

PET Filosofia – UFPR

Data: 02.12.2015

Aluno: Eduardo Antonio da Silva Lacerda

Fichamento do capítulo vinte, *A Meia Marrom*, do livro *Mimesis*, de Erich Auerbach

(...) Tantas vezes, no decorrer da minha vida, a realidade me decepcionara porque, no momento em que a percebia, minha imaginação, único órgão de que dispunha para gozar a beleza, não podia aplicar-se a ela, em virtude da lei inevitável que impõe que só se possa imaginar aquilo que está ausente. E eis que, de súbito, o efeito dessa dura lei estava neutralizado, suspenso, por um maravilhoso expediente da natureza, que faz refletir-se uma sensação – ruído do garfo e do martelo, mesmo título de livro etc. – ao mesmo tempo no passado, o que permitia à minha imaginação saboreá-la, e no presente, onde o abalo efetivo de meus sentidos pelo ruído, pelo contato do pano etc. acrescentara aos devaneios da imaginação aquilo de que são habitualmente destituídos, a idéia de existência – e graças a tal subterfúgio me permitira obter, isolar e imobilizar (na duração de um relâmpago) o que jamais apreendera: uma fração de tempo em estado puro. (...) (PROUST, 2001, vol. 3, O Tempo Recuperado, p. 666)

Parece haver algo de consternação na lacônica conclusão do capítulo 20 de *Mimesis*, um sentimento perfeitamente compreensível dentro do contexto histórico em que foi escrito. Mal o mundo passava pela Grande Guerra, e via-se confrontado em outro conflito, ainda mais destrutivo, global, criador de mais sofrimentos e cicatrizes.

No texto em estudo, o subtítulo de *Mimesis* (a representação da realidade na literatura ocidental), adquire um novo e mais profundo significado na banalidade da vida comum, feito presente desde o título do capítulo: *A Meia Marrom*. Na interpretação auerbachiana, a evolução das

forças históricas permitiu no século XIX a ascensão do cotidiano concreto como possibilidade efetiva de foco da literatura, enquanto no princípio do século XX tais forças impulsionaram alterações da forma e conteúdo de tal modo que a mudança ocorrida faz questionar os limites do romance, fato destacado no capítulo com a alteração dos domínios do narrador e do avanço da narrativa para o espaço particular das consciências.

A relação entre a experiência do mundo e a obra literária, presente em Auerbach sob a concepção da arte como entrelaçamento de uma forma, público e mentalidade específicas, caracteriza o período do começo do século XX como um estágio acelerado de dissolução de um espírito que já se prenunciava desde a renascença¹. A Primeira Guerra Mundial é apenas o fato que denuncia de modo acachapante o lento esmaecimento de uma perspectiva unívoca e universal transparecidas em fórmulas literárias e históricas que não colocam o ser humano como produtor de sua história.

Desta feita, como adiante se verá, a incapacidade de compreender a totalidade do novo mundo resultante, motivam a focalização no sujeito e no seu instante temporal. À nova realidade deve surgir um novo realismo, pois “as variações do realismo correspondem a transformações na imagem do homem e a transformações da sociedade” (WAIZBORT, 2007, p. 317). Os “eus” é o único lugar que pode ser entendido no mundo da decadência, servindo de palco para este novo realismo.

No movimento modernista, na característica realista inquirida por Auerbach, nota-se uma espécie de historização radical dos seres, dotando de dignidade cada micro-história e as múltiplas afetações produzidas em cada instante. Parece haver uma necessidade de mais perspectivas frente à homogeneização do mundo, aspecto final do capítulo em estudo. Antes, porém, cabe clarificar pela análise das obras-exemplo abordadas pelo autor os elementos expostos até aqui.

Em *Meia Marrom*, o filólogo alemão traz para o primeiro plano *To the Lighthouse*, de Virginia Woolf², secundariamente *À La Recherche du Temps*

¹ Ver Mimesis, p. 495.

² Ao Farol foi publicada originalmente em 1927 e é a única obra escrita por mulher analisada por Auerbach.

*Perdu*³, de Marcel Proust, e esporadicamente *Ulysses*⁴, de James Joyce. Diferente de outros capítulos, não há na análise comparativa um confronto inquisitório entre elas, tampouco a preocupação com um tratamento sério (Proust é notoriamente tragicômico), o que talvez se explique por todas transparecerem um núcleo comum, compartilhando da mudança do narrador que perde até certo ponto seu conhecimento total sobre a obra, onde o tempo figura com nova importância e o instante do local adquire preponderância sobre o universal.

O argumento do livro de Virginia Woolf é a planejada visita do casal Ramsay a um farol no norte do Reino Unido. Mrs. Ramsay decide dar um presente ao filho do faroleiro, a meia marrom que dá título ao capítulo. A visita não ocorre. Passados dez anos desse acontecimento, se situa a segunda parte do livro onde elementos novos e antigos se misturam. A partir dessa aparente banalidade se constrói o livro. Escreve Auerbach:

Neste episódio totalmente carente de importância são entretidos constantemente outros elementos, os quais, sem interromper o seu prosseguimento, requerem muito mais tempo para serem contados do que ele duraria na realidade. Trata-se, preponderantemente, de movimentos internos, isto é, de movimentos que se realizam na consciência das personagens, e não somente de personagens que participam do processo externo, mas também de não-participantes, e até de personagens que, no momento, nem estão presentes: *people*, Mr. Bankes. Simultaneamente, introduzem-se ainda acontecimentos como que secundários, exteriores, de lugares e tempos totalmente diferentes – como a conversa telefônica, os trabalhos de construção – que servem de andaime para os movimentos nas consciências das terceiras pessoas. (AUERBACH, 2013, p. 477)

No curso do capítulo, o filólogo nomeia como digressões estes acontecimentos. Ambas são pensamentos semi-aleatórios com acontecimentos que se passam no interior das consciências, enquanto no tempo real externo pouca coisa realmente acontece. Sua função é “de tentativas de esquadrihar uma realidade mais genuína, mais profunda e de fato mais real;” (AUERBACH, 2013, p. 487). A primeira digressão⁵ começa após uma observação física de uma imagem (dois personagens passeando juntos) que detona um processo exterior, que é a impressão que a imagem causa aos outros passantes, não sendo anunciado de forma expressa, constituindo um

³ Escrita entre 1908 e 1922, publicada entre 1913 e 1927.

⁴ *Ulysses* foi escrita entre 1914 e 1921, sendo publicada no ano seguinte ao de sua conclusão.

⁵ Ver *Mimesis*, p. 479.

parêntese sem parênteses no curso do texto. Já a segunda tem como conteúdo (e fases da divagação) reflexões de pessoas sobre Mrs. Ramsay, um telefonema e os pensamentos ao observar uma construção.

A ausência de diferenças tipográficas ou gramaticais constitui apenas a primeira característica que marca o texto. A segunda é a dúvida sobre quem realmente “fala” na digressão (especialmente na segunda). Na hipótese de ser a própria escritora, é forçoso admitir que as impressões tal como narradas caracterizam uma narradora que não possui conhecimento pleno das personagens.

Os acontecimentos exteriores muitas vezes servem de vazão para o mundo subjetivo, este constituído por conjecturas sobre o olhar e o pensamento alheio geradas pela interpretação daquilo que é objetivo. Se a meia marrom continua a ser tecida pela Mrs. Ramsay no espaço-tempo presente, ela é menos importante do que a ocasião em si. Os acontecimentos exteriores servem também para serem reinterpretados pelo movimento seguinte, não sendo propriamente fundamentos para outros eventos como no romance tradicional. É por conta da costura da de um simples e desimportante item do vestuário surgem a oportunidade para a viagem para outros tempos e lugares através das já citadas digressões, ponto de destaque na análise de Auerbach. Veja-se:

A técnica característica de Virginia Woolf, tal como se apresenta no nosso texto, consiste em que a realidade exterior, objetiva do presente de cada instante, que é relatada pelo autor de forma imediata e que aparece como fato seguro, isto é, a medição da meia, é apenas uma ocasião (ainda que não seja uma ocasião totalmente casual): todo o peso repousa naquilo que é desencadeado, o que não é visto de forma imediata, mas como reflexo e o que não está preso ao presente do acontecimento periférico liberador. (Auerbach, 2014, p. 487)

Assim, é possível admitir uma troca operada na figura do narrador. Sua onisciência é sacrificada em troca de uma sempiternidade, que permite observar os personagens por um tempo que não precisa ser linear ou contínuo. A história é contada de forma fragmentária, episódica.

Virginia Woolf trabalha a consciência em *Ao Farol* de forma pluripessoal, onde a busca de uma realidade mais autêntica se faz pelo envolvimento dos múltiplos sujeitos personagens e suas sensações por meios diversos em momentos distintos. Essa forma atua como recurso estético

literário para, exemplificadamente, investigar a “totalidade” da personagem Mrs. Ramsay na segunda digressão.

É importante frisar que a forma narrativa empregada pela escritora encontra antecedentes em um variado número de técnicas, como o *monologue intérieur*. Mas além de representar um único ser (consciência unipessoal), as formas predecessoras, utilizadas por escritores do quilate de Balzac e Zola, raramente seguem a consciência no seu vaguear pelos pensamentos, além de possuírem como pressuposto um narrador que tinha domínio seguro dos personagens.

Em uma análise abreviada, *Em Busca do Tempo Perdido* é, do ponto de vista exclusivo da ação exterior, um passeio pela biografia de um homem da alta burguesia francesa, com suas viagens e festas, as flutuações sentimentais, a constatação da hipocrisia da moral sexual vigente, além do retrato da imagem de alguém sensível e confuso na busca da composição literária. Mas não é só no exterior e no retrato sociológico que está a riqueza da obra.

Em contraponto à ambas as formas de consciência, no grande romance de Marcel Proust ocorre uma mistura entre a consciência pluripessoal e a unipessoal. Embora narrado por um único sujeito narrador e todas as impressões serem de sua consciência, o olhar não se torna fechado e estático em si mesmo. Há uma mudança de impressões, em uma busca da essência do acontecido pela consciência que rememora os eventos, enquanto as próprias lembranças são afetadas umas pelas outras. Mas o processo de rememoração não parece buscar tanto uma reflexão, mas antes o que Walter Benjamin chama de presentificação.

O procedimento de Proust não é a reflexão, mas a presentificação. Pois ele se encontra permeado pela verdade de que não temos tempo de viver os verdadeiros dramas da existência que nos é destinada. É isso que nos faz envelhecer, e nada mais. As rugas e dobras do rosto são as inscrições deixada pelas grandes paixões, pelos vícios, pelos conhecimentos que nos falaram – enquanto nós, os proprietários, não estávamos em casa. (BENJAMIN, 2012, p. 47)

De forma similar à narradora do farol, o narrador do tempo perdido opera com suas impressões. Nesse aspecto o uso em quase toda obra da primeira pessoa torna o efeito mais suave ao leitor. As notas mentais feitas são modificadas ao longo do tempo, conforme modifica-se o caráter e o humor do próprio personagem narrador. Este efeito acaba por dar

dinamicidade ao que Adorno chama de “*distância estética*”⁶ para com o leitor, apontada pelo pensador como sendo fixa no romance tradicional.

Além da fusão entre as duas formas de consciência sugeridas por Auerbach, outra importante característica da obra de Proust, assim como do romance modernista em geral, é a apresentação de diferentes camadas e signos. Pode-se perceber uma multiplicidade no retrato variado de um único tópico, ou também observar a multiplicidade da obra na sua abundância de temas. Por mais que o título da obra sugira o tema tempo e a memória (involuntária, como se percebe nas primeiras páginas da leitura) como principais, outras leituras poderiam enfatizar o caráter quase cíclico e algo doentio do ciúmes e obsessão que atravessa o romance, ou ainda a homossexualidade, o desenvolvimento da figura artística, o retrato do fim de uma época e dos últimos dias da nobreza culta e refinada, etc... Merece ser frisada a teoria artística, parte inerente à composição do romance e das lembranças do narrador, observadas na seguinte citação de *Mimesis*:

Ao mesmo tempo, a moderna representação do tempo interior une-se a uma concepção neoplatônica, segundo a qual o verdadeiro arquétipo do objeto estaria na alma do artista; de um artista que, encontrando-se ele próprio no projeto, liberou-se como observador do objeto e enfrenta o seu próprio passado. (AUERBACH, 2013, p. 487-488)

Por fim, cabe lembrar que a multiplicidade de signos e camadas de tempo é empregado de forma mais radical em *Ulysses* de James Joyce. A obra joyceana também é lembrada no capítulo pelo seu zombar da tradição europeia e no aspecto de evocar algo de fim de mundo, característica presente também em outras obras do período. A radicalização na escavação do tempo ínfimo no exterior e infinito na consciência e a busca de uma síntese do tema proposto serve de inspiração e método para a filologia praticada por Auerbach.

As últimas linhas de *Mimesis* resumem a última reflexão do capítulo, onde a historicidade da obra torna-se nítida em suas intenções. Escreve o autor:

⁶ Ver ADORNO, 1991, p. 34.

⁷ Ver *Mimesis*, p. 493.

Desta maneira, complicado processo de dissolução, que levou ao esfacelamento da ação exterior, à reflexão 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, e tanto por causa da sua riqueza vital como por causa da incomparável posição histórica que oferece, admiram e amam a nossa época. Mas estes são em número reduzido, e provavelmente não viverão para ver senão os primeiros indícios da simplificação que se prenuncia. (AUERBACH, 2013, p. 498)

Como já mencionado, o contexto histórico não era particularmente pacífico no momento de escrita de *Mimesis*. À derrota e evaporação dos impérios centrais⁸ ocorrida na primeira guerra marcando o fim definitivo da belle époque, seguiu-se o entre-guerras quase como um epílogo de um mundo já em avançado estado de decomposição.

Para o filólogo alemão, o efeito das violentas transformações sociais, econômicas e científicas, quebraram a possibilidade da totalidade como assunto literário. Essa era é tratada em outros autores costumeiramente como *crise do romance*⁹, onde tanto a emancipação definitiva da sua origem epopeica como seu colapso são tributárias do afastamento definitivo da oralidade e da incapacidade de compartilhar uma experiência. São faces da mesma moeda. Mesmo autores mais velhos e com identidade estética já definida como Thomas Man¹⁰ modificaram sua escrita. Sob essa ótica, Flaubert é citado por Auerbach¹¹ como um dos últimos grandes escritores capazes de ordenar e direcionar a realidade à sua volta, sendo agora a realidade externa desestruturada deixando de servir como tema principal na nova forma de romance que emerge nos autores estudados no capítulo em comento, fato compensado pela valorização do subjetivo e questões íntimas de caráter individual homogêneo na forma preferencial de alusão a imagens e estados mentais.

Se na perspectiva de Erich Auerbach a obra de arte literária é vista como decorrente e restrita pelas dimensões em que ela se determina, origem,

⁸ Império Alemão, Império Austro Húngaro, Império Otomano. O primeiro perdeu território e colônias, enquanto o segundo e o terceiro foram divididos. Todos os três passariam de monarquias mais ou menos autocráticas à repúblicas inspiradas pelos ideais ingleses e franceses.

⁹ Ver especialmente o ensaio de Walter Benjamim *A crise do Romance*.

¹⁰ *Mimesis*, p. 491.

¹¹ E também por Walter Benjamim no já mencionado ensaio *A crise do Romance* e também em *O Narrador*.

local, peculiaridade do criador, estes mesmos fatores antecipam o entrave para o entendimento da totalidade histórica. Não é possível ir além do seu próprio tempo. Nesse contexto, segundo o autor de *Mimesis*, a construção da filologia deve se operar de forma similar ao romance modernista, onde a partir de recortes textuais aparentemente sem significado especial o estudioso trilha sua tarefa de filólogo, qual seja, a inconclusiva busca do retrato de uma época. Este movimento implica na elasticidade de conceitos como realismo, e na pouca rigidez de seu esquema, que por vezes o próprio autor parece contrariar. Merece citação as palavras do filósofo e orientalista Edward Said:

De um ponto de vista contemporâneo, há algo insuportavelmente ingênuo, senão extravagante, em deixar por conta própria, sem adornos nem ressalvas, termos tão debatidos como “ocidental”, “realidade” e “representação”- cada um dos quais gerou recentemente léguas de prosa litigiosa da parte de críticos e filósofos. É como se Auerbach tivesse a intenção de expor as suas explorações pessoais e, necessariamente, a sua falibilidade ao olhar talvez desdenhoso dos críticos, que poderiam zombar da sua subjetividade. Mas o triunfo de *Mimesis*, bem como sua inevitável falha trágica, é que a mente humana, ao estudar as representações literárias do mundo histórico, só pode realizar esse estudo como qualquer outro autor, a partir da perspectiva limitada do seu próprio tempo e do seu próprio trabalho. (SAID, 2004, p. 145)

O projeto literário-filológico de Auerbach é a extensão da sua concepção da filologia românica, “a ideia de uma multiplicidade articulada em uma unidade – a multiplicidade das línguas e literaturas oriundas do latim, articuladas em sua raiz comum” (WAIZBORT, 2012, p. 209) para a totalidade do mundo, resgatando o utópico (para a época) sonho goethiano da *Weltliteratur*¹². É a busca de uma filologia mundial dentro de uma literatura mundial. Para tanto, a raiz não deve ser entendida apenas como enfrentamento linguístico, mas antes como a investigação das múltiplas histórias (cultural, jurídica, política, etc) com a filologia “associando-se a elas a partir de princípios sistemáticos e do estabelecimento de metas comuns” (AUERBACH, 2007, p. 359).

Finalmente, a partir dessa ideia se pode reler as últimas páginas do capítulo. O tom melancólico no momento de seu triunfo, com a anunciada homogeneização do mundo, quebrando tradições e modos de vida, parecem típicas de um homem com medo do desconhecido. A factível hipótese de que

¹² Esta ideia é melhor trabalhada no ensaio Filologia da literatura mundial, incluído na bibliografia.

ocorre uma reversão da heterogeneidade humana nos seus mais diversos elementos, é o fator que permite a realização do projeto da literatura mundial. Projeto que dentro do quadro europeu já era possível, como a própria publicação de *Mimesis* atesta.

Por outro lado, como contraponto derradeiro ao texto, é de se indagar a razão da persistência em tal projeto de consequências políticas desastrosas, da qual a segunda guerra mundial foi apenas um capítulo. A supressão das diferenças por meio dos sucessivos genocídios são também aspectos que devem ser levados em conta em conjunto com o imperialismo e o colonialismo. A perda da diversidade não é apenas uma busca de uma unidade de pontos comuns, mas revela-se também a composição de hegemonia de uma cultura, de uma língua, de estilos artísticos, da qual o diferente, no sentido daquilo incapaz de ser absorvido por essa dominância, é massacrado de maneira espiritual pela via do etnocídio¹³ ou pela concreta do extermínio puro e simples. Neste sentido ter uma perspectiva limitada temporalmente não serve de apologia, uma vez que como um judeu fugindo da perseguição nazista o autor sabe os efeitos perversos do projeto em que ele é uma porta-voz um tanto quanto otimista demais. Parece que não há humanismos no sentido clássico desacompanhado de um porrete. A coloração negativa de suas palavras deveria ser acompanhada de uma revisão da proposta, pois seu medo do porvir era justificado desde sua própria história quando serviu na primeira guerra.

¹³ Emprego a palavra no sentido já clássico de Clastres, 'É aceito que o etnocídio é a supressão das diferenças culturais julgadas inferiores e más; é a aplicação de um princípio de identificação, de um projeto de redução do outro ao mesmo (o índio amazônico suprimido como outro e reduzido ao mesmo como cidadão brasileiro). Em outras palavras, o etnocídio resulta na dissolução do múltiplo no Um.' (CLASTRES, p. 59)

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W., The Position of the Narrator in the Contemporary Novel. **Notes to Literature: volume one**. Translation by Shierry Weber Nicholsen. New York: Columbia University Press, 1991.

AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**, in col. Estudos. Trad. Vários tradutores. São Paulo: Editora Perspectiva, 6ª. ed. 2013.

_____ Filologia da literatura mundial in **Ensaio de literatura ocidental**. Filologia e crítica. Tradução Samuel Titan Jr. e José Marcos M. de Machado. São Paulo: Ed. 34, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rounet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. 271 p. (Obras escolhidas, v.1).

CLASTRES, Pierre. Do Etnocídio. (1974) In: CLASTRES, Pierre. **Arqueologia da violência: pesquisas de antropologia política**. Trad. Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011. Cap. 14.

PROUST, Marcel. **Em Busca do Tempo Perdido** (3 volumes). Tradução Fernando Py. Editora Ediouro, 2001.

SAID, E. W. Introdução a Mimesis, de Erich Auerbach, in **Humanismo e crítica democrática**. Tradução Rosaura Eichengerb. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

WAISBORT, Leopoldo. **A Passagem do Três ao Um**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____ "Erich Auerbach e a condição humana", in **O pensamento alemão no século XX**. São Paulo: Cosac & Naif, 2012.

WOOLF, Virginia. **Ao farol**. Trad. Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM Editores, 2013.