-se a visita de Ulisses, já adolescente; a saudação, o banquete de boas-vindas, o sono e o despertar, a saída matutina para a caça, o rastejo do animal, a luta, o ferimento de Ulisses por uma presa, o curativo da ferida, o restabelecimento, o regresso a Ítaca, o interrogatório cheio de preocupação dos pais; tudo é narrado novamente com perfeita conformação de todas as coisas, não deixando nada no escuro e sem omitir nenhuma das articulações que as ligam entre si. E só então o narrador retorna ao aposento de Penélope, e Euricleia, que tinha reconhecido a cicatriz antes da interrupção, só agora, depois dela, deixa cair, assustada, o pé de Ulisses na bacia.

O primeiro pensamento que acode ao leitor moderno, qual seja, que o efeito previsto aqui consiste no aumento da tensão é, se não totalmente falso, pelo menos não decisivo para a explicação do procedimento homérico, pois a tensão é um elemento muito débil nas poesias homéricas, as quais, em termos estilísticos, não se destinam a produzir suspense no leitor ou ouvinte. Para tanto seria necessário, antes de mais nada, que o leitor não fosse “distensionado” pelo meio que procura pô-lo em “tensão” – e é justamente isso o que acontece muito frequentemente; também no caso em apreço ocorre isso. O episódio da caça, narrado com amplidão, amorosa e sutilmente construído, com todo o seu elegante deleite, com a riqueza das suas imagens idílicas, tende a ganhar o leitor totalmente para si, de modo a fazê-lo esquecer o que acontecera recentemente, durante o lava-pés. A uma interpolação que aumenta a tensão mediante o retardamento dos eventos corresponde um presente que não é totalmente preenchido; é necessário que ela não afaste da consciência a crise por cuja solução se deve

esperar com tensão, a fim de não destruir o clima de “ansiedade”; a crise e a tensão precisam ser mantidas, precisam permanecer conscientes num segundo plano. Só que Homero, e teremos de voltar a isso, não conhece nenhum segundo plano. O que ele narra é sempre e somente o presente, e que preenche completamente a cena e a consciência do leitor. É o que acontece na passagem citada. Quando a jovem Euricleia põe o recém-nascido Ulisses no colo do avô Autólico, após o banquete (v. 401s.), a velha Euricleia, que poucos versos antes tocara o pé do viandante, desaparece por completo da cena e da nossa consciência.

Goethe e Schiller, que em fins de abril de 1797 se correspondiam, não especificamente sobre o episódio aqui em pauta, mas sobre o “elemento retardador” na poesia homérica em geral, opunham-no diretamente ao princípio da “tensão” – termo esse não propriamente utilizado, mas claramente aludido quando o procedimento retardador é posto como intrinsecamente épico em oposição ao trágico (cartas de 19, 21 e 22 de abril). O elemento retardador, o “avançar e retroceder” mediante interpolações, também a mim parece estar, na poesia homérica, em contraposição ao tenso impulso para uma meta. Decerto Schiller tem razão quando diz que Homero descreve “meramente a tranquila existência e ação das coisas segundo a natureza delas”; a sua finalidade estaria “presente em cada um dos pontos do seu movimento”. Só que tanto Schiller quanto Goethe elevam o procedimento homérico à categoria de lei da poesia épica em geral, e as palavras de Schiller, acima citadas, devem valer para o poeta épico em geral, em contraste com o trágico. Contudo há, tanto nos tempos antigos como nos modernos, obras épicas significativas

escritas sem qualquer “elemento retardador”, no sentido apresentado por Schiller, mas de maneira claramente carregada de tensão, obras que, sem dúvida, “roubam a nossa liberdade emocional”, o que Schiller quer conceder exclusivamente ao poeta trágico. Além do mais, parece-me improvável e inverossímil que no procedimento citado da poesia homérica tenham tido papel preponderante as considerações estéticas ou mesmo um sentimento estético do tipo admitido por Goethe e Schiller. O efeito é, sem dúvida, exatamente aquele por eles descrito, e daqui se deduz também de fato o conceito de poesia épica, que eles próprios, assim como todos os escritores decisivamente influenciados pela Antiguidade clássica, possuem. Mas a verdadeira causa da impressão de retardamento parece-me residir em outra coisa; precisamente, na necessidade do estilo homérico de não deixar nada do que é mencionado na penumbra ou inacabado.

A digressão acerca da origem da cicatriz não se diferencia fundamentalmente dos muitos trechos em que uma personagem recém-introduzida ou uma coisa ou um apetrecho que aparece pela primeira vez são descritos pormenorizadamente quanto à sua espécie e origem, ainda que seja no auge de um combate; ou daqueles outros onde se informa, acerca de um deus que aparece, onde estivera recentemente, o que fizera por lá e por qual caminho chegara; até os próprios epítetos parecem-me ser atribuíveis, em última análise, à mesma necessidade de dar forma acabada aos fenômenos (*Ausformung*). Aqui, é a cicatriz que aparece no decorrer da ação; e para o sentimento homérico não é aceitável vê-la simplesmente emergir da escuridão de um passado obscuro; ela deve sair claramente à luz e, com ela, um

pouco da juventude do herói – da mesma maneira que na *Ilíada*, quando o primeiro navio já arde e os mirmidões finalmente se dispõem a ajudar, há ainda tempo suficiente não só para a magnífica comparação com os lobos, não só para a ordem dos bandos mirmidônicos, mas também para a informação pormenorizada acerca da origem de alguns subalternos (*Ilíada*, 16, 155s.). É claro que o efeito estético assim obtido deve ter sido logo notado e, por conseguinte, conscientemente procurado, mas o mais primordial deve residir no próprio impulso fundamental do estilo homérico: dar uma forma acabada aos fenômenos, tornando-os palpáveis e visíveis em todas as suas partes, claramente definidos em suas relações espaciais e temporais. O mesmo ocorre com os processos psicológicos: também deles nada deve ficar oculto ou inexpresso. Sem reservas, até nos momentos de paixão, as personagens de Homero dão a conhecer o seu interior no seu discurso; o que não dizem aos outros, falam para si, de modo que o leitor o saiba. Acontecem muitas coisas espantosas nas poesias homéricas, mas nunca tacitamente; Polifemo fala com Ulisses; este fala com os pretendentes, quando começa a matá-los; prolixamente, Heitor e Aquiles falam, antes e após a luta; e nenhum discurso é tão carregado de medo ou de ira que nele faltem ou se desordenem os instrumentos da articulação lógica da língua. Isso é válido, naturalmente, não só para os discursos, mas para a representação em geral. Os diversos componentes individuais dos fenômenos são postos sempre em clara relação mútua; um número considerável de conjunções, advérbios, partículas e outros instrumentos sintáticos, todos claramente delimitados e sutilmente graduados na sua significação, destacam as personagens, as coisas e as

partes de cada evento e os põem, simultaneamente, em correlação mútua, ininterrupta e fluente; tal como os próprios fenômenos isolados, também as suas relações, os entrelaçamentos temporais, locais, causais, finais, consecutivos, comparativos, concessivos, antitéticos e condicionais vêm à luz perfeitamente acabados; de modo que há um desfile ininterrupto, ritmicamente movimentado, dos fenômenos, sem que se mostre, em parte alguma, uma forma fragmentária ou só parcialmente iluminada, uma lacuna, uma fenda, um vislumbre de profundezas inexploradas.

E esse desfile dos fenômenos ocorre no primeiro plano, isto é, sempre em pleno presente espacial e temporal. Poder-se-ia acreditar que as muitas interpolações, o frequente avançar e retroceder, deveriam criar uma espécie de perspectiva temporal e espacial; mas o estilo homérico jamais dá essa impressão. A maneira pela qual é evitada essa impressão de perspectiva pode ser observada claramente no procedimento de introdução das interpolações, que constituem uma construção sintática familiar a todo leitor de Homero; utilizado em nosso trecho, é também encontrável em interpolações muito mais curtas. À palavra “cicatriz” (v. 393) segue-se imediatamente uma oração relativa (“que outrora um javali...”), a qual se expande num amplo parêntese sintático; nesse introduz-se, inesperadamente, uma oração principal (v. 396: “um deus deu-lhe...”), a qual vai se livrando silenciosamente da subordinação sintática, até que, com o verso 399, começa um novo presente, uma inserção também sintaticamente livre de novos conteúdos; esse novo presente reina sozinho até que, com o verso 467 (“esta era agora tocada pela anciã...”), retoma-se aquilo que

antes se interrompera. É claro que, em interpolações tão longas como a presente, dificilmente seria possível levar a cabo uma ordenação sintática; bem mais fácil seria uma ordenação em perspectiva, dentro da ação principal, mediante uma disposição dos conteúdos que tivesse isso em mira; se se apresentasse, por exemplo, a história da cicatriz como lembrança de Ulisses, tal como ela aparece nesse momento na sua consciência, isso teria sido muito fácil: teria sido necessário começar simplesmente com a narração da cicatriz dois versos antes, quando da primeira menção da palavra “cicatriz”, onde já estão disponíveis os motivos “Ulisses” e “lembrança”. Mas um tal procedimento subjetivo-perspectivista, que cria um primeiro e um segundo planos, de modo que o presente se abra na direção das profundezas do passado, é totalmente estranho ao estilo homérico; ele só conhece o primeiro plano, só um presente uniformemente iluminado, uniformemente objetivo; e assim a digressão começa só dois versos depois, quando Euricleia já descobriu a cicatriz – quando a possibilidade da ordenação em perspectiva não mais existe, e a história da cicatriz torna-se um presente independente e pleno.

A singularidade do estilo homérico fica ainda mais nítida quando se lhe contrapõe um outro texto, igualmente antigo, igualmente épico, surgido de um outro mundo de formas. Tentarei a comparação com o relato do sacrifício de Isaac, narração inteiramente redigida pelo assim chamado Eloísta. Lutero verteu a introdução do seguinte modo: “Depois disso, Deus testou Abraão. E disse-lhe: Abraão! – Eis-me aqui, respondeu ele.” Já esse começo nos deixa perplexos, quando o comparamos com Homero. Onde estão os dois interlocutores? Isso não é dito. Mas o leitor sabe muito

bem que normalmente não se acham no mesmo plano terreno; que um deles, Deus, deve vir de algum lugar, deve irromper de alguma altura ou profundidade no plano terreno para falar com Abraão. De onde vem ele, de onde se dirige a Abraão? Nada disso é dito. Ele não vem, como Zeus ou Poseidon, das Etiópias, onde se regozijara com um holocausto. Nada se diz também da causa que o movera a testar Abraão tão terrivelmente. Ele não a discutira, como Zeus, com outros deuses, numa assembleia, em ordenado discurso; também não nos é comunicado o que ponderara no seu próprio coração; inesperada e enigmaticamente penetra na cena, chegado de altura ou profundidade desconhecidas, e chama: “Abraão!” Dir-se-á que isso se explica a partir da singular noção divina dos judeus, tão diferente da dos gregos. Isso é correto, mas não uma objeção. Pois, como se explica a noção judaica de Deus? Já o seu primitivo Deus do deserto não contava com forma ou residência fixas, e era solitário; sua falta de forma e residência e sua solidão não só se reafirmaram, finalmente, na luta com os deuses do Oriente Próximo, relativamente bem mais inteligíveis, mas também se desenvolveram de maneira mais intensa. A noção judaica de Deus não é somente causa, mas antes sintoma do modo judaico particular de ver e de representar.

Isso fica ainda mais claro quando nos voltamos para o outro interlocutor, Abraão. Onde está ele? Não sabemos. Ele diz, contudo: “Eis-me aqui” – mas a palavra hebraica significa algo assim como “vede-me” ou, como traduz Gunkel, “ouço” e, em qualquer caso, não quer indicar o lugar real no qual Abraão se encontra, mas o seu lugar moral em relação a Deus, que o chamara: “estou aqui, à espera das tuas ordens”. Não é

comunicado, entretando, onde ele se encontra na prática, se em Beer-Scheba ou em outro lugar, se em casa ou ao ar livre. Não interessa ao narrador; o leitor não fica sabendo, assim como a ocupação à qual se dedicava quando Deus o chamou também fica às escuras. Recorde-se, para melhor perceber a diferença, da visita de Hermes a Calipso, em que a incumbência, a viagem, a chegada e a recepção do visitante, a situação e a ocupação da pessoa visitada se estendem ao longo de muitos versos; e mesmo nos momentos em que os deuses aparecem repentinamente só por breves instantes, seja para auxiliar os seus favoritos, seja para confundir ou perder um dos seus odiados mortais, sempre é indicada claramente a sua figura e, o mais das vezes, o meio da sua chegada e do seu desaparecimento. Aqui, porém, Deus aparece carente de forma (e, contudo, “aparece”) de algum lugar; só ouvimos a sua voz, e essa não chama nada além do nome: sem adjetivo, sem atribuir à pessoa interpelada um epíteto, como seria o caso em qualquer apóstrofe homérica. E também de Abraão nada é tornado sensível, afora as palavras com que ele replica a Deus: *Hinne-ni*, “Eis-me aqui”, com o que, evidentemente, é sugerido um gesto extremamente impressionante que exprime obediência e prontidão, cujo acabamento é deixado, todavia, ao leitor. Assim, nada dos interlocutores é manifesto, exceto as palavras, breves, abruptas, que se chocam duramente, sem preparação alguma; quando muito, a representação de um gesto de total entrega; tudo o mais fica no escuro. A isso ainda se junta o fato de os dois interlocutores não estarem num mesmo plano; podemos imaginar, num primeiro plano, Abraão, sua figura prostrada ou ajoelhada, inclinando-se de braços abertos ou olhando para o alto, mas Deus não

está aí: as palavras e os gestos de Abraão dirigem-se para o interior da imagem ou para o alto, para um lugar indefinido, escuro, em nenhum caso para um lugar situado no primeiro plano, de onde a voz lhe chega.

Após essa introdução, Deus dá a sua ordem, e tem início a narração propriamente dita. Todos a conhecem: sem interpolação alguma, em poucas orações principais, cuja ligação sintática é extremamente pobre, desenvolve-se a narração. Aqui seria impensável descrever um apetrecho que é utilizado, uma paisagem pela qual se passa, os servos ou o burro que acompanham a comitiva, e até mesmo a ocasião em que foram adquiridos, sua origem, o material de que são feitos; seu aspecto ou utilidade nunca poderiam ser descritos com admiração; eles não suportam sequer um adjetivo; são servos, burro, lenha e faca, e nada mais, sem epítetos; têm de cumprir a finalidade que Deus lhes indicara; o que mais eles são, foram ou serão permanece no escuro. Uma viagem é feita, pois Deus indicara o local onde se consumaria o sacrifício; mas nada é dito acerca dessa viagem, a não ser que durara três dias, e mesmo isso é expresso de forma enigmática: Abraão e sua comitiva partiram “de manhã cedo” e se dirigiram ao lugar do qual Deus lhes havia falado; ao terceiro dia elevou os olhos e viu o lugar de longe. O levantar dos olhos é o único gesto, é propriamente a única coisa que nos é dita acerca da viagem, e ainda que ele se justifique pelo fato de o local se encontrar num lugar elevado, aprofunda, pela sua própria singeleza, a impressão de vazio da caminhada; é como se, durante a viagem, Abraão não tivesse olhado nem para a direita nem para a esquerda, como se tivesse reprimido todas as manifestações vitais, assim como as dos companheiros, exceto o andar dos

seus pés.

Dessa forma, a viagem é como uma silenciosa caminhada pelo indeterminado e pelo provisório, uma suspensão da respiração, um acontecimento que não tem presente e que está alojado entre o que passou e o que vai acontecer, como uma duração não preenchida, que é, todavia, medida: três dias! Esses três dias reclamam a interpretação simbólica que mais tarde obtiveram. Começaram “de manhã cedo”. Mas a que hora do terceiro dia levantou Abraão os olhos e viu a sua meta? Não há no texto nada a respeito. Evidentemente não “tarde da noite”, pois restou-lhe, ao que parece, tempo suficiente para subir a montanha e preparar o sacrifício. Portanto, “de manhã cedo” não está empregado em função de uma demarcação temporal, mas em função de um significado moral; deve exprimir o imediato, o pontual e a exatidão da obediência do desafortunado Abraão. Amarga é para ele a manhã em que sela o seu burro, chama os servos e o filho Isaac e parte; mas ele obedece, caminha até o terceiro dia, quando levanta os olhos e vê o lugar. De onde vem, não sabemos, mas a meta é indicada claramente: Jeruel, na terra de Moriá. Não foi estabelecido que lugar é esse, pois é possível que “Moriá” tenha sido introduzido posteriormente como correção a uma outra palavra – mas, em todo caso, o local estava indicado; tratava-se, sem dúvida, de um lugar de culto, ao qual deveria ser conferida uma consagração especial em conexão com a oferenda de Abraão. Do mesmo modo que “de manhã cedo” não tem a função de fixar uma delimitação temporal, “Jeruel, na terra de Moriá” não fixa uma delimitação espacial, pois, em nenhum dos dois casos, conhecemos o limite oposto – do mesmo modo que não sabemos a hora em que

Abraão levantou os olhos nem o lugar de onde partiu. Jeruel importa não tanto como meta de uma viagem terrena, na sua relação geográfica com outros lugares, mas por sua especial eleição, por sua relação com Deus, que o determinara como cenário dessa ação – por isso precisa ser nomeado.

Na narração aparece uma terceira personagem importante, Isaac. Enquanto Deus e Abraão, servos, burros e utensílios são simplesmente chamados pelo nome, sem menção de qualidades ou de qualquer outra especificação, Isaac obtém, uma vez, uma aposição; Deus diz: “Toma teu filho, teu único filho a quem tanto amas, Isaac.” Isso, contudo, não é uma caracterização de Isaac como pessoa fora da sua relação com o pai e fora da narrativa; não é um desvio, nem uma interrupção descritiva, pois não se trata de uma caracterização que delimite Isaac, que remeta à sua existência como um todo. Ele pode ser belo ou feio, inteligente ou tolo, alto ou baixo, atraente ou repulsivo – nada disso é dito. Somente aquilo que deve ser conhecido a seu respeito aqui e agora, dentro dos limites da ação, aparece iluminado – para salientar quão terrível é a tentação de Abraão e quão consciente é Deus desse fato. Percebe-se com tal exemplo antitético qual é a significação dos adjetivos descritivos e das digressões da poesia homérica; com a sua alusão à existência restante da personagem descrita, àquilo que não é totalmente apreendido pela situação, à sua existência, por assim dizer, absoluta, eles impedem a concentração unilateral do leitor na crise presente; impedem, mesmo no mais espantoso dos acontecimentos, o surgimento de uma tensão opressiva. Mas, no caso da oferenda de Abraão, a tensão opressiva existe. O que Schiller queria que fosse uma exclusividade

do poeta trágico – roubar nossa liberdade emocional, orientar e concentrar numa só direção as nossas forças interiores (Schiller diz “a nossa atividade”) – é obtido nesse relato bíblico que, certamente, deve ser considerado épico.

Encontramos o mesmo contraste quando comparamos o emprego do discurso direto. No relato bíblico também se fala; mas o discurso não tem, como em Homero, a função de manifestar ou exteriorizar pensamentos. Antes pelo contrário: tem a intenção de aludir a algo implícito, que permanece inexpresso. Deus dá a sua ordem em discurso direto, mas cala seus motivos e intenções. Abraão, ao receber a ordem, emudece e age da maneira que lhe fora ordenada. A conversa entre Abraão e Isaac no caminho ao local do sacrifício não é senão uma interrupção do pesado silêncio e serve apenas para torná-lo mais opressivo. “Juntos, os dois”, Isaac carregando a lenha e Abraão, o fogo e a faca, “caminhavam”. Isaac atreve-se a perguntar, hesitante, acerca da ovelha, e Abraão dá a resposta que conhecemos. Ali repete o texto: “E ambos, juntos, continuaram o seu caminho.” Tudo permanece inexpresso.

Não é fácil, portanto, imaginar contrastes de estilo mais marcantes do que esses, que pertencem a textos igualmente antigos e épicos. De um lado, fenômenos acabados, uniformemente iluminados, definidos temporal e espacialmente, ligados entre si, sem interstícios, num primeiro plano; pensamentos e sentimentos expressos; acontecimentos que se desenvolvem com muito vagar e pouca tensão. Do outro lado, só é acabado formalmente aquilo que nos fenômenos interessa à meta da ação; o restante fica na

escuridão. Os pontos culminantes e decisivos para a ação são os únicos a serem salientados; o que há entre eles é inconsistente; tempo e espaço são indefinidos e precisam de interpretação; os pensamentos e os sentimentos permanecem inexpressos: só são sugeridos pelo silêncio e por discursos fragmentários. O todo, dirigido com máxima e ininterrupta tensão para um destino e, por isso mesmo, muito mais unitário, permanece enigmático e recolhido num segundo plano.

Acerca dessa última expressão, quero exprimir-me com maior clareza, para que ela não seja mal compreendida. Falei mais acima do estilo homérico como sendo de “primeiro plano” porque ele, apesar dos muitos saltos para trás ou para diante, situa a narrativa dentro de um presente único e puro, sem perspectiva. A observação do texto eloísta nos ensina que a expressão “segundo plano” pode ser empregada de forma mais ampla e profunda. Evidencia-se que até a personagem individual pode ser apresentada em segundo plano: é o que sempre ocorre com o Deus bíblico que, diferentemente de Zeus, nunca é apreensível em sua presença; só “algo” dele aparece a cada vez, enquanto se esconde nas profundezas. E os próprios seres humanos dos relatos bíblicos são mais ricos do que os homéricos no que concerne a essa distribuição em planos da narrativa; eles têm mais profundidade quanto ao tempo, ao destino e à consciência. Ainda que estejam quase sempre envolvidos num acontecimento que os ocupa por completo, não se entregam a tal acontecimento a ponto de perderem a permanente consciência do que lhes acontecera em outro tempo e em outro lugar; seus pensamentos e sentimentos têm mais camadas e são mais intrincados. O modo de agir de Abraão explica-se

não só a partir daquilo que lhe acontece momentaneamente ou do seu caráter (como o de Aquiles por sua ousadia e orgulho, o de Ulisses por sua astúcia e prudente previsão), mas a partir da sua história anterior. Ele se lembra, tem permanente consciência do que Deus lhe prometera e do que já cumprira – o seu interior está profundamente excitado, entre a indignação desesperada e a esperança confiante; a sua silenciosa obediência é rica em camadas e planos. É impossível para as figuras homéricas, cujo destino está univocamente determinado, e que acordam todo dia como se fosse o primeiro, cair em situações internas tão problemáticas. As suas emoções são violentas, convenhamos, mas são também simples e irrompem de imediato.

Quanta profundidade há, em contraste, nos caracteres de Saul ou de David, quão intrincadas e ricas em planos são as relações humanas, como a de David e Absalão ou de David e Joab! Em Homero seria inimaginável essa configuração em segundo plano da situação psicológica, quando ela é mais sugerida do que expressa, como acontece, por exemplo, na história da morte de Absalão e no seu epílogo (2 *Sam.* 18 e 19, do assim chamado javista). Trata-se aqui não apenas de processos psíquicos operantes em segundo plano, de profundezas talvez abissais, mas também de organizar o próprio espaço em planos distintos, pois David está ausente do campo de batalha; no entanto, as irradiações da sua vontade e dos seus sentimentos têm efeito constante, atuando até sobre Joab, que resiste e age de forma imprudente; na grandiosa cena com os dois emissários, as configurações em segundo plano, tanto espaciais quanto psíquicas, atingem uma expressão perfeita, sem que estas últimas venham jamais à superfície. Confronte-se com isso a

maneira como Aquiles, que envia Pátroclo primeiro à descoberta e depois à luta, perde quase toda presença enquanto não aparece materialmente. O mais importante, contudo, é a multiplicidade de camadas dentro de cada homem; isso é dificilmente encontrável em Homero, quando muito na forma da dúvida consciente entre dois possíveis modos de agir; em tudo o mais, a multiplicidade da vida psíquica mostra-se nele só na sucessão, no revezamento das paixões; enquanto os autores judeus conseguem exprimir a estratificação em camadas simultâneas da consciência e o conflito entre elas.

Os poemas homéricos, cuja cultura sensorial, linguística e, sobretudo, sintática parece ser tanto mais elaborada, o são, na sua imagem do homem, relativamente simples; e também o são, em geral, na sua relação com a realidade da vida que descrevem. A alegria pela existência sensível é tudo para eles, e a sua mais alta intenção é apresentar-nos essa alegria. Entre lutas e paixões, aventuras e perigos, mostram-nos caçadas e banquetes, palácios e choupanas de pastores, competições e lavatórios – para que observemos os heróis na sua maneira bem própria de viver e, com isso, nos alegremos ao vê-los gozando o seu presente saboroso, bem inserido em costumes, paisagens e necessidades cotidianas. E eles nos encantam e cativam de tal maneira que realmente compartilhamos o seu viver. Enquanto ouvimos ou lemos a sua história, é-nos absolutamente indiferente saber que tudo não passa de lenda, que é tudo “mentira”. A exprobração frequentemente levantada contra Homero de que ele seria um mentiroso nada tira da sua eficiência; ele não tem necessidade de fazer alarde da verdade histórica do

seu relato, a sua realidade é bastante forte; emaranha-nos, apanha-nos em sua rede, e isso lhe basta. Nesse mundo “real”, existente por si mesmo, no qual somos introduzidos por encanto, não há tampouco outro conteúdo a não ser ele próprio; os poemas homéricos nada ocultam, neles não há nenhum ensinamento e nenhum segundo sentido oculto. É possível analisar Homero, como o tentamos aqui, mas não é possível interpretá-lo. Tendências posteriores, orientadas no sentido do alegórico, tentaram aplicar as suas artes exegéticas também a Homero, mas isso a nada levou. Ele resiste a um tal tratamento. As interpretações são forçadas e estranhas, e não se cristalizam numa teoria unitária. As considerações de caráter geral que se encontram ocasionalmente – em nosso episódio, por exemplo, o verso 360: “pois na desgraça os homens logo envelhecem” – revelam uma tranquila aceitação dos dados da existência humana, porém não a necessidade de cismar sobre o assunto e, menos ainda, um impulso apaixonado, seja para se insurgir contra isso, seja para se submeter com entrega extática.

Tudo isso é completamente diferente nos relatos bíblicos. O encantamento sensorial não é a sua intenção e se, não obstante, têm um efeito bastante vital também no campo sensorial, isso se deve ao fato de que os eventos éticos, religiosos, interiores, que são os únicos que lhes interessam, se concretizam no material sensível da vida. Porém, a intenção religiosa condiciona uma exigência absoluta de verdade histórica. A história de Abraão e de Isaac não está melhor testemunhada do que a de Ulisses, Penélope e Euricleia; ambas são lendárias, só que o narrador bíblico, o Eloísta, tinha de acreditar na verdade objetiva da história da oferenda de Abraão – a

persistência das ordens sagradas da vida repousava na verdade dessa história e de outras semelhantes. Tinha de acreditar nela apaixonadamente – ou então deveria ser, como alguns exegetas iluministas admitiram, ou talvez ainda admitam, um mentiroso consciente; não um mentiroso inofensivo como Homero, que mentia para agradar, mas um mentiroso político consciente das suas metas, que mentia no interesse de uma pretensão à autoridade absoluta.

Essa visão iluminista parece-me psicologicamente absurda, mas mesmo se a levarmos em consideração, a relação entre o narrador bíblico e a verdade do seu relato permanece muito mais apaixonada, muito mais univocamente definida do que a de Homero. Tinha de escrever exatamente aquilo que lhe fosse exigido por sua fé na verdade da tradição ou, do ponto de vista racionalista, por seu interesse na sua verossimilhança – seja como for, a sua fantasia inventiva ou descritiva estava estreitamente delimitada. Sua atividade devia limitar-se a redigir de maneira efetiva a tradição devota. O que ele produzia, portanto, não visava imediatamente à “realidade” – quando a atingia isso era ainda um meio, nunca um fim –, mas à verdade. Ai de quem não acreditasse nela! Pode-se abrigar muito facilmente objeções histórico-críticas quanto à guerra de Troia e às odisséias de Ulisses e ainda assim sentir, na leitura de Homero, o efeito que ele procurava; mas quem não crê na oferenda de Abraão não pode fazer do relato bíblico o uso para o qual foi destinado. É necessário ir mais longe ainda. A pretensão de verdade da *Bíblia* é não só muito mais urgente que a de Homero como chega a ser tirânica; exclui qualquer outra pretensão. O mundo dos relatos das Sagradas Escrituras não se contenta com a pretensão de

ser uma realidade historicamente verdadeira – pretende ser o único mundo verdadeiro, destinado ao domínio exclusivo. Qualquer outro cenário, quaisquer outros desfechos ou ordens não têm direito algum a se apresentar independentemente dele, e está escrito que todos eles, a história de toda a humanidade, se integrarão e se subordinarão aos seus quadros. Os relatos das Sagradas Escrituras não procuram o nosso favor, como os de Homero, não nos lisonjeiam para nos agradar e encantar – o que querem é nos dominar, e se nos negamos a isso, então somos rebeldes.

Não se queira objetar que isso é ir demasiado longe, que não é o relato, mas a doutrina religiosa que apresenta essas pretensões, pois os relatos justamente não são, como os de Homero, mera “realidade” narrada. Neles encarnam-se doutrina e promessa indissolivelmente fundidas; precisamente por isso têm um caráter recôndito e obscuro, contêm um segundo sentido, oculto. Na história de Isaac não é somente a intervenção de Deus no princípio e no fim, mas também os elementos fatuais e psicológicos no seu interior que permanecem obscuros, tocados apenas de leve, dispostos em planos; e é justamente por isso que não só precisam de investigação profunda e interpretação, mas até o exigem. Que Deus teste até o mais piedoso da maneira mais terrível, que a obediência incondicional seja a única atitude possível perante Ele, mas que também a sua promessa seja inamovível, por mais que as suas decisões pareçam destinar-se a produzir a dúvida e o desespero – esses são os ensinamentos talvez mais importantes contidos na história de Isaac, mas, por sua causa, o texto fica tão pesado, tão carregado de conteúdo, ele contém em si ainda tantas alusões acerca da essência de Deus e

da atitude do homem piedoso que o crente se vê motivado a se aprofundar uma e outra vez no texto e a procurar em todos os seus pormenores a luz que possa estar oculta. E como, de fato, há no texto tanta coisa obscura e inacabada, e como ele sabe que Deus é um Deus oculto, o seu afã interpretativo encontra sempre novo alimento. A doutrina e o zelo na procura da iluminação estão indissolúvelmente ligados ao caráter do relato – esse é mais do que mera “realidade” – e estão, naturalmente, em constante perigo de perder a própria realidade, como ocorreu logo que a interpretação atingiu tal grau de hipertrofia que chegou a decompor o real.

Se, dessa forma, o texto do relato bíblico necessita tanto de interpretação a partir do seu próprio conteúdo, sua pretensão à autoridade absoluta leva-o ainda mais longe por esse caminho. Pois ele não quer nos fazer esquecer a nossa própria realidade durante algumas horas, como Homero, mas suplantá-la; devemos inserir nossa própria vida no seu mundo, sentirmo-nos membros da sua estrutura histórico-universal. Isso se torna cada vez mais difícil à medida que o nosso mundo vital se afasta do mundo das Escrituras, e se esse mundo, apesar de tudo, mantém em pé a sua pretensão à autoridade, é imperioso que ele próprio se adapte, através de uma transformação interpretativa. Isso foi relativamente fácil por muito tempo; durante a Idade Média europeia era possível, ainda, representar os acontecimentos bíblicos como eventos cotidianos contemporâneos, para o que o método exegético fornecia as bases. Quando isso se torna impraticável, pela transformação demasiado profunda do mundo da vida (*Lebenswelt*) e pelo despertar de uma consciência crítica, a pretensão à autoridade corre perigo; o método

exegético é desprezado e deixado de lado, os relatos bíblicos convertem-se em velhas lendas e a doutrina, assim desmembrada, torna-se uma forma incorpórea que não mais penetra na realidade sensível ou que se volatiliza em fanatismo pessoal.

Como consequência da pretensão à autoridade absoluta, o método exegético estendeu-se também a outras tradições que não a judaica. Os poemas homéricos fornecem um complexo de acontecimentos preciso, espacial e temporalmente delimitado; independente dele, concebem-se tranquilamente outros complexos anteriores, simultâneos e posteriores. O *Antigo Testamento*, porém, fornece história universal; começa com o princípio dos tempos, com a criação do mundo, e quer acabar com o fim dos tempos, com o cumprimento da promessa, com a qual o mundo deverá encontrar o seu fim. Tudo o mais que ainda acontece no mundo só pode ser apresentado como membro dessa estrutura; tudo o que disso fica sendo conhecido, ou até interfere com a história dos judeus, deve ser embutido na estrutura, como parte constitutiva do plano divino; e como isso também só é possível pela interpretação do novo material afluente, a necessidade exegética se estende além dos campos primitivos da realidade judaico-israelita, por exemplo, à história assíria, babilônica, persa, romana; a interpretação num sentido determinado torna-se um método geral de apreensão da realidade; o mundo estranho, penetrando constantemente como novo no horizonte e que, tal como se apresenta de forma imediata, é, em geral, totalmente impraticável para o seu uso no contexto religioso judaico, deve ser interpretado de tal maneira que se encaixe nele. Mas quase sempre isso repercute sobre o

contexto que carece de ampliação e de modificação. O trabalho interpretativo mais impressionante dessa espécie ocorreu nos primeiros séculos do cristianismo, como consequência da missão entre pagãos, e foi realizado por Paulo e pelos Pais da Igreja; eles reinterpretaram toda a tradição judaica numa série de figuras a prognosticar a aparição de Cristo, e indicaram ao Império Romano o seu lugar dentro do plano divino da salvação. Portanto, enquanto, por um lado, a realidade do *Antigo Testamento* aparece como verdade plena, com pretensões à hegemonia, essas mesmas pretensões obrigam-na a uma constante modificação interpretativa do seu próprio conteúdo; este sofre durante milênios um desenvolvimento constante e ativo com a vida do homem na Europa.

A pretensão à universalidade histórica e a insistente relação que constantemente se redefine em conflitos com um Deus único, oculto, mas que aparece, que dirige a história universal, prometendo e exigindo, confere aos relatos do *Antigo Testamento* uma perspectiva totalmente diferente daquela que Homero poderia possuir. O *Antigo Testamento* é incomparavelmente menos unitário na sua composição do que os poemas homéricos, é mais evidentemente feito de retalhos – mas cada um deles pertence a um contexto histórico-universal e interpretativo da história universal. Embora tenham recebido alguns elementos, dificilmente encaixáveis, ainda assim estes são apreendidos pela interpretação; destarte, o leitor sente a cada instante a perspectiva religiosa e histórico-universal que confere a cada um dos relatos o seu sentido e a sua meta globais. Quanto mais isolados e horizontalmente independentes são os relatos e os grupos de relatos, se comparados com os da *Iliada* e

da *Odisseia*, tanto mais forte é a sua ligação vertical comum que os mantém todos juntos sob um mesmo signo, o que falta totalmente a Homero. Em cada uma das grandes figuras do *Antigo Testamento*, desde Adão até os profetas, encarna-se um momento da mencionada ligação vertical. Deus elegeu e moldou essas personagens para o fim da encarnação da sua essência e da sua vontade – mas a eleição e a modelagem não coincidem; esta última realiza-se paulatinamente, de maneira histórica, durante a vida terrena dos eleitos. Na história da oferenda de Abraão vimos como isso ocorre, que terríveis provas envolve uma tal modelagem. Daí decorre o fato de as grandes figuras do *Antigo Testamento* serem mais plenas de desenvolvimento, mais carregadas da sua própria história vital e mais cunhadas na sua individualidade do que os heróis homéricos. Aquiles e Ulisses são descritos magnificamente. Por meio de muitas e bem formadas palavras, carregam uma série de epítetos; suas emoções manifestam-se sem reservas nos seus discursos e gestos – mas eles não têm desenvolvimento algum, e a história das suas vidas fica estabelecida univocamente. Os heróis homéricos estão tão pouco apresentados no seu desenvolvimento presente e passado que, na sua maioria – Nestor, Agamêmnon, Aquiles –, aparecem com uma idade pré-fixada. O próprio Ulisses, que dá tanta margem a um desenvolvimento histórico-vital, graças ao longo tempo narrado e aos muitos acontecimentos que nele ocorrem, quase nada mostra disso tudo. É claro que Telêmaco cresceu enquanto isso, do mesmo modo que toda criança chega à adolescência; durante a digressão acerca da cicatriz, conta-se também idilicamente a infância e adolescência de Ulisses. Mas Penélope pouco mudou

nesses vinte anos; no caso do próprio Ulisses, o envelhecimento meramente físico é velado pelas repetidas intervenções de Atena, que o faz aparecer velho ou jovem, segundo o requer cada situação. Para além do físico, nem sequer se faz alusão a outra coisa e, no fundo, o Ulisses que regressa é exatamente o mesmo que abandonara Ítaca duas décadas atrás. Mas que caminho, que destino se interpõe entre o Jacó que obteve arditamente a bênção do primogênito e o ancião cujo filho mais amado foi despedaçado por uma fera – entre David, o harpista, perseguido pelo ciúme do seu senhor, e o velho rei, circundado de intrigas apaixonadas, aquecido no seu leito por Abisai, a sunamita, sem que ele a reconheça! O velho, de quem sabemos como chegou a ser o que é, grava-se mais fortemente na nossa consciência; é mais fortemente característico do que o jovem, pois só no decorrer de uma vida rica em lances de fortuna os homens se diferenciam até a plena caracterização, e o *Antigo Testamento* nos oferece essa história pessoal como processo formativo daqueles que Deus elegeu para o desempenho dos papéis exemplares. Drasticamente envelhecidos em seu vir-a-ser, às vezes ao ponto da decrepitude, eles apresentam um cunho individual que é totalmente estranho aos heróis homéricos. A esses, o tempo só pode afetar exteriormente, e mesmo isso é evidenciado o menos possível; em contraste, as figuras do *Antigo Testamento* estão constantemente sob a férula de Deus, que não só as criou e elegeu, mas continua a modelá-las, dobrá-las e amassá-las, extraíndo delas, sem destruir a sua essência, formas que a sua juventude dificilmente deixava prever. A objeção de que o histórico-vital do *Antigo Testamento* surgiu, muitas vezes, da síntese de diversas personagens lendárias não

nos atinge; pois essa síntese faz parte do surgimento do texto. E quão mais ampla é a oscilação do pêndulo do seu destino do que aquela dos heróis homéricos! Pois eles são os portadores da vontade divina e, mesmo assim, são falíveis, sujeitos à desgraça e humilhação – e em meio à desgraça e à humilhação manifesta-se, através das suas ações e palavras, a sublimidade de Deus. Dificilmente um deles não sofre, como Adão, a mais profunda humilhação – e dificilmente um deles não é agraciado pela intervenção e inspiração pessoais de Deus. Humilhação e exaltação são muito mais profundas ou elevadas do que em Homero e, fundamentalmente, andam sempre juntas. O pobre mendigo Ulisses não é senão um disfarce, mas Adão é real e totalmente expulso, Jacó é realmente um fugitivo e José é realmente lançado num poço e, mais tarde, realmente vendido como escravo. Mas a sua grandeza, que se eleva da própria humilhação, é próxima do sobre-humano e é também um reflexo da grandeza divina. Percebe-se claramente como a amplitude da oscilação pendular está em relação com a intensidade da história pessoal – justamente as situações extremas, ou nas quais, incomensuravelmente, somos abandonados e lançados ao desespero extremo, ou nas quais, incomensuravelmente, nos sentimos felizes e exaltados, conferem-nos, se sobrevivermos à experiência, um cunho pessoal que se reconhece como resultado de um intenso desenvolvimento, de uma rica existência. E esse caráter evolutivo confere, aliás, quase sempre aos relatos do *Antigo Testamento* um caráter histórico, mesmo nos casos em que se trata de tradições meramente lendárias.

Homero permanece, com todo o seu assunto, no lendário, enquanto o assunto do *Antigo Testamento*, à medida que o relato avança, aproxima-se cada vez mais

do histórico; na narração de David já predomina o relato histórico. Ali também há muito de lendário, como, por exemplo, os relatos de David e Golias; só que muito, a bem dizer o essencial, consiste em coisas que os narradores conhecem por experiência própria ou através de testemunhos imediatos. Ora, na maioria dos casos, o leitor com alguma experiência não tem dificuldade em descobrir a diferença entre lenda e história. Se é difícil distinguir, dentro de um relato histórico, o verdadeiro do falso ou do parcialmente iluminado, pois isso requer uma cuidadosa formação histórico-filológica, é fácil, em geral, separar a lenda da história. A sua estrutura é diferente. Mesmo quando a lenda não se denuncia imediatamente pela presença de elementos maravilhosos, pela repetição de motivos conhecidos, pelo desleixo na localização espacial ou temporal, ou por outras coisas semelhantes, pode ser reconhecida rapidamente, o mais das vezes, por sua estrutura. Desenvolve-se de maneira excessivamente linear. Tudo o que corre transversalmente, tudo o que impõe resistência por atrito, tudo o que fica como resto, como secundário, que se insinua nos acontecimentos e motivos principais, tudo o que é indeciso, fraturado e vacilante, confundindo o claro curso da ação e a simples direção das personagens, tudo isso é apagado. A história que presenciamos, ou que conhecemos através de testemunhos de contemporâneos, transcorre de maneira muito menos uniforme, mais cheia de contradições e confusão; somente depois de já ter produzido resultados em algum âmbito específico é que podemos, com a sua ajuda, ordená-los de algum modo; e quantas vezes a ordem que assim achamos ter obtido torna-se novamente duvidosa, quantas vezes nos perguntamos se

aqueles resultados não nos levaram a uma ordenação demasiado simplista do originalmente acontecido? A lenda ordena o assunto de modo unívoco e decidido, destaca-o da sua restante conexão com o mundo, de modo que este não pode intervir de maneira perturbadora; ela só conhece homens univocamente fixados, determinados por poucos e simples motivos, cuja integridade de sentimentos e ações não pode ser prejudicada. Na lenda dos mártires, por exemplo, vemos como se enfrentam obstinados e fanáticos perseguidos e um perseguidor não menos teimoso e fanático; uma situação tão complicada, isto é, tão verdadeiramente histórica, como aquela em que se encontra o “perseguidor” Plínio, na famosa carta que escreve a Trajano acerca dos cristãos, não pode ser usada em lenda alguma. E esse caso ainda é relativamente simples. Pense-se na história que nós mesmos estamos vivendo: quem refletir sobre o comportamento dos indivíduos e dos grupos humanos no nascimento do nacional-socialismo na Alemanha ou o comportamento dos diferentes povos e Estados antes e durante a atual guerra (1942), sentirá como são dificilmente representáveis os objetos históricos em geral e como são impróprios para a lenda; o histórico contém em cada indivíduo uma pletora de motivos contraditórios, em cada grupo uma vacilação e um tatear ambíguo; só raramente (como agora, com a guerra) aparece uma situação fortuitamente unívoca que pode ser descrita de maneira relativamente simples, mas mesmo essa é subterraneamente graduada, e a sua univocidade está quase constantemente em perigo, e os motivos de todos os participantes têm tantas camadas que os *slogans* propagandísticos só chegam a existir graças à mais grosseira simplificação – donde resulta

que amigos e inimigos podem empregá-los frequentemente. Escrever história é tão difícil que a maioria dos historiadores vê-se obrigada a fazer concessões à técnica do lendário.

É claro que uma boa parte dos livros de Samuel contém história e não lenda. Na rebelião de Absalão ou nas cenas dos últimos dias da vida de David, a contradição e o entrelaçamento de motivos nos indivíduos e na trama total tornaram-se tão concretos que não se pode duvidar do caráter autenticamente histórico do relato. Até que ponto podem ter sido desfigurados os acontecimentos por parcialidade, eis uma outra questão que não nos interessa agora; de qualquer forma, aqui começa a passagem do lendário para o relato histórico, este último totalmente ausente nas poesias homéricas. Ora, as pessoas que redigiram as partes históricas dos livros de Samuel são, em grande parte, as mesmas que redigiram também as lendas mais antigas; além disso, sua peculiar concepção religiosa do homem na história, concepção essa que pretendemos descrever acima, não os levava, de maneira alguma, à simplificação lendária do acontecido; assim, não deixa de ser natural que, mesmo nas partes lendárias do *Antigo Testamento*, seja frequente a aparição de estruturas históricas, naturalmente não no sentido de que a tradição seja examinada quanto à sua credibilidade de maneira científico-crítica, mas meramente de tal forma que não predomina no mundo lendário do *Antigo Testamento* a tendência para a harmonização aplainante do acontecido, para a simplificação dos motivos e para a fixação estática dos caracteres, evitando conflitos, vacilações e desenvolvimento, como é próprio da estrutura lendária. Abraão, Jacó ou até Moisés têm um

efeito mais concreto, próximo e histórico do que as figuras do mundo homérico, não por estarem melhor descritos plasticamente – pelo contrário –, mas porque a variedade confusa, contraditória, rica em inibições dos acontecimentos internos e externos que a história autêntica mostra não está desbotada na sua representação, mas antes conservada com nitidez. Isso depende, em primeiro lugar, não só da concepção judaica do homem, como também do fato de os redatores não terem sido bardos, mas historiadores, cuja ideia acerca da estrutura da vida humana se formara no campo do histórico. Com isso fica também muito claro de que forma, como consequência da unidade da estrutura religioso-vertical, não podia surgir uma divisão consciente dos gêneros literários. Todos eles pertencem à mesma ordem geral; tudo o que não pudesse ser nela encaixado, ainda que fosse mediante interpretação, não tinha lugar algum. Aqui interessa-nos sobretudo como se dá, nos relatos davídicos, a transição imperceptível, só reconhecível pela crítica científica posterior, do lendário para o histórico e como, já no lendário, se apreende apaixonadamente o problema da ordem e da interpretação do acontecer humano, um problema que, mais tarde, explode os limites da historiografia, sufocando-a por inteiro na profecia. Assim, o *Antigo Testamento*, enquanto se ocupa do acontecer humano, domina todos os três âmbitos: lenda, relato histórico e teologia histórica exegética.

Com isso que acabamos de analisar relaciona-se também o fato de o texto grego parecer também mais limitado e mais estático com referência ao círculo das personagens atuantes e da sua atividade política. No processo do reconhecimento, do qual partimos, aparece,

além de Ulisses e de Penélope, a ama Euricleia, uma escrava comprada outrora pelo pai de Ulisses, Laerte. Tal como o pastor de porcos Eumeu, ela passou a vida a serviço da família dos Laerte; tal como Eumeu, está estreitamente unida ao destino dessa família, ama-a e compartilha dos seus interesses e sentimentos. Mas não possui vida nem sentimentos próprios, somente os dos seus senhores. Também Eumeu, não obstante ainda se lembre de ter nascido livre e pertencer até a uma família nobre (fora roubado quando criança), já não tem, nem na prática, nem nos sentimentos, vida própria, estando inteiramente atado à dos seus senhores. Essas duas personagens são, porém, as únicas a que Homero dá vida e que não pertencem à classe senhorial. Com isso, chega-se à consciência de que a vida, nos poemas homéricos, só se desenvolve na classe senhorial – tudo o que porventura viva além dela só participa de modo serviçal. A classe senhorial é ainda tão patriarcal, tão familiarizada com as atividades cotidianas da vida econômica, que às vezes se chega a esquecer seu caráter de classe. Só que ainda é inconfundivelmente uma espécie de aristocracia feudal, cujos homens dividem a vida entre a luta, a caça, as deliberações no mercado e os festins, enquanto as mulheres vigiam as criadas em casa. Como estrutura social, esse mundo é totalmente imóvel; as lutas só ocorrem entre diferentes grupos das classes senhoriais; de baixo nada surge. Mesmo quando se consideram os acontecimentos do Canto 2 da *Ilíada*, que terminam com o episódio de Térsites, como sendo um movimento popular – e duvido que isso possa ser feito em sentido sociológico, pois trata-se de guerreiros de categoria senatorial, portanto, de pessoas que são também membros da classe senhorial, ainda que

membros de condição inferior –, o que estes guerreiros demonstram diante do povo reunido não é senão a sua falta de independência e a incapacidade de iniciativa própria desse mesmo povo. Nos relatos patrísticos do *Antigo Testamento* predomina também a constituição patriarcal, mas como se trata de chefes de famílias isolados, nômades ou seminômades, o quadro social parece muito menos estável; não se sente a formação em classes. Logo que, finalmente, o povo aparece, isto é, após a saída do Egito, ele se faz sentir sempre na sua mobilidade, amiúde borbulhando inquietamente, e intervém com frequência nos acontecimentos, seja como um todo, seja como grupos isolados ou como personagens que se expõem individualmente. As origens da profecia parecem estar na indomável espontaneidade político-religiosa do povo. Tem-se a impressão de que o movimento, em profundidade, do povo em Israel-Judá deve ter sido de uma espécie muito diferente e muito mais elementar do que nas próprias democracias posteriores da Antiguidade.

A historicidade e mobilidade social mais profundas dos textos do *Antigo Testamento* relacionam-se, finalmente, com mais uma última diferença significativa: delas surge um conceito de estilo elevado e de sublimidade diferente do de Homero. Esse certamente não receia inserir o cotidiano e realista no sublime e trágico; tal receio seria estranho a seu estilo e inconciliável com ele. Vê-se no nosso episódio da cicatriz como a cena doméstica do lava-pés, pintada aprazivelmente, é entretecida na grande, significativa e sublime cena da volta ao lar. Isso está longe, ainda, daquela regra da separação dos estilos que mais tarde se imporia quase por completo, e que estabelecia que a

descrição realista do cotidiano era inconciliável com o sublime, e só teria lugar no cômico ou, em todo caso, cuidadosamente estilizado, no idílico. E, contudo, Homero está mais perto dela do que o *Antigo Testamento*, pois os grandes e sublimes acontecimentos ocorrem nos poemas homéricos muito mais exclusiva e inconfundivelmente entre os membros de uma classe senhorial; estes são muito mais intatos na sua heroica sublimidade do que as figuras do *Antigo Testamento*, que podem decair muito mais profundamente em sua dignidade – pense-se, por exemplo, em Adão, Noé, David, Jó; e, finalmente, o realismo doméstico, a representação da vida cotidiana, permanece sempre, em Homero, no idílico-pacífico – enquanto, já desde o princípio, nos relatos do *Antigo Testamento*, (o sublime, trágico e problemático) se forma justamente no doméstico e cotidiano: acontecimentos como o que ocorre entre Caim e Abel, entre Noé e seus filhos, entre Abraão, Sara e Agar, entre Rebeca, Jacó e Esaú, e assim por diante, não são concebíveis no estilo homérico. Isso resulta do modo fundamentalmente diferente como se originam os conflitos. Nos relatos do *Antigo Testamento*, o sossego da atividade cotidiana na casa, nos campos e junto aos rebanhos é constantemente socavado pelos ciúmes relacionados à eleição e à promessa da bênção, e surgem complicações que seriam inconcebíveis para os heróis homéricos. A estes, é necessário um motivo palpável, claramente exprimível, para que surjam conflito e inimizade, cuja consequência é a luta aberta; enquanto desnecessário naqueles, o lento e constante fogo dos ciúmes e a ligação da esfera doméstica com a espiritual, da bênção paterna com a bênção divina, acabam por impregnar a vida cotidiana de substância

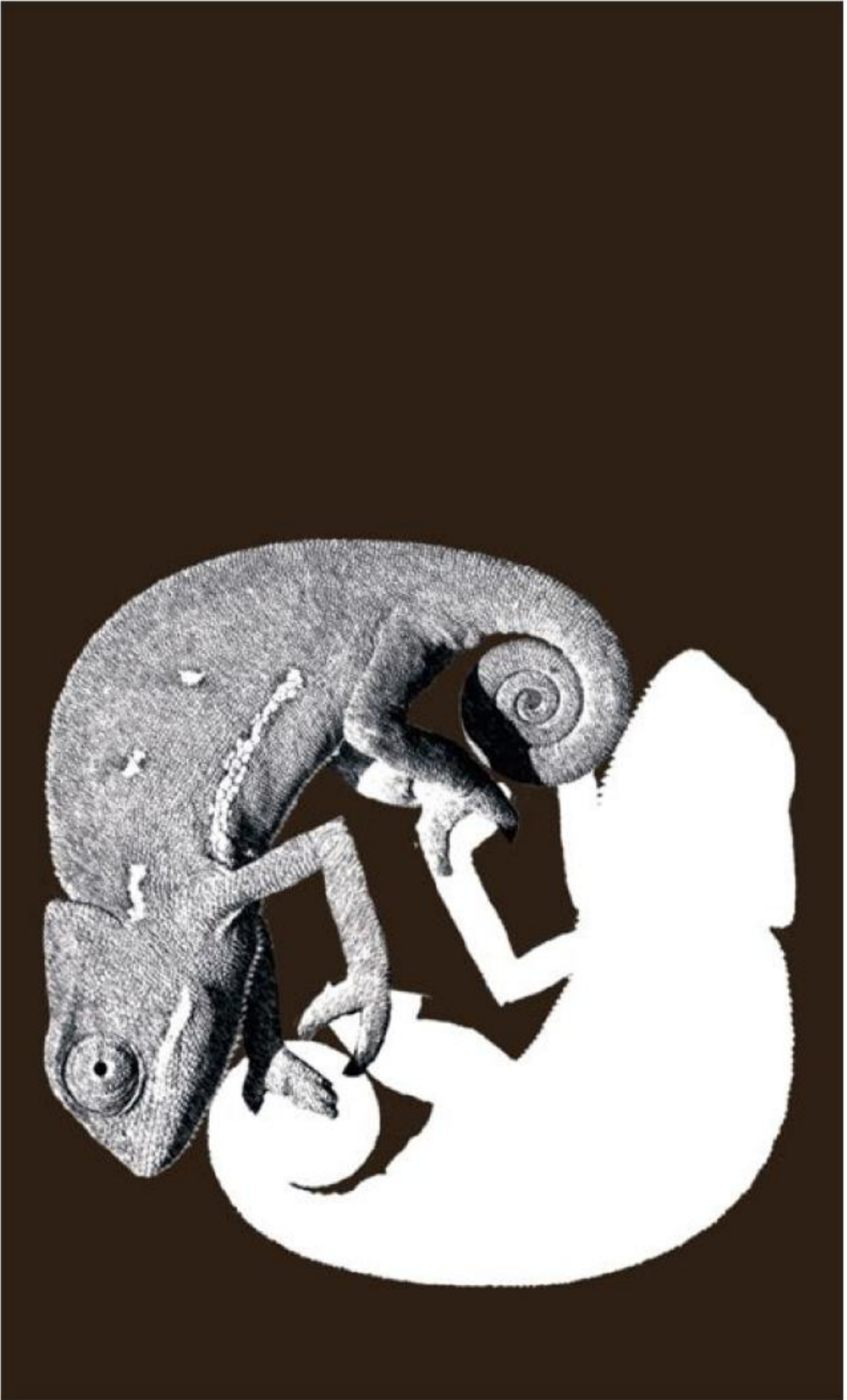
conflitiva, envenenando-a, muitas vezes. A sublime intervenção de Deus age tão profundamente sobre o cotidiano que os dois campos do sublime e do cotidiano são não apenas efetivamente inseparados mas, fundamentalmente, inseparáveis.

Comparamos os dois textos e, ao mesmo tempo, os dois estilos que encarnam, a fim de obter um ponto de partida para os nossos ensaios sobre a representação literária da realidade na cultura europeia. Os dois estilos representam, na sua oposição, tipos básicos: por um lado, descrição modeladora, iluminação uniforme, ligação sem interstícios, locução livre, predominância do primeiro plano, univocidade, limitação quanto ao desenvolvimento histórico e quanto ao humanamente problemático; por outro lado, realce de certas partes e ofuscamento de outras, falta de conexão, efeito sugestivo do tácito, multiplicidade de planos, multivocidade e necessidade de interpretação, pretensão à universalidade histórica, formação da ideia de devir histórico e aprofundamento do problemático.

O realismo homérico não pode ser equiparado, certamente, ao clássico-antigo em geral, pois a separação de estilos, que se desenvolveu só mais tarde, não permitia, no âmbito do sublime, uma descrição tão minuciosamente acabada dos acontecimentos cotidianos; sobretudo na tragédia não havia lugar para isso. Ademais, a cultura grega logo encontrou os fenômenos do desenvolvimento histórico e da multiplicidade de camadas da problemática humana e os atacou à sua maneira; no realismo romano aparecem, finalmente, novas e peculiares maneiras de ver as coisas. Quando a ocasião o exigir, trataremos das modificações posteriores da antiga representação da realidade; em

geral, e apesar dessas últimas, as tendências fundamentais do estilo homérico por nós apontadas vigoram até a Antiguidade tardia.

Uma vez que tomamos os dois estilos, o de Homero e o do *Antigo Testamento*, como pontos de partida, admitimo-los como acabados, tal como se nos oferecem nos textos; fizemos abstração de tudo o que se refira às suas origens e deixamos, portanto, de lado a questão de saber se as suas peculiaridades lhes pertencem originalmente ou se são atribuíveis, total ou parcialmente, a influências estranhas e quais seriam elas. A consideração dessa questão não é necessária nos limites da nossa intenção, pois foi em seu pleno desenvolvimento, alcançado em seus primórdios, que esses estilos exerceram sua influência constitutiva sobre a representação europeia da realidade.



2. Fortunata

Non potui amplius quicquam gustare, sed conversus ad eum, ut quam plurima exciperem, longe accersere fabulas coepi sciscitarique, quae esset mulier illa, quae huc atque illuc discurreret. Uxor, inquit, Trimalchionis, Fortunata appellatur, quae nummos modio metitur. Et modo, modo quid fuit? Ignoscet mihi genius tuus, noluisse de manu illius panem accipere. Nunc, nec quid nec quare, in caelum abiit et Trimalchionis topanta est. Ad summam, mero meridie si dixerit illi tenebras esse, credet. Ipse nescit quid habeat, adeo saplutus est; sed haec lupatria providet omnia et ubi non putes. Est sicca, sobria, bonorum consiliorum, est tamen malae linguae, pica pulvinaris. Quem amat, amat; quem non amat, non amat. Ipse Trimalchio fundos habet qua milvi volant, nummorum nummos. Argentum in ostiarii illius cella plus iacet quam quisquam in fortunis habet. Familia vero babaie babaie, non mehercules puto decumam partem esse quae dominum suum noverit. Ad summam, quemvis ex istis babaecalis in rutae folium coniciet. Nec est quod putes illum quicquam emere. Omnia domi nascuntur: lana, credrae, piper, lacte gallinaceum si quaesieris, invenies. Ad summam, parum illi bona lana nascebatur; arietes a Tarento emit, et eos culavit in gregem... Vides tot culcitrae: nulla non aut cochyliatum aut coccineum tomentum habet. Tanta est animi beatitudo. Reliquos autem collibertos eius cave contempnas; valde succossi sunt. Vides illum qui in imo imus recumbit; hodie sua octingenta possidet. De nihilo crevit. Modo solebat collo suo ligna portare. Sed quomodo dicunt – ego nihil scio, sed audivi – quom Incuboni pilleum rapuisset, thesaurum invenit. Ego nemini invideo, si quid deus dedit. Est tamen subalapo et non vult sibi male. Itaque proxime casam hoc titulo proscrispsit: C. Pompeius Diogenes ex

Calendis Iuliis cenaculum locat; ipse enim domum emit. Quid ille qui libertini loco iacet, quam bene se habuit! Non impropero illi. Sestertium suum vidit decies, sed male vacillavit. Non puto illum capillos liberos habere.

Esse trecho pertence ao romance de Petronius, do qual só se conservou um episódio completo, o “Banquete de Trimalquão”, o rico liberto. O trecho aqui transcrito é o capítulo 37 e parte do 38. O narrador, Encólpio, pergunta ao seu vizinho, durante o banquete, quem seria a mulher que vai e vem pela sala, e recebe uma resposta que procuraremos traduzir, mantendo, dentro do possível, o seu estilo:

Essa é Fortunata, a mulher de Trimalquão, que conta o dinheiro às arrobas. E antes, o que pensas que tenha sido? Não o leves a mal, mas não terias aceito de suas mãos nem um pedaço de pão. Mas agora ela entrou no céu, sem mais nem menos, e é tudo para Trimalquão. Enfim, se ela lhe disser em pleno meio-dia que é de noite, ele acredita. Esse aí nem sabe quanto tem, de tão rico que é; mas ela, a tratante, cuida de tudo e até onde menos se espera. Ela não bebe, é parca, de bom conselho, mas também tem má língua, uma verdadeira pega. De quem gosta, gosta, e de quem não gosta, não gosta mesmo. Esse Trimalquão tem terras até onde voam os falcões, incontáveis milhões. No porão do seu zelador há mais dinheiro do que outra gente tem como fortuna. E os escravos! Eu acredito que nem a décima parte deles chega a ver o seu senhor. Enfim, ao lado desse aí, todos esses basbaques podem fechar o bico. E não penses que ele precisa comprar alguma coisa, é tudo produção própria: lã, cera, pimenta – e se quisesse leite de galinha, encontrarias. Uma vez pareceu-lhe que não tinha bastante produção própria de boa lã; comprou, então, carneiros de Tarento e somou-as ao seu rebanho... Estás vendo quantas almofadas há por aqui? Não há uma que não esteja recheada com lã purpúrea ou escarlata, tanta é a felicidade desse homem. E também os seus colibertos não devem ser desprezados. Eles já