

PET/ FILOSOFIA – UFPR

Bolsista: Coniã Costa Trevisan

Data: 28.04.2015

(Fichamento do 9º capítulo, Frate Alberto, do livro *Mimesis*, a representação da realidade na literatura ocidental, de Erich Auerbach)

*

O capítulo em questão tem como finalidade entender a literatura de Giovanni Boccaccio para classificá-la na história acerca do realismo feita por Auerbach. Para isso o autor comenta genericamente sobre toda a obra do italiano, mas foca sua análise na segunda *novella* do quarto dia do *Decameron*, livro em que dez jovens abastados decidem fugir da peste que atacava Florença permanecendo durante dez dias no campo. Para passar o tempo, esses jovens decidem cantar, jogar e se divertir. A regra de um desses jogos dita que a cada dia as dez personagens devem contar uma história (*novella*) para os demais. O conjunto dessas histórias é núcleo do livro.

*

Auerbach começa o capítulo elogiando o estilo de Giovanni Boccaccio, sua forma de escrever evidencia as cenas do dia a dia com maestria, contudo, os artificios empregados pelo autor não fogem à retórica medieval e antiga¹. Assim, diferentemente do que acontecia com os autores analisados anteriormente no livro – com a exceção de Dante -, Boccaccio consegue juntar em sua obra a tradição com a experiência do dia a dia, da vida cotidiana. Ademais, ele é capaz de subordinar, de escrever em hipotaxe, mas sem parecer que está forjando algo que fuja ao cotidiano. Como prova podemos ver que na sua obra estão presentes coloquialismos e usos da linguagem informal, contudo esses usos estão sempre entrelaçados pelo uso maior da retórica tradicional.

Dentre esses artificios retóricos presentes no texto que auxiliam a contar a história, Erich Auerbach concentra-se em analisar o efeito rítmico e melódico da obra do Italiano dado pela aceleração ou retardamento do *tempo*. Assim, como exemplo, quando Lisetta conta à sua confidente sobre o Anjo Gabriel que faz visitas à sua casa o *tempo* acelera-se, as orações encurtam-se e subordinam-se, havendo uma sequência rápida e repetitiva de verbos; como se a mulher estivesse tentando expressar-se euforicamente, mas sempre sem perder a clareza e organização do discurso.² O mesmo ocorre em

momentos mais dramáticos e de ação, de tal forma que a ação na história reflete-se de alguma maneira também no texto.

Ao contrário, por exemplo, quando Frate Alberto “salva-se” de seus perseguidores pulando no canal o *tempo* fica mais lento, não há mais uma grande sequência de verbos e orações subordinadas. E a estrutura dominante passa a ser a parataxe.³ Assim como não há mais uma grande sequência de ações ocorrendo não há uma grande sequência de subordinações e de verbos. É como se a mesma folga dada para o frade no canal fosse dada para o leitor. Tanto que quando ele se encontra mais uma vez em uma situação complicada (explicar, falsamente, para o dono da casa em que entrou quando saiu do canal a sua situação), mais uma vez podemos ver o reflexo da ação no próprio texto, há uma sequência de verbos e subordinações. E logo o homem aceita abrigar o frade o *tempo* acalma-se.

Dessa forma, o uso da retórica tradicional auxilia Boccaccio a evidenciar o cotidiano. Mas há uma diferença no uso desse conhecido aparato retórico (o *cursus velox*) por Boccaccio com o uso tradicional. No italiano, diferentemente de seus predecessores não temos a impressão de se tratar de um discurso escrito e literário, mas sim de uma narrativa oral.⁴ Nesse viés, o texto de Giovanni Boccaccio imita a vida na medida em que se apresenta animado; ele 'acelera-se' e 'desacelera-se' conforme a história pede. E na medida que o texto imita a vida ele se torna mais apto a evidenciar o cotidiano e a experiência sensorial da vida na terra⁵.

**

Para evidenciar melhor os artifícios de Boccaccio, Auerbach passa a analisar textos de autores anteriores, para compará-los com *Decameron* e ser assim capaz de extrair e explicar através da comparação a obra do italiano. Primeiramente, nos apresenta um texto em francês antigo, a *fablel Du prestre qui ot mere a force*.

Os textos são parecidos na medida em que ambos começam com cenas do dia a dia; em ambas obras temos conversas iniciais que fazem um *crescendo*; em ambos a história é contada sem floreios desnecessários, expressando o cotidiano⁶. Contudo, o tom do autor da fábula é tão popular quanto o dos personagens, indicando que o próprio autor

faz parte da mesma classe dos personagens e que sua visão é tão limitada quanto a deles. Assim não há todo o tom artístico que vemos nas obras de Boccaccio, o *tempo* ao invés de se acomodar à história permanece sempre o mesmo, dando a impressão de que a “história corre, ou tropeça adiante”⁷.

Comparando as personagens vemos que na obra francesa elas aparecem apenas como comportamentos determinados pela situação e não como indivíduos. O oposto ocorre na obra italiana, em que temos uma individualização das personagens: sabemos o passado do frade; o jeito de Lisetta é único e não um comportamento compartilhado por uma classe; até mesmo as personagens secundárias se apresentam de forma menos padronizada e estereotipada. O mesmo pode ser dito do cenário e da atmosfera social. Na obra francesa não sabemos onde se passa, ela é tão genérica que pode se passar em quase qualquer lugar da França, enquanto que na outra obra o cenário é claramente veneziano. Enquanto o autor Frances representa somente as pessoas do povo, Boccaccio representa pessoas de todos os estratos sociais⁸.

Essa comparação de Auerbach chega a evidenciar uma certa superioridade (ao menos artística) de Boccaccio. O tom do autor alemão favorece o italiano de tal forma que esse parece mais próximo daquilo que Auerbach busca do que o outro lado da comparação. O que parece mostrar que personagens profundos, individualizados e únicos pertencem mais ao comum pedido por Erich Auerbach, do que estereótipos generalizados de uma classe. Isto é, ao aprofundar em uma personagem específica é possível expressar melhor a condição humana (o pedido pelo realismo de Auerbach) do que se o autor ficasse em generalidades estereotipadas. Assim, parece o que o realismo do autor alemão pede um aprofundamento e especialização para se chegar ao geral, à condição humana.

*

Continuando comparação com textos anteriores, o autor de *mimesis* passa agora a outro tipo de texto com o intuito de mais uma vez compará-lo para mostrar claramente a obra de Giovanni Boccaccio. Estes textos são mais refinados na escrita que as fábulas francesas, dado que têm como objetivo mostrar anedotas cômicas ou morais, visando um *bel parlare* (boa conversa). Mas exatamente por isso, acabam, muitas vezes, não sendo

capazes de se aprofundar em personagens ou de oferecer uma experiência sensorial.

O primeiro texto desses analisado é a *Novella* 87, retirado do *Novellino*. Nele, todo o texto é construído de forma a se voltar para o *bel parlare*, no caso representado pela resposta ambígua do padre. Assim a construção do texto gera um efeito cômico maior do que se a frase ambígua estivesse sozinha, o texto anterior é necessário para se chegar ao ápice cômico. Mas acaba que no *Novellino* esse foco termina por tornar o início do texto simples demais, fazendo com que ele perca a capacidade de produzir qualquer tipo de efeito sensorial. Ocasionalmente uma história maior no livro foca-se em uma narrativa moralizante, mas sem nunca perder esse estilo⁹.

Nesse viés, o autor alemão argumenta que esse texto, assim como os outros produzidos na época são o resultado de uma limitação linguística e espiritual do período. O latim da época tinha uma abertura maior, possibilitando mais construções e textos do que o italiano vulgar. Nas palavras de Auerbach: “O *vulgare* italiano era ainda demasiado pobre e desajeitado, o horizonte visual e conceitual, demasiado estreito e carente de liberdade para permitir uma livre manipulação dos fatos e uma representação sensível de fenômenos ricos em variedade”¹⁰. Para exemplificar melhor este ponto, o autor passa a comentar uma crônica de Fra Salimbene de Adam.

O texto escolhido se parece com o do *Novellino* – ele também busca um *bel parlare*. Contudo, ele foi escrito em latim – já repleto de vulgarismos italianos. E, portanto, diferentemente da *Novella* esta anedota tem um efeito mais sensorial, mais vivo. Mais uma vez, o texto deixa de ser genérico e assim consegue apresentar melhor o cotidiano e fornecer uma experiência sensorial maior: temos o lugar em que se passa a história, as personagens são mais bem definidas; a história parece mais perto de nós na medida em que sabemos com quem e onde ela ocorre. E mais uma vez essa “especialização” parece favorecer, para Auerbach, o texto em latim em comparação com o do *Novellino*.

**

Tendo feito uma breve análise dessas obras, Auerbach conclui que seja o *bel parlare* do *Novellino*, seja o efeito sensorial da *fablel* ou mesmo o refinamento da

crônica, nenhuma dessas obras chegam ao nível artístico de Boccaccio. Pois, ele é o primeiro dês dos antigos a conseguir apresentar organizadamente, com um plano artístico, o mundo sensorial. Nele a literatura deixa de servir para dar exemplos morais ou saciar a vontade de rir das pessoas comuns, e passa a servir para divertir jovens de classes superiores. Assim, o modo artístico de Boccaccio reflete-se de alguma forma no seu público, e sua obra passa a expressar a ideia de gênero como visto nos antigos¹¹.

Na verdade, a obra do italiano é muito parecida com um gênero da antiguidade, a *fabula milesiaca*, que consiste de pequenas histórias amorosas, geralmente eróticas. O autor alemão argumenta que as condições do aparecimento desse gênero nos dois períodos são muito parecidas, tanto o estilo dos autores quanto o do público. Contudo a real proeza de Boccaccio vem da sua capacidade de dar ao italiano vulgar, língua que até então só engatinhava, uma envergadura imensa¹².

Tendo já procurado algo parecido à Boccaccio na literatura do período anterior e não tendo achado nada no mesmo nível artístico, Erich Auerbach passa a elencar as influências do autor de *Decameron* na procura pelas origens desse renascimento da *fabula milesiaca*. Concluindo que a obra do autor é uma junção de três influências: (i) dos artificios da retórica medieval - sua prosa parece ter nascido pelo contato com os autores antigos -; (ii) de seu estilo - que alia a sua inclinação natural às descrições sensoriais e sensuais -; (iii) e de seu grande contato com a cultura cavalaria francesa . Assim, essas três influências geraram esse gênero intermediário¹³.

Contudo, apesar de todos os elogios ao autor italiano, Auerbach ainda não encontrou o realismo que buscava nele, pois esse gênero intermediário parece incapaz de dar um tratamento mais trágico, pois, nos momentos em que a história começa a beirar esse tratamento, o tom e a atmosfera continuam sensuais e evitam o sublime e elevado. O que indica para Auerbach que apesar de ter uma abertura maior para representar diversas classes Boccaccio permanece distanciado delas, acima delas e, portanto, não dá o drama necessário às obras na medida que sua intenção parece ser representar as classes abaixo e suas desventuras como simples forma de obter divertimento¹⁴¹⁵.

Mas é também o que indica que agora há, ao menos, interesse suficiente nessas

classes para elas serem representadas na literatura, o que não ocorria no período da literatura cavaliária. E a regra que dita que as classes mais baixas servem para a comédia e as elevadas para a tragédia também começa a ruir, pois em Boccaccio essa regra já não é mais completamente respeitada, na medida em que começa a aparecer uma classe de fronteira, a burguesia. E essa classe não se reconhece como classe na maneira que as anteriores se reconheciam, na medida em que ela se foca no indivíduo e no individual e no mais realista¹⁶. Ou seja, de alguma forma Boccaccio conseguiu reunir a tradição dos antigos e recriá-la, mas recriando-a a maneira dos burgueses.

Nesse viés, Auerbach aponta que a literatura que trata da sociedade cotidiana é pela primeira vez capaz de escrever sobre a realidade do presente; as desventuras de qualquer pessoa podem se tornar o objeto dela. Contudo, argumenta o alemão, esse ganho está diretamente ligado a um ganho mais importante, que veio pelas mãos de Dante com a Divina Comédia¹⁷.

**

Para evidenciar esse ganho de Dante e a importância dele para a obra de Boccaccio, Auerbach passa a comparar as duas obras (e também compará-las com as outras obras do capítulo). Assim, ele argumenta que inegavelmente foi Dante o primeiro a abrir o panorama da realidade humana comum e múltipla. O que Boccaccio fez foi transpor esse panorama para um nível mais baixo, não que Boccaccio deva sua capacidade à Dante, mas sim a possibilidade de por essa capacidade em prática.¹⁸

Nesse viés, a capacidade de se colocar em um ponto de vista tal que se torna possível falar dos fenômenos sem abstrações moralizantes - isto é, deixar que os fenômenos se apresentem como são e eles mesmos convençam o leitor é uma capacidade de ambos autores italianos, mas eles se diferem na forma e na intenção desse uso. Assim, não há a necessidade de um narrador falar abertamente ao leitor, de deixar em primeiro plano, o que está acontecendo, pois, o próprio texto faz com que até esse contexto secundário apareça claramente ao leitor. O que torna esse artifício importante é a capacidade de expressar uma ideia até mesmo melhor do que usando adjetivos, que dariam uma atmosfera mais moral e atrapalhada.¹⁹

No caso de Boccaccio temos o uso da ironia (artifício retórico clássico, por sinal) que produz exatamente esse efeito. E se compararmos essa ironia com a de Salimbene perceberemos que ela é muito mais sutil e refinada. Não há a necessidade, como ocorre no texto de Salimbene de evidenciar em primeiro plano que se trata de uma ironia, forçando-a e, dessa forma, perdendo o que a ironia tem de mais efetivo.

Em Dante também temos algo capaz de produzir esse efeito, contudo não é a ironia, pois Dante não é malicioso²⁰. Mas se compararmos as descrições dos personagens dantescos com os da fábula francesa perceberemos que há uma sutileza muito maior em Dante. Na fábula o autor precisa adjetivar a mãe como horrível, avarenta, feia, oposta a tudo que há de bom, para entendermos o personagem e sua função. Já em Dante, o simples aparecimento do personagem, ou algumas poucas palavras e adjetivos do narrador são suficientes para caracterizar e explicar o personagem²¹, como na descrição citada por Auerbach, em que a “falta de capacidade” do narrador de escolher entre duas palavras que funcionam quase como sinônimos (*bella e buona*) para caracterizar sua irmã nos evidencia o personagem muito melhor do que uma enxurrada de adjetivos.

Se compararmos essas descrições com as de Boccaccio perceberemos que lá elas também tem um efeito e utilização parecidas – Boccaccio não precisa de enxurradas de adjetivos para descrever seus personagens, em geral, ele utiliza-se de frases coloquiais como “mulher abóbora ao vento” (*donna zucca al vento*). Contudo, vemos uma distinção nesse uso com o de Dante. A presença, mais uma vez, da malícia²².

Indo para o mais fundamental da comparação Auerbach começa a comparar as obras não em pontos específicos, mas sim no seu geral – na sua intenção e no seu fio condutor. Assim, percebemos que figural-cristão, eixo principal da obra de Dante desaparece em Boccaccio.²³

Nesse sentido, o alemão cita Boccaccio em sua resposta aos que afirmavam que sua obra era imprópria (tola e brincalhona) demais para um homem sério e pesado. A resposta do italiano, parecida com a de Dante quando indagado na mesma linha, passa pelo sentido geral de “se até os padres brincam e fazem tolices porque eu não posso fazê-

lo em um livro dedicado facilitar a vida das mulheres melancólicas?”. A diferença entre as respostas dos dois italianos, mais uma vez, é a presença da malícia na resposta de Boccaccio²⁴.

Malícia que, junto com o total descaso de Boccaccio com as coisas sagradas ao cristianismo faz com que o autor de *mimesis* conclua que a atitude do italiano não é tão sem peso, tão desprovida de causa e planejamento, mas sim uma afronta direta ao cristianismo, com o intuito de promover e enaltecer a natureza e o amor sensuais e eróticos. Assim, a obra de Boccaccio não se distânciava muito das obras de amor da corte cavaliária do período anterior, em que a aventura (*aventure*) tinha tanta importância; com a diferença que agora em um gênero mais baixo, onde a amada não é mais algo distante e inacessível, mas sim o objeto direto dos desejos²⁵. Mesmo as obras mais sérias e trágicas são, segundo Auerbach, demasiado parecidas com contos de fadas para parecerem reais, demasiado sem magia para ser contos de fada, e muito sentimentais para serem trágicas²⁶.

Mas não é um simples enaltecimento à desejos eróticos, assim como na época das cortes, existe uma ética própria do amor, existem regras a serem seguidas, as regras e a ética da natureza. Para comprovar isso textualmente Auerbach cita um trecho do *Decameron* em que Boccaccio diz que ama de acordo com a natureza e suas leis e que ir contra essas leis exige uma força muito grande, força que ele não possui nem desejaria possuir²⁷.

Todavia, conclui Auerbach, a batalha do italiano não pode ser lutada com essas poucas palavras e diversos comentários maliciosos contra os adversários; mas também não podemos cair no engano de julgar a sua obra pelo padrão de Dante ou da Renascença completamente desenvolvida, pois, mesmo sendo capaz de exprimir muito da pluralidade da realidade, o *Decameron* não possui uma unidade capaz de expressá-la como o cristão-figural de Dante²⁸.

A conquista sobre a realidade na multiplicidade sensorial se consagrou, mas perdeu a ordem que a compreendia; pois, diz o alemão, o humanismo de Boccaccio não

tem a capacidade da visão de Dante; o realismo volta a ser parte do gênero intermediário e perde a força trágica e problemática que tinha ganhado com a *Comédia*. A obra de Boccaccio não se distancia, portanto, de obras antigas, mas há uma diferença: as classes mais baixas estão presentes na obra, há algo que pode servir como problema realista a ser debatido, mas que, por enquanto, é muito débil para captar a totalidade da realidade²⁹.

Continuando nesse caminho, Erich Auerbach decide comparar textualmente os autores para evidenciar melhor o que concluiu - que o figuralismo de Dante, que penetrava a sociedade, a política e a história, mas sem nunca perder de vistas a realidade e o cotidiano perdeu toda a profundidade no erótico de Boccaccio³⁰. As passagens escolhidas tratam de humanos que de alguma forma tentam ir contra Deus.

Em Dante percebemos que todas essas tentativas são revoltas: elas são sérias, são brigas contra Deus que devem ser travadas dadas as concepções dos personagens – seus desesperos, medos, incredulidades. São revoltas, portanto, conscientes. Já em Boccaccio, vemos logo na primeira *novella* um caso de algo parecido, ao menos que trata de um tema parecido: um homem vicioso que deve se confessar para receber a absolvição antes de morrer, contudo, como seu confessor é ingênuo ele engana-o e diz que viveu uma vida virtuosa, o que faz com que ele não só receba a absolvição, mas também – dado o testemunho de seu confessor – faz com que ele seja tido como um santo³¹.

Esse caso é impossível de ser chamado de revolta, é até mesmo estranho caracterizá-lo como uma ida contra Deus, dado que a personagem simplesmente age com total descaso em relação as tradições cristãs e Deus. E isso serve nas mãos do autor apenas para gerar comédia com o caso, pois não é seguido nem de uma aprovação nem de uma desaprovação³². Para onde foi o tom sério dos personagens dantescos? Não há problema metafísico, social, político ou histórico aqui, há simplesmente a vontade de fazer comédia, de fazer algo divertido. Nas palavras de Auerbach: “a mundanidade de homens como Boccaccio era ainda muito insegura e sem suporte para servir, após à moda da interpretação figural de Dante, como uma base onde o mundo poderia ser ordenado, interpretado e representado como uma realidade e um todo”³³.

Bibliografia:

AUERBACH, Erich. *Mimesis*: The representation of reality in western literature. Princeton University Press: 1953

AUERBACH, Erich. *Mimesis*: a representação da realidade na literatura ocidental. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron*. Mondadori, Milão, 1985.
<<http://www.classicitaliani.it/index051.htm>>. Acesso em: 21 maio 2015