

Mistura de estilos e criação na crítica auerbachiana de Shakespeare em “O príncipe cansado”¹

Daniel Lago Monteiro

Somente pela mistura estilística cristã, pôde tornar-se realidade o pressentimento que Platão pronunciava no fim do *Banquete* quando Sócrates, de madrugada, explicava aos últimos bebedores, Agaton e Aristófanes, que estão quase vencidos pelo cansaço, que um e o mesmo poeta deveria dominar a tragédia e a comédia, e que o legítimo criador de tragédias também é um comediógrafo. O fato de que este pressentimento ou exigência de Platão somente poderia amadurecer pelo caminho da visão cristã medieval do homem, e somente poderia se tornar realidade depois de essa visão ter sido ultrapassada já foi reconhecido e enunciado frequentemente, pelo menos em suas linhas gerais.²

1.

De que maneira se deu a imitação da realidade ao longo da história da literatura ocidental? Como foi possível, na literatura contemporânea, que autores como Stendhal, Honoré de Balzac, Gustave Flaubert e Marcel Proust tomassem os menores e mais corriqueiros dos conteúdos da vida terrena – uma madalena mergulhada em uma xícara de chá, um ataque de ciúmes – e os transformassem em objeto de imitação séria? Foram questões como essas que o grande romancista e filólogo alemão Erich Auerbach procurou responder ao redigir *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, uma das mais importantes e audazes obras de filologia e crítica literária do século XX. Escrita em um

¹ Gostaria de expressar meus sinceros agradecimentos ao professor Samuel Titan Jr., por ter despertado em mim um interesse pela crítica inventiva de Auerbach.

² AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009. p. 294-295.

momento de clivagem da história do Ocidente, no calor da Segunda Grande Guerra e, ao mesmo tempo, à margem da cultura europeia – àquela altura Auerbach encontrava-se no exílio em Istambul –, em muitos aspectos, segundo argumenta o próprio autor,³ *Mimesis* só foi possível de ser redigida devido a esta posição histórico-espacial limítrofe. Por estarem fora de seus lugares de origem e à beira de sucumbirem diante da completa “estandardização da cultura mundial, [...] seja conforme o modelo europeu-americano, seja conforme o russo bolchevista”,⁴ as ideias que norteiam, ou norteavam, a representação da realidade puderam ser inventivamente reunidas e analiticamente estudadas. Para tanto, Auerbach procurou traçar um mapa dessa literatura – ou, como ele o chamava, uma *topologia histórica* – a partir de poucos, porém essenciais, veios, de modo a compor um quadro que em nada é simples ou plenamente acabado, mas multifacetado e rico em problematidade. Entre esses *traços* tem-se a “mistura de estilo”: a quebra da separação clássica de diferenciação dos níveis; ciclo que se inicia com o choque e a assimilação das culturas clássica e judaico-cristã e que só viria a se completar no realismo moderno.

Enquanto rememoração histórica, *Mimesis* incumbe-se da tarefa de apresentar um panorama da literatura ocidental a partir do confronto entre duas tradições distintas e até mesmo antagônicas do ponto de vista de suas visões de mundo e expressão verbal: a clássica e a judaico-cristã. Tradições estas que seguiram em paralelo por milênios, até se chocarem e, por uma eventualidade histórica, se fundirem. Em linhas muito gerais, o projeto de *Mimesis* consiste em falar da produção narrativa procedente desse encontro e de como ele foi decisivo para que a vida baixa e cotidiana pudesse receber um tratamento sério e elevado. Nesse sentido, os capítulos I e II “fazem as vezes de introdução”⁵ ao livro, uma vez que eles versam sobre um momento anterior a esse encontro. De

³ No “Epílogo” à *Mimesis*, de 1946, diz o autor: “[...] as dificuldades eram demasiado grandes e muito frequentemente tive de abandonar o âmbito que me é próprio, as literaturas românicas. Junta-se a isto, ainda, o fato de a pesquisa ter sido escrita durante a guerra, em Istambul. Aqui não há nenhuma biblioteca bem provida para estudos europeus [...]. [Contudo], é bem possível que este livro deva agradecer a sua existência precisamente à falta de uma biblioteca especializada; se tivesse podido tentar informar-me a respeito de tudo o que foi feito acerca de tantos temas, talvez nunca tivesse chegado a escrevê-lo”. (Ibid., p. 502.)

⁴ AUERBACH, Erich. *Ensaaios de literatura ocidental*. São Paulo: Editora 34, 2007. p. 358.

⁵ TITAN JR., Samuel. Apresentação. In: AUERBACH, Erich. *Ensaaios de literatura ocidental*, p. 7.

uma sensibilidade e agudeza exemplares, Auerbach reconstituiu nesses capítulos iniciais o poder plasmador e a linguagem altamente estilizada dos textos de Homero e dos poetas e historiadores latinos, a riqueza de planos e de problematidade histórica e psíquica das personagens bíblicas.

Um segundo importante momento de *Mimesis*, e que serve como uma das *chaves de abóbada* do livro, é o capítulo oitavo, sobre a *Divina comédia*, de Dante. Aqui, por intermédio da *imitação figural* e da linguagem plástica do poeta florentino, os objetos vis e terrenos ascendem em estatura. Ao combinar o emprego da língua vernácula e formulações linguísticas afeitas à conversação comum com objetos sublimes, a *Comédia* dantesca irrompia com a rígida separação estilística em alto e baixo. Contudo, os objetos baixos não se elevam por algo que conservem em si mesmos, mas tão somente enquanto “figuras”,⁶ cuja consumação, ainda que plena de historicidade, só pode se realizar no além imutável e sempiterno.

No curso da história da representação da realidade na literatura ocidental foi necessário ainda um terceiro momento para que todos os objetos ganhassem em estatura, força e dignidade. Quando a morte passou a interessar por si própria, como se “não houvesse redenção nem imortalidade”, e os objetos puderam “aparecer perfeitamente nus”,⁷ desprovidos de toda transcendência, em outras palavras, quando no seio da cristandade europeia surgiram homens e ideias abertamente não cristãos ou alheios ao cristianismo, tornou-se realidade, em toda sua riqueza de matizes, a mistura de estilos. A literatura do Renascimento tardio – de homens como Montaigne, Shakespeare e Cervantes – ocupa um papel significativo nessa história. Para o nosso presente propósito, centremo-nos na figura de Shakespeare e no ensaio a ele reservado por Auerbach, possivelmente o texto de *Mimesis* que mais amplamente discute o tema da mistura de estilos.

2.

“O príncipe cansado”, capítulo de número 13 de *Mimesis*, é um dos poucos capítulos da obra que foge do âmbito que é próprio a Auerbach, as línguas e literaturas românicas. Ainda assim, nele o crítico alemão recorre, aqui e ali, a uma

⁶ Para uma discussão mais aprofundada do conceito, ver: AUERBACH, Erich. *Figura*. São Paulo: Editora Ática, 1997.

⁷ AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental*, p. 154-156.

bibliografia especializada, a uma comparação entre os mundos morais e mentais de Shakespeare e da tragédia clássica grega e a tão afamada revalorização do dramaturgo inglês por “seus admiradores de 1800 aproximadamente”.⁸ Mas o “ponto de partida”⁹ de Auerbach é bastante concreto e preciso, qual seja, a segunda parte da peça *Henrique IV*, o diálogo entre o futuro rei, Henrique V, e seu amigo Poins, quando o príncipe, personagem de elevada posição social, expressa um sentimento em nada elevado: “*Before God, I am exceeding weary*”. Citemos o diálogo em sua íntegra (ato II, cena II), segundo a tradução de Carlos Alberto Nunes:

Príncipe: Podes crer que me sinto cansado a mais não poder.

Poins: Chegou a esse ponto? Sempre pensei que o cansaço não ousasse ligar-se às pessoas de tão alto sangue.

Príncipe: No entanto, é o que se dá comigo, embora confessá-lo faça empalidecer a minha grandeza. Não é sinal de vulgaridade, em mim, ter vontade de beber cerveja fraca?

Poins: Não se concebe um príncipe com educação negligente a esse ponto, para lembrar-se, sequer, de composição tão mesquinha.

Príncipe: É que, com certeza, o meu apetite não é de natureza real, pois não me sai da ideia essa pobre criatura, a cerveja fraca. Em verdade, essas considerações humildes me fazem destacar a própria grandeza. Que desgraça é para mim lembrar-me de teu nome, ou ter de ver amanhã o teu rosto, ou observar quantos pares de meia de seda possuis, a saber, essas aí e as que já foram de cor de pêssego; ou fazer o inventário de tuas camisas, mais ou menos desse jeito: uma no corpo e uma sobressaltante [...].¹⁰

De saída, a escolha dessa passagem, bem como da própria peça *Henrique IV* e do título “O príncipe cansado”, já conduz ao tema da mistura de estilos. A conversa entre o príncipe Henrique e Poins parece se dar em um ambiente completamente avesso ao da tragédia devido a seu caráter excessivamente prosaico e seu tom jocoso. Como resposta à cômica reprovação de Poins (“sempre pensei

⁸ AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação na literatura ocidental*, p. 294.

⁹ Termo caro ao autor, sobre o qual esperamos lançar uma luz no momento final deste artigo.

¹⁰ SHAKESPEARE, William. *Dramas históricos*. Rio de Janeiro: Agir Editora, 2008. p. 177.

que o cansaço não ousasse ligar-se às pessoas de tão alto sangue”), o príncipe Henrique não demonstra qualquer preocupação em reafirmar sua superioridade ou dignidade, mas antes reforça ainda mais a *vilania* de seus sentimentos ao expressar seu desejo por *cerveja fraca*. O diálogo prossegue com a confissão de Henrique de que, mesmo para alguém de sangue tão nobre, o apetite “não é de natureza real”; ademais, tão imperfeita é a constituição principesca, que nem sequer é capaz de impedir que a cerveja, “pobre criatura”, venha à sua memória. Também quanto às formas idiomáticas, nesse curto diálogo Shakespeare alude à mistura de estilos ao alternar, a todo o momento, vocábulos baixos e elevados. Os termos em inglês – *vilely, weak, humble, high, greatness, princely* – aparecem com frequência no diálogo. Exemplos como esses são inúmeros nas peças do dramaturgo inglês, mas sua recorrência em *Henrique IV* tem para Auerbach um significado preciso. Estamos aqui diante de um conjunto específico das tragédias shakespearianas, cujo conteúdo, além de essencialmente histórico, aborda acontecimentos recentes da história inglesa. Os aspectos trágico e histórico condicionam o tom sério e realista. No entanto, eles se chocam com situações comeczinhas, como a descrita acima, e com a falta de seriedade de um príncipe que, ao invés de exibir bravura em feitos heroicos, está tão cansado que só consegue lembrar-se de *cerveja fraca*.

Ora, não é próprio do realismo descrever uma situação em que um príncipe, nas horas vagas, passa o tempo com bebedeiras e conversa fiada? Não para a tradição clássica, que exigia da tragédia a imitação de ações nobres em que “nenhum indício físico de fragilidade e de mortalidade da criatura humana devesse ser mostrado”,¹¹ nem mesmo para o teatro shakespeariano, “amiúde não realista”¹² – voltaremos a esse ponto mais adiante. Como então entender a mistura estilística nessa cena de *Henrique IV*? Para uma resposta mais abrangente do que foi e de como se deu a mistura de estilos, faz-se necessário retornar ao momento anterior: o da separação estilística.

Dos dois grandes veios que tiveram importância decisiva para a formação do “realismo sério” na literatura ocidental, o clássico e o judaico-cristão, apenas do primeiro sucedeu a separação de estilos; outrossim, a própria noção de estilo só

¹¹ AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental*, p. 245.

¹² AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, p. 292.

se cristalizou pela linguagem *viva e plasmadora* da narrativa clássica, bem como por sua estrutura lendária. Em seu sentido mais abrangente, estilo, ou *stilus*, é a maneira de escrever o *colorido* que dá vida e forma ao texto.¹³ Na Antiguidade Clássica, o emprego do estilo deveria obedecer aos diferentes gêneros do discurso e estar em conformidade com as figuras, a vestimenta ou o ornato que distinguem a linguagem literária de seu uso comum. Nas palavras de Auerbach, em “*As flores do mal e o sublime*”,

O tema e a maneira de tratá-lo foram divididos (na estética clássica) em três categorias (ou estilos): o grandioso, trágico e sublime; depois, o médio, agradável e suave; e por fim, o baixo, ridículo e grotesco.¹⁴

O *decoro* (ou a conveniência) e a *verossimilhança* (unidade de tempo, espaço e ação) cuidavam de evitar a mistura de temas e maneiras em uma mesma obra, tornando-se os preceitos-chave mais significativos das poéticas e retóricas clássicas. No caso da tragédia, *convinha* a ela a imitação de personagens e ações elevadas em linguagem também elevada. Esta consiste, por assim dizer, na condição de verossimilhança da representação trágica. Para Aristóteles, na *Poética*, só pode ser verossímil aquilo que for uno: “a tragédia é imitação de uma *ação completa*, constituindo um *todo* que tem certa *grandeza*”.¹⁵ “Uno é o mito”,¹⁶ ele tem começo, meio e fim e se interessa mais pelas coisas que são possíveis, ainda que fictícias, do que pelas implausíveis, porém factíveis. Essas observações de Aristóteles são condizentes com a estrutura narrativa lendária do mundo clássico, que teve importância decisiva para a consciente separação dos estilos. A bem da verdade, a narrativa antiga é essencialmente a-histórica. Diante de uma passagem da *Odisseia*, de Homero, ou de uma peça de Sófocles, é-nos indiferente saber que tudo não passa de mentira. Antes, é necessário que os acontecimentos sucedam linearmente com conveniência e verossimilhança, sem *contradições* e

¹³ Ver: GUIRAUD, Pierre. *A estilística*. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1970. Sobre tudo, Parte I – “A retórica”.

¹⁴ AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental*, p. 309.

¹⁵ ARISTÓTELES. *Poética*. In: OS PENSADORES. São Paulo: Nova Cultural, 1987. p. 208. (Grifo nosso.)

¹⁶ *Ibid.*, p. 208.

confusões, e os assuntos ordenados “de modo unívoco e decidido”.¹⁷ Em certa medida, isso vale também para a narrativa histórica. O historiador antigo está menos preocupado com uma dinâmica da história – com suas forças motrizes e ocultas, como será frequentemente afirmado a partir de Herder e do primeiro romantismo alemão –¹⁸ do que em fixar imagens modulares, captar o essencial ou o simples e, por fim, pintar um quadro nítido e uno. Nesse sentido, o texto histórico compartilhava com o poético a exigência de ser escrito no mais alto grau de estilização, o que, pela separação de estilos, impedia-o de “descer às profundezas cotidianas e vulgares”.¹⁹

“Isto está [...] na mais exata relação com a concepção geral que se manifesta na separação dos estilos entre o trágico problemático e o realista”,²⁰ afirma Auerbach. Na tradição clássica, a realidade prosaica e cotidiana só podia aparecer de forma cômica ou farsesca, o que excluía dela todo aprofundamento histórico e problemático. Foi em sentido contrário, por sua vez, que se desenvolveu a narrativa literária no mundo judaico-cristão. Aqui, a mais corriqueira das situações e o mais baixo nível social podem ser profundamente carregados de tragicidade e de problematicidade. Como exemplo máximo disso tem-se “o drama universal da história de Cristo”.²¹ Deus, encarnado homem, desceu ao mundo terreno não para conviver entre pessoas de elevada posição social, mas entre pescadores, prostitutas, coletores de impostos, soldados, etc., ou seja, entre aqueles que no mundo clássico estariam confinados às formas cômicas e satíricas. No entanto, é nesse contexto vil que se desenrola a mais trágica e sublime das cenas, em uma narrativa que se “aproxima cada vez mais do histórico”²² e se distancia paulatinamente do lendário.

Em muitos aspectos a tragicidade e a historicidade das camadas baixas no texto bíblico se devem às diferenças de concepção de sublime e de formas de narrar com relação ao mundo clássico. Para o poeta bíblico, a força e a sublimi-

¹⁷ AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, p. 16.

¹⁸ Sobre este ponto, ver o ensaio de Auerbach, “A descoberta de Dante no romantismo”, in *Ensaio de literatura ocidental*.

¹⁹ AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, p. 38.

²⁰ *Ibid.*, p. 32-33.

²¹ *Ibid.*, p. 289.

²² *Ibid.*, p. 15.

dade de sua palavra não visam trazer à mente do ouvinte ou leitor o objeto em sua unidade, tampouco quer ela fixar imagens em um quadro. Como disse o importante crítico inglês do século XIX, William Hazlitt, “a poesia bíblica não é uma poesia da forma, mas do poder [...]; por meio de sua crença religiosa, ela é vasta, informe, obscura e infinita”.²³ As próprias noções de unidade e de caráter ficam comprometidas no texto bíblico. Por intermédio de uma linguagem simples, composta quase exclusivamente de orações principais e de discursos curtos, diretos e fragmentários, as cenas mais sublimes e dramáticas da Bíblia são, com frequência, enigmáticas e carregadas de segundos planos. Como cortes verticais que ligam o céu e a terra, Deus e os homens, esses interstícios impossibilitaram a separação estilística ao mesmo tempo em que deram maior mobilidade e desenvolvimento histórico às personagens.

Aquiles e Ulisses são descritos magnificamente, por meio de muitas e bem formadas palavras, carregam uma série de epítetos [...], mas eles não têm desenvolvimento algum e a história de suas vidas fica estabelecida univocamente.²⁴

Em contrapartida, as personagens bíblicas, homens e mulheres simples escolhidos por Deus para selar a aliança que ele fez com o mundo, são moldadas por sua trajetória amiúde falível, irregular e rica em “lances de fortuna”:

Que caminho, que destino se interpõe entre o Jacó que obteve ardilosamente a benção do primogênito e o ancião cujo filho mais amado foi despedaçado por uma fera – entre Davi, o harpista, perseguido pelo ciúme do seu senhor, e o velho rei, circundado de intrigas apaixonadas, aqüecido no seu leito por Abisai, a Sunamita, sem que ele a reconheça!²⁵

²³ HAZLITT, William. *The selected writings of William Hazlitt*. London: Pickering & Chatto, 1998. Volume 2: *The round table & lectures on the English poets*. p. 178.

²⁴ AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, p. 14.

²⁵ *Ibid.*, p. 14.

Semelhante mobilidade e desenvolvimento histórico estão presentes na narrativa da encarnação divina. Antes de subir aos céus e afirmar sua glória em toda a plenitude, Cristo, que nascera e crescera em um ambiente humilde, teve de passar pela mais dura das provações, a paixão do calvário. Na tradição judaico-cristã, não há heroísmo e exaltação sem rebaixamento e humilhação. O elevado, o divino e o sempiterno se encontram com o baixo, o mundano e o histórico. O juízo final, a consumação do reino de Deus na terra, será o último e mais importante capítulo da história da humanidade.

Voltemos, pois, a “O príncipe cansado” de Auerbach. Na Inglaterra do século XVI, muito havia transcorrido na história do encontro das culturas clássica e judaico-cristã – encontro este, vale lembrar, que de modo algum se deu de maneira contínua e linear; tampouco as apropriações de uma cultura pela outra foram inteiramente conscientes. Em linhas gerais, a partir de Dante e dos primeiros humanistas, o conhecimento e o acesso aos textos gregos e latinos se ampliaram consideravelmente. Desde então, a combinação do sublime com o baixo passou a receber um tratamento cada vez mais consciente e mais distinto daquele que encontramos no texto bíblico, para o qual, diz o autor, “a mistura dos campos estilísticos não implicava intenção artística alguma”.²⁶ Isso se nota na mistura do trágico e do cômico no teatro shakespeariano, que, embora não decorra de um ponto de vista inteiramente estético e intencional, como será a mistura de estilos a partir do Romantismo, segundo o crítico alemão, tampouco é ingênua.

Em “O príncipe cansado”, Auerbach magistralmente assinala três casos fundamentais da mistura de estilos nas tragédias de Shakespeare. Primeiramente, “a alternância de cenas trágicas e cômicas dentro da tragédia”;²⁷ em seguida, as aparições de tipos cômicos ao lado de tipos elevados; por fim, “a mistura de estilos dentro das próprias personagens”,²⁸ como no diálogo entre o príncipe Henrique e Poin em que o herói trágico denuncia fragilidade, comportamento comicamente exagerado ou uma tendência para o grotesco. Entre as razões dessa mistura estão uma maior liberdade de ação e movimento e uma maior autonomia apresentadas pelas personagens trágicas do teatro isabelino em rela-

²⁶ *Ibid.*, p. 35.

²⁷ *Ibid.*, p. 281.

²⁸ *Ibid.*, p. 281.

ção à trama quando comparadas às personagens da tragédia clássica. A mesma necessidade que se encontra na poesia épica de Homero, de tudo narrar, de trazer para a superfície plana e *uniformemente iluminada* todos os incidentes que importam à narrativa, sem “deixar nada do que é mencionado na penumbra ou inacabado”,²⁹ também vale para a poesia dramática. Por mais que se conceda liberdade e desenvolvimento histórico a *Medeia* de Eurípedes ou a *Édipo* de Sófocles, o caráter dessas personagens e toda circunstância trágica que as envolve estão encerrados na trama presente e atual. De modo diferente, por exemplo, ocorre com “o caráter especial de Shylock ou de Lear, e este caráter é não somente natural, mas pré-formado pelo nascimento, pela situação e pela pré-história”.³⁰ Para Auerbach a riqueza de possibilidades do entrecho dramático no teatro de Shakespeare não se deve somente à “grande força poética”³¹ de seus versos, embora, como veremos adiante, esta tenha sua importância reconhecida, mas à consciência “histórico-perspectivista” e à “concepção da concatenação universal do mundo”³² que se desenvolveram no Renascimento.

Vimos que a estrutura sintática claramente circunscrita e bem ordenada do texto clássico, somada à presentificação dos fenômenos narrados, se chocou com as *palavras duras*, os discursos diretos e imprecisos e a riqueza de camadas e planos do texto bíblico, e que desse choque nasceu o germe tanto da mistura de estilos quanto da visão histórico-perspectivista. Nos séculos XV e XVI, como consequência das grandes descobertas marítimas, da formação dos Estados Nação e do cisma da Igreja, houve um aprofundamento desse choque. A realidade e, com ela, a sua representação ganharam novos contornos. Pela primeira vez na história europeia “difundi-se uma imagem muito mais variada da sociedade humana”.³³ As antigas oposições entre “gregos, ou romanos e bárbaros, ou entre cristãos e pagãos”³⁴ se afrouxaram, abrindo espaço para a construção de uma identidade mais rica, solidamente formada e mais plural. Nesse confronto

²⁹ *Ibid.*, p. 3.

³⁰ *Ibid.*, p. 285.

³¹ AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental*, p. 293.

³² AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, p. 287.

³³ *Ibid.*, p. 286.

³⁴ *Ibid.*, p. 286.

com o outro e o diferente – os povos ameríndios, as nações rivais ou mesmo a Antiguidade Clássica e os “tempos obscuros da Idade Média” –,³⁵ criou-se um conceito de alteridade e uma visão histórica em profundidade jamais antes alcançada. Como parte da consciência perspectivista, tem-se o “conceito do concerto universal, mágico e polifônico, que surgia no Renascimento”.³⁶ O mundo sensível era então revestido por uma rede de signos que harmonicamente interligava todas as coisas. Como bem observou Michel Foucault em “A prosa do mundo” (segundo capítulo de *As palavras e as coisas*), a partir das quatro similitudes – conveniência, emulação, analogia e simpatia –, instrumentos com os quais era possível *ler e ver* “a escritura das coisas”, ou, na expressão precisa de Hazlitt, “a estrutura oculta das palavras e das coisas”,³⁷ o mundo se fechava de tal modo em si mesmo, “como uma imensa cadeia, estendida e vibrante”,³⁸ que, ao tanger de uma das cordas que o revestia, se fazia ressoar por ele “uma plethora de vozes”.³⁹ No que diz respeito às ações dramáticas, essa visão de mundo possibilitou, segundo Auerbach, que “aparecessem personagens secundárias e ações paralelas”⁴⁰ e com elas a possibilidade do sublime descer ao prosaico. É possível notar esses elementos na conversa entre o príncipe Henrique e Poinç narrada acima. Pela *analogia*, como lugar em que “todas as figuras do mundo podem se aproximar”,⁴¹ Henrique V, em alguma medida, *espelha* o companheiro plebeu pelo apetite vil, a memória fraca e a linguagem prosaica. No entanto, como assinala Auerbach, estamos longe aqui do espírito universal e do humanismo da *Goethezeit*. As similitudes do mundo renascentista claramente reconhecem as distinções de classe.

Essa mesma imagem polifônica de um mundo coberto por uma rede tangível de signos impedia, por sua vez, que se desenvolvesse efetivamente o realismo sério:

³⁵ *Ibid.*, p. 286.

³⁶ *Ibid.*, p. 287.

³⁷ HAZLITT, William. *The selected writings of William Hazlitt*. London: Pickering & Chatto, 1998. Volume 6: *Table talk*. p. 221.

³⁸ FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966. p. 34.

³⁹ AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, p. 287.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 287.

⁴¹ FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*, p. 37.

A tragédia de Shakespeare não é totalmente realista [...]: ele não leva a sério, ou não considera tragicamente a realidade comum e cotidiana; trata tragicamente só pessoas nobres, príncipes e reis, estadistas, generais e heróis da Antiguidade; quando aparecem pessoas do povo ou soldados ou membros das classes médias ou inferiores, isto sempre acontece em estilo baixo, num dos muitos matizes do cômico de que ele dispõe.⁴²

Foi somente quando começaram a aparecer descontinuidades e fissuras nas “urdiduras inerentes ao mundo”,⁴³ quando, segundo a observação de Octavio Paz em *Os filhos do barro*, surgiu uma consciência da dissonância dentro da analogia,⁴⁴ ou, segundo a solução sociológico-histórica de Auerbach, foi somente quando a visão cristã de mundo entrou em crise que o poeta trágico e o cômico se encontraram na mesma figura e o cotidiano passou a receber o mesmo tratamento sério e problemático do sublime.

Em grande parte, a descoberta de Shakespeare no romantismo se deveu justamente pelo encontro a um só tempo e num mesmo autor da riqueza de níveis estilísticos com o aprofundamento problemático e histórico das personagens. William Hazlitt, possivelmente o crítico romântico que mais se ocupou das peças de Shakespeare, opõe este a Chaucer ao sustentar que, enquanto as personagens do segundo são dotadas de “essências fixas”, as do primeiro “são seres reais, de carne e osso; suas falas são como as de homens e mulheres, não como as de meras personagens”.⁴⁵ Seja nas feições inglesas ou alemãs, o movimento romântico se distingue por ter conferido valor estético aos motivos contraditórios e ambíguos dos relatos bíblicos e à multiplicidade de camadas na construção das person-

⁴² AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, p. 292.

⁴³ *Ibid.*, p. 287.

⁴⁴ PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. Ver, sobretudo, capítulo “Os filhos do barro”.

⁴⁵ HAZLITT, William. *The selected writings of William Hazlitt*, v. 2, p. 212. É curioso observar que algo semelhante diz Auerbach, quase um século depois de Hazlitt, sobre as personagens de *Em busca do tempo perdido*: “A seu lado, as personagens dos grandes romances realistas do século XIX parecem simples vinhetas, seres considerados a partir de um único aspecto de seu caráter e a partir daí enfaticamente delineados”. (Marcel Proust: o romance do tempo perdido. In: AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental*, p. 339.)

gens que na tradição judaico-cristã, como dissemos acima, cumpriam um papel quase exclusivamente religioso ou moral. Só que, no romantismo, “não há lugar para o Cristo”, como diz Auerbach no ensaio “*As flores do mal* e o sublime”.⁴⁶

O débito de Auerbach à melhor tradição crítica do romantismo se confirma quando nos voltamos ao trecho por nós escolhido como epígrafe sobre os momentos finais do diálogo de Platão, em *O banquete*. O mesmo episódio também foi lembrado pelo crítico e poeta Samuel Coleridge, e com o mesmo propósito: o de ilustrar a mistura de estilos na poesia dramática de Shakespeare. Quando confrontamos as palavras do filólogo alemão, citadas em nossa epígrafe, com as do poeta romântico, no trecho a seguir, as semelhanças entre críticos tão diferentes se sobressaem:

É decerto bastante curioso que em um dos diálogos do *Banquete* de Platão (cuja filosofia e religião foram exóticas a sua terra e estavam por oposição à finitude de todas as coisas, e nesse sentido ele foi um profeta e um predecessor da *Era Cristã*) tivesse antecipado uma justificativa para o teatro de Shakespeare. Ele narra que quando todos os demais convidados já haviam se dispersado ou foram vencidos pelo cansaço, Sócrates, que ao lado de Aristófanes e Agaton permanecia de pé e brindavam seus últimos cálices, exortou-os, ainda que com certa relutância, a confessarem que um e o mesmo gênio deveria dominar a poesia trágica e a cômica, e que o poeta trágico devesse ao mesmo tempo conter em si os poderes de criação da comédia.⁴⁷

Auerbach, que parecia saber tudo, desconhece ou manifesta pouco interesse por críticos como Coleridge ou Hazlitt. Em “A descoberta de Dante no Romantismo”, uma pequena história das opiniões sobre o poeta florentino, de Voltaire a Hegel, Shelley é o único romântico inglês citado, ainda que *en passant* e sobre a pecha de difusor do “popular preconceito romântico”.⁴⁸ De modo seme-

⁴⁶ AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental*, p. 340. Embora neste ensaio Auerbach se ocupe da poesia de Baudelaire, mais à frente o crítico alemão afirma: “Esta noção já aparece antes em alguns românticos”. (Ibid., p. 323.)

⁴⁷ COLERIDGE, Samuel. *Lectures 1808-1809 on Literature I*. New Jersey: Princeton University Press, 1987. p. 455.

⁴⁸ AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental*, p. 301.

lhante, em “O príncipe cansado”, o vasto panorama da crítica romântica inglesa sobre Shakespeare desaparece ou não recebe tratamento sério. No entanto, talvez a contrapelo do autor, a crítica estilística de Auerbach compartilha com a “crítica impressionista” de um Hazlitt ou um Ruskin a aliança indissolúvel entre os aspectos histórico-rememorativo e o artístico-inventivo. Nas palavras precisas de Hazlitt: “A crítica é uma *arte* que passa por inúmeras transformações e se volta a diferentes objetos em *diferentes épocas*”.⁴⁹ Pretendemos, neste último e breve momento do texto, trabalhar com a hipótese de que também para o autor de *Mimesis*, sempre consciente das transformações históricas, crítica é invenção, e é este traço artístico-inventivo do fazer crítico que refreia os impulsos por demais esquemáticos da mistura de estilos vista em perspectiva histórica.

3.

Desde o princípio, *Mimesis* se pretende como uma rememoração da literatura ocidental. Assim como *Em busca do tempo perdido*, de Proust, segundo sugere o crítico alemão em um ensaio dedicado ao romancista francês, *Mimesis* também é, em certa medida, uma “crônica da rememoração”⁵⁰ de uma história de longa duração que chegava ao fim. Semelhante ao que ocorre no romance *sublime e monstruoso* de Proust, em vez de *Mimesis* seguir à risca “sequências temporais empíricas, entra em cena uma conexão secreta e negligenciada de acontecimentos”.⁵¹ Contudo, permanece a questão: qual foi o critério de Auerbach para a *escolha* das obras e passagens estudadas? Por certo nenhuma atividade rememorativa pretende recolher todos os fatos e incidentes envolvidos; as lacunas são frequentes e até mesmo necessárias para que se forme uma ideia do todo. Entra em cena nesse momento aquilo que Auerbach chama em “Filologia da literatura mundial” de “atividade sintética criativa”.⁵² Como um artista que descobre e cria afinidades entre coisas díspares por uma atenção especial ao objeto e

⁴⁹ HAZLITT, William. *The selected writings of William Hazlitt*, v. 6, p. 192. (Grifo nosso).

⁵⁰ AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental*, p. 340.

⁵¹ *Ibid.*, p. 340.

⁵² *Ibid.*, p. 367.

pelo poder plasmador de sua imaginação, na expressão de Coleridge,⁵³ o “feito filológico” ou crítico depende igualmente de um processo criativo e sugestivo, ou seja, de uma *intuição pessoal*. Um pouco antes da publicação de “Filologia da literatura mundial”, o importante romanista e colega de Auerbach, Leo Spitzer, em conferência realizada na Universidade de Princeton, em 1948, lançava as bases para uma reflexão sobre as atividades crítica e filológica e, como Auerbach, também destacou a importância da intuição pessoal e do processo criativo na feitura da crítica:

Aqui pode se tratar de uma memória de infância, ali de uma inspiração que obtivemos da leitura de outro poema. Mas tanto aqui quanto alhures, trata-se sempre de um *instinto adquirido pela experiência* que nos diz imediatamente “isto é ou não importante”. Há todo o momento estamos realizando uma *escolha*, mesmo quando não temos consciência da mesma.⁵⁴

Evidentemente, nem toda escolha conduz a resultados fecundos e sintéticos, sobretudo quando se parte de conceitos abstratos e já cunhados, lugares-comuns excessivamente genéricos, como: “o Renascimento” ou “o Romantismo”. O *círculo hermenêutico da interpretação filológica*, que Spitzer encontra em Schleirmacher, tem como “ponto de partida” (*point of departure*)⁵⁵ algo concreto e que brota de dentro do objeto, ao invés de se achar a ele de fora. Pela *paciente e confiante* leitura e releitura do texto, o crítico “se impregna da atmosfera da obra”.⁵⁶ Pois, nas palavras de Auerbach, “é necessária muita arte para ater-se sempre ao objeto”.⁵⁷

Por fim, gostaríamos de observar que algo dessa atividade artístico-inventiva já é enunciado no próprio título que Auerbach confere à sua mais importante

⁵³ Ver: COLERIDGE, Samuel. On the imagination or esemplastic power. In: _____. *Biographia literaria: or biographical sketches of my literary life and opinions*. New York: Everyman's Library, 1971.

⁵⁴ SPITZER, Leo. *Representative essays*. Stanford: Stanford University Press, 1988. p. 37. (Grifo nosso.)

⁵⁵ Auerbach traduziu a expressão por *Ansatzpunkt*. Para uma discussão sobre o termo, ver: TITAN JR., Samuel. Apresentação. In: AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental*.

⁵⁶ SPITZER, Leo. *Representative essays*, p. 38.

⁵⁷ AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental*, p. 371.

obra: *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. A referência à *Poética* de Aristóteles é mais do que clara e, com ela, os múltiplos significados de imitação e de realidade que o crítico alemão tem em seu horizonte conceitual. Estão entre os principais temas da *Poética*, e entre aqueles que tiveram maior repercussão na extensa e prolífica lista de comentários da obra, a ideia de que só pode ser poesia, não importa se épica, dramática ou lírica, a imitação de ações e de caracteres capazes de formar um todo uno e verossímil, um *mito*, para nos atermos ao vocabulário de Aristóteles. Em outras palavras, não é qualquer espécie de imitação que convém às *artes miméticas*. Toda atividade poética envolve uma *escolha*, ou uma *inventio*, como disseram os latinos. Não é *mimética* a narrativa do historiador que reproduz cada um dos eventos de um episódio tal como eles supostamente teriam ocorrido, sem *elevantar-se* a alguma ideia de universalidade; assim como também não é una ou não conduz à verossimilhança poeatar acontecimentos *ab ovo*,⁵⁸ desde suas mais remotas origens. Antes, o bom poeta, a exemplo de Homero, lança o leitor ou espectador no interior dos acontecimentos – a guerra de Troia, “não o ovo de Leda do qual nasceu Helena”⁵⁹ – e extrai desses mesmos acontecimentos a condição de realidade, “pois o real é a medida do verossímil”.⁶⁰

É justamente isso o que encontramos em *Mimesis* de Auerbach, com a diferença de que, após o confronto e a assimilação entre as tradições clássica e judaico-cristã e uma vez ultrapassada a visão cristã de mundo, há espaço aqui para o baixo, vil e irregular no que eles apresentam de mais autêntico e surpreendente em si mesmo. “A cicatriz de Ulisses”, capítulo que abre a obra, começa com o convite à rememoração, a apóstrofe: “Os leitores da *Odisseia* lembrar-se-ão”,⁶¹ para em seguida relatar um episódio *menor* e aparentemente *escolhido a esmo*, mas rico em seu “poder de irradiação”; a saber, a cena em que Ulisses, ao regressar à casa de Penélope, é reconhecido pela criada Euricleia devido a uma cicatriz na coxa. Pelos 19 capítulos subsequentes, Auerbach se empenha na leitura e na contemplação pacientes das *menores* e mais corriqueiras passagens de *grandes*

⁵⁸ Expressão latina que significa “desde o ovo” ou “desde o princípio”.

⁵⁹ PAES, José Paulo. Sterne ou o horror à linha reta. In: STERNE, Lawrence. *A vida e a opinião do cavalheiro Tristram Shandy*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 29.

⁶⁰ AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental*, p. 367.

⁶¹ AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, p. 1.

obras da literatura ocidental. Estas mesmas passagens, “pela mão ordenadora do escritor”⁶² e pela combinação da atividade artístico-inventiva com a histórico-interpretativa, “elevam-se, cheias de encanto e graça autênticas”.⁶³

⁶² Ibid., p. 434.

⁶³ AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental*, p. 339.