

ERICH AUERBACH E GEORG LUKÁCS: AFINIDADES ELETIVAS

Antônio Sérgio Pontes Aguiar*

Afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina (G. Lukács)

O presente ensaio tem como propósito identificar e articular pontos de contato e afastamento entre as análises literárias efetuadas por dois grandes intelectuais do século XX de língua alemã: o filólogo e estudioso de literatura comparada alemão Erich Auerbach e o filósofo húngaro Georg Lukács. A partir da leitura de três obras seminais (*Mimesis*(1946), *Teoria do Romance*(1915) e *O Romance Histórico*(1945)) foi possível constatar uma certa “afinidade eletiva” entre dois pensadores de tradições distintas, mas contemporâneos de uma época crítica (guerras mundiais) cujo horizonte mental, assolado por fissuras e vacuidades, tornava imperativo e urgente o esforço intelectual para salvaguardar o patrimônio cultural europeu/ocidental, patrimônio este desvinculado da barbárie que, àquele momento, retalhava “Bloco Ocidente”.

A formulação de uma Teoria do Romance em Lukács, esboçada em 1914-1915, surgiu a partir da eclosão da primeira guerra (como afirma o autor no prefácio de 1964 à obra) e de sua aclamação por parte da socialdemocracia, juntamente com setores da *intelligentsia* de esquerda na Europa sob sua influência. Nesse período, “pós-kantiano” e fortemente hegeliano (é *História e Consciência de Classes*, de 1923, que marcará seu encontro com o pensamento marxiano, fechando seu percurso pela filosofia clássica alemã conforme apontou LucienGoldmann), Lukács se apropria de conceitos cunhados por Hegel, tais como “totalidade”, “tipicidade” e “histórico-universal”, que o acompanharão até mesmo em sua fase “estalinista”, como se constatará posteriormente. Lukács afirmará ainda que sua teoria do romance foi a aplicação concreta dos resultados da filosofia hegeliana a problemas estéticos.

Seguindo Hegel, Lukács compreende o romance como a “epopéia burguesa”, expressão da condição de alienação e desenraizamento do homem no mundo moderno. Nesse sentido, a visão pessimista e desencantada da concepção lukáciana opõe uma nova modalidade de epopeia à sua vertente clássica. Na sociedade grega, o homem encontra-se em harmonia com o universo, que o ampara como sua própria casa, movendo-se num mundo equilibrado e de significado imanente, congruente com as exigências de seu ser (alma).

* Mestrando em História Social da Cultura pela PUC-RIO. Sergioaguiar89@hotmail.com.

A epopeia moderna, o romance, se dá quando tal ordem de coisas, que integra o homem ao mundo, é estilhaçada. O herói da narrativa ficcional almeja a totalidade num mundo vasto e limitado. Inserida na discrepância entre a realidade concreta das coisas e um absoluto esvaecido, a forma do romance é especificamente irônica, pois se constitui como “*a epopeia de um mundo abandonado por Deus*”. O romance, como forma, é um substituto para a epopeia sob condições de vida que impossibilitam a existência dela mesma; é a busca da reconciliação entre matéria e espírito, vida e essência, dissipada nos tempos atuais.

Essa tentativa de atribuição de significado ao mundo exterior e à condição humana, pela forma do romance, resulta de uma vontade subjetiva que constitui sua unidade pela mente do romancista que força sua imposição; na epopeia, sua unidade brota do próprio mundo que a circunscreve. A imagem mais sólida da liberdade humana, ou melhor, de sua recuperação num mundo alienado, desloca-se do herói do romance, incapaz de triunfar em sua busca do sentido último das coisas, para o romancista que, ao narrar uma história fracassada, produz a reconciliação no momento mesmo de sua criação, entre matéria e espírito, que é a busca em vão do herói de seu romance. Lukács define a atividade criadora do romancista como o “*misticismo negativo de épocas sem deuses*”.

Em Auerbach inexistente qualquer teorização sistemática, cuja preocupação esteja direcionada a definições de formas literárias do modo como se encontra em Lukács. Como afirma o filólogo alemão no epílogo de *Mimesis*, destacar teoricamente e descrever a categoria das obras realistas resultaria num trabalho exaustivo e de terminologia desusada e rebarbativa. Não é por acaso que Auerbach será criticado pela ausência de um pressuposto teórico em suas análises, bem como pela sua postura desdenhosa de tal procedimento.

Se no Lukács hegeliano de 1914 existe um profundo pessimismo em relação ao mundo moderno, de perda da integração harmônica entre o homem e o universo, em 1945, o teórico do realismo literário da fase estalinista abandona o pessimismo cósmico que o marcou em sua juventude e demarca uma referência absoluta para a recuperação da totalidade perdida: o Realismo. Antes de nos dedicarmos às intersecções entre os dois autores na análise das obras literárias, voltemos às circunstâncias vivenciadas por Auerbach que o tornaram um estudioso fascinado pelo seu objeto, “a representação séria da realidade cotidiana”.

No 5º Colóquio da UERJ, o historiador alemão Hans Ulrich Gumbrecht buscou mapear a trajetória de Auerbach vinculando-a com sua escolha por seu objeto de investigação. Para ele, a realidade cotidiana, que ocupou a atenção de Auerbach ao longo de sua vida, está intimamente vinculada a conceitos como “destino”, “drama” ou “tragédia”, utilizados constantemente quando o estudioso passa da análise estritamente textual às reflexões

concernentes a existência humana. É a partir daí que podemos estabelecer uma conexão entre a vida cotidiana de Auerbach e seu interesse de pesquisa, entre sua biografia e obra. Nesse sentido, a *compostura*, enquanto estilo de comportamento, é fundamental para que se possa suportar a inevitabilidade do devir e as tragédias da realidade cotidiana. Compostura esta, como a outra face de sua experiência intramundana imposta pelo ambiente histórico, cujas figurações ele buscou na tradição literária europeia.

A preocupação com a unidade, que vimos em Lukács, também perpassa o pensamento de Auerbach ainda nos anos 20, não obstante suas diferenças de perspectiva. Sua leitura de Dante, como o primeiro poeta europeu que perfilou suas personagens em suas individualidades, já demonstra seu esforço para definir “autenticidade” como a unidade entre corpo e espírito; unidade esta captada pela literatura européia, onde o destino individual segue a comunhão indivisível entre corpo (aparência e vigor físico) e espírito (razão e vontade).

Conforme sugerido na exposição de Gumbrecht, a experiência da mudança de uma epistemologia fundamentada na Verdade para uma epistemologia fundamentada na Realidade, na primeira metade do século XX, vista como decadente e negativa, possivelmente teria suscitado em Auerbach uma visão pessimista da existência humana, cujo destino era sempre deprimente.

Mas é no interior dessa “estrutura de sentimento”, de tragédia, perda e declínio, que emerge um crescente anseio de compensação, a busca necessária de encontrar um novo fundamento (como vimos e veremos também em Lukács), substancial, em oposição ao “vazio existencial” generalizado nessa ambiência de vacuidade. No âmbito privado de sua existência, Auerbach opunha a compostura de um cotidiano elevado e alegre, vivenciado por uma individualidade autêntica, ao sofrimento imposto pelo destino lamentável. É a própria condição adversa que nos obriga a inventar nossa identidade.

Podemos agora dar prosseguimento ao nosso argumento a partir da análise comparada entre os casos literários abordados por Auerbach e Lukács e do modo como compreendem o fenômeno literário.

O método de Auerbach, explicitado por ele no epílogo de *Mímesis*, consiste em destacar um excerto de uma obra em determinado período, efetuar a análise filológica de seus componentes internos e, posteriormente, estabelecer o vínculo existente entre texto e contexto como chave de leitura para a representação da realidade (*mímesis*).

Em *Dom Quixote*, o texto em destaque refere-se ao episódio em que o Cavaleiro da Triste Figura é ludibriado pela ilusão cênica improvisada por Sancho, numa clara inversão de papéis. Essa cena se constitui como o auge da ilusão de Quixote, defronte sua amada

idealizada Dulcinéia. Quixote vê o mundo a partir das referências que o tomaram o entendimento ao ler os romances de cavalaria, distorcendo a realidade em prol da conformação com o universo romanescos. Assim, o mundo ordenado é fissurado pelo louco cavaleiro, deslocado em meio a todos que o cerca.

Mas será que o mundo está realmente bem ordenado? Pergunta Auerbach. Mesmo que haja nele muita desgraça, injustiça e desordem, nada disso nos incomoda. O surgimento de D. Quixote, que nada altera para melhor, converte felicidade e infelicidade num jogo. E parece ser esta a função do romance; a realidade contemporânea, confrontada com a loucura de D. Quixote, é representada como um jogo múltiplo, onde cada peça, pela sua banal posição, se justifica. O único que está errado é D. Quixote em sua insanidade. E é a loucura do protagonista frente à realidade como jogo, onde esta é disfarçada constantemente de modos diversos, que “neutraliza” o efeito destrutivo da alegria e da hilaridade que as necessidades, preocupações e paixões da concretude podem surtir. A doideira de D. Quixote converte o mundo real e cotidiano num palco cômico.

A leitura de Lukács da obra de Cervantes se dá a partir de uma semântica diversa acerca do embate entre a imaginação obscurecida do protagonista e o estado real de coisas existente em que o mesmo encontra-se circunscrito. Partindo da oposição entre matéria e espírito, o filósofo húngaro tipifica dois grupos genéricos de romances conforme se acentue um ou outro elemento dessa oposição.

D. Quixote configura-se a partir de um “idealismo abstrato”; nesse tipo, o herói é caracterizado por uma crença convicta e cega no sentido do mundo, numa possível reconciliação. O herói obcecado, a aparente hostilidade e aversão do mundo é explicada por procedimentos mágicos de feiticeiros malignos. Os acontecimentos e aventuras objetivos desse tipo são superficiais, resultado da loucura obcecada subjetiva.

Segundo Lukács, a condição para a criação de D. Quixote foi um mundo social onde a racionalidade secular ainda não havia se emancipado completamente da visão de mundo supersticiosa e ritualística da Idade Média. A loucura de D. Quixote não era, portanto, um capricho, mas correspondia a uma realidade do próprio mundo exterior. Num mundo moderno em vias de secularização, os heróis do “idealismo abstrato” não mais se justificam pelo momento histórico, mas tornam-se arbitrários, arquétipos grotescos, extravagantes.

Quando, na oposição entre matéria e espírito, o segundo termo é acentuado, temos o “romantismo da desilusão”. A ênfase está na alma, na experiência subjetiva do herói, cuja interpretação do mundo se dá a partir do interior de sua própria consciência. Esse herói passivo-receptivo corre, assim, o perigo do solipsismo; sua história está à beira da dissolução

no lirismo puro e fissurado. A narração autêntica, portanto, se perde no labirinto das disposições subjetivas. Se o mundo exterior das formas romanescas anteriores era fundamentalmente espacial, onde o herói se deslocava em suas aventuras por um território geográfico, aqui, no romance da desilusão, a realidade ontológica exterior é a própria dimensão temporal.

Um exemplo maior desse tipo é a obra de Flaubert, *Educação Sentimental*; salva da mera poesia extática, uma vez que o herói passivo-contemplativo pode agir, possibilitando uma narração autêntica de sua vida contada como uma história. Mas seus atos não são mais realizados numa escala especial, são atos no tempo, são esperança e memória. O romance adquire então uma função importante num mundo que perdeu suas referências e está marcado por uma imensa fratura na antiga conciliação entre sentido e vida. Sua unidade pode, pelo romance, ser projetada somente no passado, pois no presente o herói é sempre derrotado pelo mundo em seus anseios de reconciliação.

Segundo Fredric Jameson, Lukács aqui faz uma de suas observações mais notáveis, pois antecipa a direção que o romance moderno irá tomar anos mais tarde. E é justamente com o exame de um romance moderno que Auerbach termina sua obra *Mimesis*. A obra em questão é *Passeio ao Farol*, de Virgínia Woolf. Suas considerações, visto que se trata de literatura moderna, remete em parte às reflexões prognósticas de Lukács, esboçadas antes do surgimento do romance moderno como o conhecemos.

Com discernimento e fineza em seu trato com o texto literário, Auerbach destaca um trecho onde o eixo central está no ato de medir o comprimento de uma meia por parte de Mrs. Ramsay, feita para seu filho. A narrativa se concentra em torno do fluxo de consciência, portanto, do interior da personagem. Segundo Auerbach, no texto prevalece movimentos internos, que se dão na consciência das personagens, tanto nos que participam do processo quanto até mesmo de não-participantes, e ainda nos que nem mesmo estão presentes. A narrativa é construída por alguém que registra sua impressão subjetiva e passível de dúvidas da personagem e sua lágrima, não denotando, portanto, uma figura autoral que detém o domínio da situação. Nesse sentido, a leitura auerbachiana do texto aponta para o desaparecimento quase completo do escritor, pois quase tudo que é dito emerge como reflexo na consciência das personagens. Auerbach radicaliza seu exame detido pormenorizadamente e afirma a aparente inexistência de nem mesmo um ponto de vista exterior ao romance, como também uma realidade objetiva, que escape do conteúdo da consciência das personagens do romance.

A posição do escritor diante do real é de dúvida, interrogação e procura pela verdade que ele mesmo, assim como o leitor e os personagens, não detém. O que importa aqui é a posição de observador do escritor, bem diferente da posição daqueles que interpretam as ações, situações e personagens com segurança objetiva e domínio pleno do processo, como ocorria na literatura anterior. Autores como Goethe, Dickens, Balzac e Zola, comunicavam-nos claramente, e de forma segura, as ações de suas personagens, bem como suas impressões e sentimentos em suas ações; possuíam total discernimento dos seus caracteres.

Nesse sentido, o essencial do processo estilístico de composição da narrativa de Woolf é, para Auerbach, a presença de muitos sujeitos, aos invés de apenas um que imponha unilateralmente suas impressões subjetivas. Desse modo, várias consciências podem conjecturar a respeito do que está acontecendo, no caso, a lágrima de Mrs. Ramsay; e a pluralidade de sujeitos permite o rastreamento do caminho para uma aproximação com a realidade autêntica e objetiva, a “verdadeira” Mrs. Ramsay. É por intermédio dos diferentes conteúdos de consciência, que circunscrevem o raio de possibilidades do entendimento acerca dos que está acontecendo à personagem, que o essencial do processo moderno é considerado. E é ao tratamento do tempo que essa “representação pluripessoal da consciência” se refere.

Em Virgínia Woolf, os fatos externos perderam completamente sua preponderância; estão a serviço da interpretação dos acontecimentos interiores, o que apresenta uma mudança frontal ao que ocorria anteriormente, onde os movimentos internos preparavam e fundamentavam os acontecimentos exteriores mais importantes. O essencial na literatura modernista de Virgínia, é que um acontecimento exterior irrelevante desencadeie idéias que se deslocam de seu presente para se movimentarem livremente nas profundidades temporais. A autora se atém a acontecimentos pequenos, insignificantes, casuais, seja a medição de uma meia, um telefonema, um fragmento de conversa com uma criada. Não ocorrem grandes mudanças cruciais nos acontecimentos exteriores da vida.

Avançando na vida e na obra de Lukács, encontramos o marxista dos anos 40, que irá descartar o pessimismo cósmico de sua juventude e apostar no realismo literário como forma artística por excelência. Em um mundo cada vez mais fragmentado, alienado e marcado pela dissociação entre o geral e o particular, o social e o individual, provocada pelas alienações do capitalismo, o escritor autêntico tem como missão a conexão dialética dessas partes numa totalidade complexa e harmônica. A arte combate, assim, as fraturas provocadas pela sociedade capitalista e projeta uma imagem da completude humana em toda sua riqueza e diversidade. Os três principais momentos do “realismo” histórico são a Grécia Antiga, o Renascimento e a França do século XIX.

O escritor realista desvela em sua arte as forças histórico-universais de uma época, penetra em sua realidade essencial e abre caminho para a transformação e realização da complexidade em seu mais alto grau da sociedade humana. Para Lukács, os grandes escritores realistas surgiram de uma história ainda em gestação, produzida no calor do momento. É num contexto de turbulência revolucionária que aparece o romance histórico enquanto gênero, no início do século XIX, em que os escritores podiam conceber o presente como história.

É nesse sentido que autores como Shakespeare, Scott, Balzac e Tolstói, testemunhas oculares de um tumultuoso nascimento de um período histórico, puderam criar uma arte excelente, pois estavam dramaticamente envolvidos com o movimento e os embates “típicos” das suas sociedades, expostos vividamente. Há então uma forte relação de determinação que gerencia o par literatura/sociedade. “A riqueza e profundidade dos personagens criados depende da riqueza e da profundidade do processo social como um todo”.

Em Auerbach essa relação também pode ser constatada. Acompanhando seu exame detido na composição interna do texto, sua decodificação filológica e interpretativa, a reflexão sobre o meio em que o escritor produziu literatura e os acontecimentos biográficos cruciais para sua formação enquanto indivíduo histórico-criativo torna-se indispensável para o alargamento da compreensão do fenômeno literário.

Para Auerbach, os acontecimentos que ocorreram na França entre 1789 e 1815, e suas consequências nos anos posteriores desdobraram a primazia da França em possuir o realismo moderno contemporâneo e desenvolve-lo mais fortemente. Decorrente também de sua unidade político-cultural, que permitiu um avanço importante em relação à Alemanha.

É desse modo que, ao se deter no exame de *O Vermelho e o Negro* de Stendhal (1830), Auerbach afirma que seria quase impossível a compreensão da obra sem o conhecimento objetivo e detalhado da situação política, da estratificação social e das condições econômicas de um momento histórico particular, a França pouco antes da Revolução de Julho. A fundamentação na história contemporânea perpassa por praticamente toda a obra de Stendhal.

É nesse sentido que se compreende a literatura realista de Stendhal, emergente a partir do seu mal-estar no mundo pós-napoleônico, onde se encontrava consciente de não pertencer a ele, incapaz de incorporação. É na medida em que o realismo moderno sério não pode representar o homem dissociado de uma realidade político-sócio-econômica concreta e em constante evolução, que Stendhal é seu fundador.

Balzac também desponta como criador do realismo moderno. Ao designar seus escritos como história, semelhante a Stendhal quando subintitula sua obra como crônica do

século XIX, está considerando sua atividade criativa e artística como histórico-interpretativa, considerando o presente como história, ou seja, como algo que ocorre surgindo da história. Seus homens e seus ambientes, embora presentes, são para Auerbach representados como fenômenos que emanaram dos acontecimentos e das forças históricas. Há uma forte ligação orgânica entre homem e história, denotando uma concepção e uma prática absolutamente historicista. Balzac submerge seus heróis profundamente na temporalidade.

Segundo o filólogo alemão, na geração seguinte está presente uma violenta reação. Com Flaubert, o realismo torna-se apertado, impessoal e objetivo. Ao retratar a insatisfação de Emma Bovary, para depois descrever a situação, o romance ainda não trata de reproduzir o conteúdo da consciência de Emma, seu sentimento e do modo como sente, como vimos em Virgínia Woolf. Ela é uma parte central do quadro, mas ainda assim, não deixa de ser apenas uma parte.

A posição de Flaubert diante de seu objeto, frente aos seus antecessores (Stendhal e Balzac), é bem diferente. No caso destes, tomamos conhecimento constante do que o autor pensa a respeito de suas personagens e acontecimentos. Balzac tece comentários comovidos ou irônicos, morais, históricos, econômicos. O autor chega até mesmo a se identificar com suas personagens em certos momentos. Estes elementos faltam inteiramente em Flaubert. Sua opinião não é expressa; e quando suas personagens emitem algum parecer, tal expressão não se dá de modo a induzir a empatia do escritor. O papel deste limita-se a selecionar os acontecimentos e traduzi-los em linguagem. A arte de Flaubert se assenta na profunda confiança na linguagem empregada com esmero, de modo que o acontecimento poderia interpretar a si mesmo e os sujeitos que dele participam bem melhor e completa que a intervenção do parecer do autor.

Para Lukács, nos sucessores dos realistas (Flaubert de Balzac, por exemplo), a história já está enrijecida, como um objeto inerte, algo determinado externamente cuja composição não emana como um produto dinâmico dos homens. Privado das condições históricas que lhe deram sustentação, o realismo degenera-se no naturalismo e no formalismo. A transição terminante dessa dissolução do gênero realista está no fracasso das revoluções europeias de 1848.

Para o filósofo húngaro, Balzac descreve as últimas lutas notáveis contra a degradação do homem pelo capitalismo, enquanto seus sucessores registram de forma passiva um mundo capitalista já decadente. É então quando o naturalismo desponta como a distorção do realismo, representado por Zola, que reproduz de maneira meramente fotográfica os fenômenos superficiais da sociedade, sem adentrar em seu âmago essencial. O olhar

meticuloso sobre os detalhes substitui a representação de traços típicos. Destaca-se objetos mortos e contingentes, desconectados dos personagens. É a fragmentação do personagem “representativo”. O escritor passa de participante ativo na história para observador clínico, alienado.

O que interessa no romance histórico é se suas personagens e acontecimentos estão congruentes com a reflexão sobre a própria situação histórica de base. O personagem típico não se confunde com o captado pela precisão fotográfica. Não obstante a personagem de Balzac ser melodramática em seu exagero romântico e irrealismo grotesco, ela possui uma capacidade de expressão, e de fato expressa, as forças sociais subjacentes, possuindo uma tipicidade bem mais consistente que as personagens de Zola, excessivamente esquemáticas e estereotipadas (o camponês rico, o mineiro, o industrial), mesmo que aparentemente se delineiem de forma mais ajustada ao realismo.

O diagnóstico de Lukács da deficiência criativa de Zola passa pelo ambiente histórico que circunscreve o escritor. O autor naturalista já conhece a estrutura básica da sociedade, o que constitui sua fraqueza. Há uma teoria apriorística presente entre a obra de arte e a realidade a ser apresentada. As personagens-tipo já estão pré-estabelecidas. A imaginação é refém da superioridade atroz do positivismo e da ciência. O romance passa de instrumento de análise por excelência da realidade à ilustração de tese.

A falta em Balzac de um conhecimento pré-concebido do que vai encontrar o obriga a construir uma tipologia, uma abrangente zoologia da sociedade humana. Balzac, sensível à historicidade e à mudança histórica, seria incapaz de traçar um arquétipo fixo dos tipos sociais. Em sua obra, o pequeno burguês está estritamente vinculado a um dado período e em perene evolução (modo de vestir, linguagem, mentalidade...). A personagem é típica do momento histórico particular.

Para Auerbach, o naturalismo grosseiro de Zola se dá a partir da confrontação com a realidade crua e vil experimentada pelas camadas mais baixas da população. Sua descrição áspera do repugnante, sujo e obscuro, não irritaria, por si, só seus contemporâneos. Mas é a atribuição que o autor francês faz de sua arte como de tratamento sério e moralista, e não de estilo baixo ou cômico como se esperava, que inflamará críticas à sua representação ousada do indigno de forma elevada. É o retrato do problema social do tempo, da luta entre o capital industrial e a classe operária. Zola levou a sério a mistura dos estilos. Para Auerbach, ele foi além do realismo meramente estético que o precedeu. Fez sua obra a partir dos grandes problemas da época.

Diferente de Lukács, que encara a obra de Zola desdenhosamente, Auerbach delega um profundo valor em seu trato com questões sociais patentes em sua época. Balzac, mesmo que comparável a ele, escreveu num tempo em que muito daquilo que Zola presenciou e conheceu em sua forma desenvolvida (a opressão sobre o proletariado), ainda estava em germe e não podia ser reconhecido no tempo de Balzac.

Juntamente com o germinar de esperanças e planos, o lóbrego, miserável e enfumaçado do ambiente; os indivíduos apinhados são retratados de modo a contornar um quadro modelar da classe operária da primeira época socialista, tema até hoje detentor de importância histórico-universal. Auerbach se pergunta então em que nível estilístico um texto como o de Zola pode ser inserido, e dá a resposta: trata-se de uma grande tragédia histórica, de uma mistura de humilde e sublime, na qual, em decorrência do conteúdo, predomina o último.

Zola conhece os pensamentos e falas dos seus seres humanos; conhece também os processos da mineração, a psicologia de cada classe de operários e da administração; o funcionamento da gerência central; a luta entre os grupos capitalistas e a aliança de seus interesses junto ao governo e ao exército. Como Balzac, mas de forma mais metódica e exata, quis também abranger toda a vida do seu tempo, o Segundo Império. Para Auerbach, Zola penetrou, pelo seu conhecimento, na estrutura social e na técnica. Divergindo frontalmente do parecer de Lukács, vê Zola como o último dos grandes realistas franceses. Em sua última década de vida, não havia mais ninguém que pudesse equiparar-se a ele quanto ao conhecimento da força de trabalho, o domínio da vida do seu tempo; quanto ao fôlego e a coragem.

Pensar um contato transversal entre nossos dois autores foi possível na medida em que eles se debruçam sobre os mesmos autores e obras, pertencentes a um cânone já estabelecido na literatura ocidental, bem como na ênfase analítica sobre o realismo do século XIX. Uma chave de leitura para a gênese dessa convergência de interesses pode ser pensada pela própria situação belicosa e confusa que os dois viviam àquele momento, onde o olhar sobre o passado fala mais sobre a situação presente de quem olha do que sobre o próprio pretérito, como bem constatou Marc Bloch em sua obra escrita no cativeiro durante a segunda grande guerra.

BIBLIOGRAFIA DE REFERÊNCIA

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2011.



EAGLETON, Terry. *Marxismo e Crítica Literária*. 1º edição. São Paulo: Unesp, 2011.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Pathos da Travessia Terrena – O cotidiano de Erich Auerbach*.

In: *5º Colóquio UERJ: Erich Auerbach*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

JAMESON, Frederic. *Marxismo e Forma: teorias dialéticas da literatura*. São Paulo: HUCITEC, 1985.

LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. 1º edição. São Paulo: Editora 34, 2000.