

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Patrícia da Silva Reis

**Indivíduo e Destino:
O Significado do Mundo Histórico no Dante de Auerbach**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História da PUC-Rio.

Orientador Prof. Henrique Estrada Rodrigues

Rio de Janeiro
Outubro de 2015



Patrícia da Silva Reis

**Indivíduo e Destino:
O Significado do Mundo Histórico no Dante de Auerbach**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Henrique Estrada Rodrigues
Orientador
Departamento de História – PUC-Rio

Prof. Pedro Spinola Pereira Caldas
Departamento de História – UNIRIO

Prof. Leopoldo Garcia Waizbort
Departamento de Sociologia – USP

Prof^a Mônica Herz
Vice-Decana de Pós-Graduação do Centro de Ciências Sociais
PUC-Rio

Rio de Janeiro, 23 de outubro de 2015

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização da universidade, do autor e do orientador.

Patrícia da Silva Reis

Graduada em história pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestre em história, com a presente dissertação, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Tem experiência na área de história intelectual e história literária.

Ficha Catalográfica

Reis, Patrícia da Silva

Indivíduo e destino: o significado do mundo histórico no Dante de Auerbach / Patrícia da Silva Reis ; orientador: Henrique Estrada Rodrigues. – 2015.

145 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2015.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. História Social da Cultura. 3. Indivíduo. 4. Destino. 5. Caráter. 6. História. 7. Auerbach. 8. Dante. I. Rodrigues, Henrique Estrada. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

Para minha mãe, Janete, colaboradora silenciosa desta pesquisa.

Agradecimentos

Ao professor Henrique Estrada Rodrigues, pela orientação generosa e dedicada, pelas conversas sempre instigantes e pela confiança demonstrada desde os momentos de indecisão e incerteza.

Aos professores Pedro Spínola Pereira Caldas e Leopoldo Garcia Waizbort, pela leitura esmerada e pelos valiosos apontamentos, todos fundamentais para o amadurecimento e continuidade desta pesquisa.

Ao professor Ricardo Benzaquen, examinador do projeto de qualificação, pelas sugestões e críticas tão pertinentes quanto esclarecedoras, ainda nos primeiros passos deste trabalho.

Aos professores do Instituto de História da UFRJ, pelos cursos e laboratórios oferecidos durante o bacharelado. Os debates fomentados neste período foram basilares no meu processo de formação acadêmica e sua importância se espalha em trabalhos subsequentes, a exemplo desta dissertação. Menciono Maria Aparecida Rezende Mota – minha orientadora na graduação –, Andréa Viana Daher, Luiza Larangeira da Silva Mello – a quem tive o prazer de conhecer já no mestrado –, Naiara Damas Ribeiro – hoje professora na Universidade Federal de Juiz de Fora – e Felipe Charbel Teixeira, destacadamente, pelas primeiras leituras de Auerbach e pelo compartilhamento de referências e interesses atinentes à pesquisa, mas não apenas.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura da PUC-Rio, pelas disciplinas cursadas e pela convivência enriquecedora durante o mestrado.

Aos funcionários do Departamento de História da PUC-Rio, que com paciência e solicitude lidam diariamente com as indesejáveis, embora sempre presentes, questões burocráticas e institucionais. Sou grata em demasia à Edna, ao Cláudio e ao Moisés.

Ao Marcos Teixeira e ao Marcelo Amarante pelo socorro nas traduções. A este último, ainda, meu agradecimento por toda a compreensão e transigência. De igual modo à Geisa e a Juliana.

De um modo mais pessoal – e ligeiramente inesperado – tive o prazer de conhecer pessoas incríveis, com as quais venho dividindo interesses acadêmicos, literários e as necessárias amenidades da vida. Impossível não mencionar Daniel Gonçalves, amigo algo Casmurro, por me emprestar sua sensibilidade e delicadeza, sua argúcia e rigor crítico na leitura deste e de outros trabalhos e, acima de tudo, por compartilhar comigo sua paixão por poesia, Rosa e Paulinho. Agradeço inclusive à Clara de Carvalho, ao Gabriel Vertulli, à Glenda Gathe, à Isabella Furtado, à Mariane Peixoto, à Nathália Sanglard, ao Tiago Gomes e ao Vitor Martins pela companhia agradável desde 2008 e pelo bocado que já passamos.

À Camila Braga, à Maria Noujain e à Renata Sammer, agradeço pelo tanto em tão pouco tempo.

À minha mãe a gratidão pelo café deixado diariamente ao lado do computador; ao meu pai e meus irmãos devo todo o apoio, presença e, principalmente, a dádiva de uma boa e (nada) edificante conversa fiada.

Finalmente, e acima de tudo, agradeço ao Gustavo pela companhia leve e aprazível, pela serenidade da nossa convivência e pela afeição desmedida que me desperta. Certamente este trabalho leva, também, a sua assinatura.

Esta dissertação foi realizada com o apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e da PUC-Rio.

Resumo

Reis, Patrícia da Silva; Rodrigues, Henrique Estrada. **Indivíduo e Destino: O Significado do Mundo Histórico no Dante de Auerbach**. Rio de Janeiro, 2015. 145p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

As referências teóricas que alicerçam a produção crítica do filólogo alemão Erich Auerbach nem sempre estão claramente dispostas em seus textos. O desconhecimento deste conteúdo, no entanto, oblitera uma série de questões de fundamental importância para a composição da sua história literária, dando origem ao entendimento parcial de um projeto que coadunava crítica, teoria e história da literatura. A partir do declarado interesse do filólogo pela *Divina Comédia* de Dante Alighieri, pretende-se evidenciar a relevância da *Estética* hegeliana na base da interpretação dedicada ao poema no decorrer de toda a sua atividade, desde os primeiros trabalhos no início da década de 1920 até os últimos, no exílio. Ao analisar a obra de Dante, Auerbach reivindicava a compreensão da *Comédia* na unidade da sua composição e na historicidade do seu conteúdo, pois embora o cenário retratado fosse o mundo dos mortos, a centralidade das ações dos personagens recaía sobre a esfera terrena. Dante criou um mundo onde o destino final dos homens já teria se cumprido; ele registrou o ponto de chegada de toda a humanidade, onde não caberia mudança ou tempo. Todavia, entremeado nesta morada imutável, estaria um vívido movimento histórico que se perfazia na individualidade dos personagens. A leitura da *Comédia* pelo prisma do despertar da individualidade humana estaria pautada nos pressupostos de Burckhardt em sua obra mais aclamada, completando uma visada que priorizava o sentido histórico. Tal sentido seria sistematizado, por Auerbach, no estudo “Figura”, no qual a obra de Dante ganharia um aporte conceitual mais consistente.

Palavras-chave

Indivíduo; Destino; Caráter; História; Auerbach; Dante

Abstract

Reis, Patrícia da Silva; Rodrigues, Henrique Estrada (Advisor). **Individual and Fate: The Meaning of the Historical World in Auerbach's Dante.** Rio de Janeiro, 2015. 145p. MSc. Dissertation – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The theoretical references that are the base of the German Philologist Erich Auerbach's criticism work are not crystal clear in his studies. The lack of this knowledge obliterates several utmost questions related to his literary history and therefore it originates the partial understanding of a project that unites criticism, theory and history of literature. To begin with his declared interest in Dante Alighieri's *Divine Comedy*, it's intended to give emphasis to the Hegelian point of view used in the interpretation of the poem during all his activities from his first studies in 1920 to the last ones in the exile. Studying Dante's work, Auerbach put the comprehension of the *Comedy* in its composition and historicity aside. Even though the scenario is the land of the dead, the actions of the characters redounded upon the secular sphere. Dante created a world where the final fate of the mankind has already been fulfilled. He recorded the start point of all humanity where it's impossible to change the time. However, this changeless dwelling is interspersed with a vivid historical movement that can be seen in the selfhood of the characters. The reading of the *Comedy* by the point of the awakening of the humans about their selfhood would be included in the assumptions of Burckhardt's acclaimed writings which completes a vision that stresses the historical meaning. This meaning would have been codified by Auerbach in the essay "Figura", in which Dante's work acquires a more conceptual and solid contribution.

Keywords

Individual; Fate; Character; History; Auerbach; Dante

Sumário

1	Introdução	12
2	Da Novela à Comédia: A Premissa da Totalidade nos Textos de Juventude de Erich Auerbach	27
2.1.	Primeiras Leituras	27
2.2.	Um Poeta na Fissura das Épocas: Dante como Convergência Entre a Idade Média e a Modernidade	28
2.3.	Os Anos em Marburg e a Escrita de <i>Dante Poeta do Mundo Secular</i>	39
2.4.	A Apropriação de Dante pela Posteridade	45
3	O Mundo Terreno “Vasculhado em seu Íntimo” ou sobre <i>Dante Poeta do Mundo Secular</i>	58
3.1.	Dante e Homero: O Princípio da Unidade do Caráter na Literatura Europeia	59
3.2.	Hegel e a Poesia Épica: A Herança do Mundo Grego na <i>Comédia</i> de Dante	69
3.3.	Entre o Indivíduo e seu Destino	76
3.4.	A <i>Divina Comédia</i> e a Emergência da “Individualidade”	85
4	A <i>Figura</i> Ultrapassa o <i>Preenchimento</i> : Dante e a Descoberta da Vida Interior	91
4.1.	“O Estranho e Novo Significado de <i>Figura</i> ”	93
4.1.2.	<i>A Perspectiva Figural na Obra de Dante</i>	103
4.2.	A Linguagem que Redescobriu o Mundo: Dante e a Representação da Vida Interior	115
5	Considerações Finais: A <i>Weltliteratur</i> como Tarefa Filológica	136
6	Referências Bibliográficas	141

*“To-morrow, and to-morrow, and to-morrow,
Creeps in this petty pace from day to day,
To the last syllable of recorded time;
And all our yesterdays have lighted fools
The way to dusty death. Out, out, brief candle!
Life's but a walking shadow, a poor player,
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more. It is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing.”*

(William Shakespeare, *Macbeth*)

“Macbeth carregou-se de sabedoria adquirida por ele próprio, brotada do seu fado; ficou maduro para o conhecimento e para a morte; o seu último grau de maturidade ele o atinge neste instante, quando a sua última e única companheira o abandona. Tal como aqui a partir do horrendo e trágico, em outras circunstâncias é a partir do grotesco e do ridículo que o homem surge em toda a sua pureza, o homem como ele pretendia ser e como, em momentos afortunados, lhe poderia possivelmente ter ele próprio realizado.”

(Erich Auerbach, *Mimesis*)

1

Introdução

Para que seja considerada clássica, uma obra deve responder menos a critérios rigidamente impostos por uma ideia objetiva de *cânone*, do que à sua capacidade de ensejar o novo, de esquadrihar regiões inexploradas ou de retomar as antigas por um viés inteiramente próprio. Ao menos foi nessa linha que o romancista Ítalo Calvino certa vez propôs a reflexão do conceito de clássico: "são livros que quanto mais se julga conhecê-los por ouvir falar, mais se descobrem como novos, inesperados e inéditos ao lê-los de fato"¹. Por essa razão deve-se constantemente retomá-los, escavá-los a fundo na certeza de que a cada leitura algo de admiravelmente novo se saltará aos olhos. Ora, no seletivo grupo de escritores que alguma vez já produziu uma "obra clássica" no sentido sugerido por Calvino, isto é, de "um livro que nunca acabou de dizer o que tem a dizer"², decerto figura o filólogo e crítico alemão Erich Auerbach (1892-1957), cujo livro intitulado *Mimesis. A Realidade Exposta na Literatura Ocidental*³ tem sido abundantemente retomado, suscitando uma variedade de questões concernentes ao fazer crítico literário. Além de *Mimesis*, Auerbach produziu ensaios, teses e manuais que, embora menos explorados, iluminaram temas igualmente substanciais para o estudo das especificidades do objeto literário em suas manifestações sócio-históricas. Desta maneira, cômico de que a pluralidade dos pontos abordados por Auerbach não se esgotou nas interpretações e análises subsequentes de seus leitores, o presente trabalho visa a examinar, na história literária composta pelo autor, um viés demasiado específico, articulando-o a um universo crítico particular que o teria fundamentado.

A vastidão teórica que subjaz à obra de Auerbach implica um desafio para esta pesquisa, exigindo-se, por conseguinte, o esforço de selecionar as referências

¹ CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos?** São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 12.

² *Idem.* p. 11.

³ De acordo com Leopoldo Waizbort, esta seria a tradução mais acertada para o subtítulo da obra. Falaremos sobre isso mais adiante. Para este trabalho, contudo, utilizou-se a seguinte edição: AUERBACH, Erich. **Mimesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental.** São Paulo: Perspectiva, 2009.

mais pertinentes para a elucidação dos objetivos e dos conceitos que serão mobilizados. Assim, este estudo se aterá à centralidade assumida pela *Divina Comédia* de Dante Alighieri no decorrer da sua atividade crítica, capturando as análises a partir de uma questão fundamental, previamente formulada no subtítulo desta dissertação. Trata-se de perquirir o significado do mundo histórico que, segundo o filólogo, a *Divina Comédia* teria descortinado, interrogando-se, ainda, acerca dos alicerces sobre os quais a interpretação auerbachiana teria se erigido.

Por certo adentrar a história literária de Erich Auerbach, tendo-se como ponto de partida os textos escritos acerca da *Divina Comédia*, justifica-se pela relevância que Dante assumiria desde a escrita da sua primeira tese voltada para os estudos literários, passando por *Dante Poeta do Mundo Secular* e pela publicação de ensaios diversos, – a exemplo de “A descoberta de Dante no Romantismo”, “Dante e Virgílio” e “Figura” –, até consolidar-se em *Mimesis. A Realidade Exposta na Literatura Ocidental*. O interesse pela *Comédia* persistiu até o fim da sua atividade, de modo que nos anos 1950 a análise do poema tivesse figurado em um notável livro sobre o público na Idade Média, em *Introdução aos Estudos Literários* e, ainda, em uma série de ensaios nos quais Dante foi abordado direta ou indiretamente.

Conforme se discutirá, o desenvolvimento da hipótese central da investigação auerbachiana apresentou-se cambiante ao longo da sua produção, evidenciando-se de modo distinto nos textos de juventude – aqueles escritos durante a década de 1920 – e nas obras de maturidade, após a sua contratação como professor universitário. O traço de permanência, todavia, seria a insistência de Auerbach na historicidade do conteúdo da *Comédia* como algo revelador do estilo e da grandeza de Dante, poeta na fatura entre a Idade Média e a moderna forma de representação artística. Assim, as páginas seguintes dedicar-se-ão a demarcar as referidas nuances no tratamento do sentido histórico da obra de Dante, salientando, para tanto, parte da trajetória intelectual de Erich Auerbach, aquela concernente à sua incursão nos estudos literários de língua românica.

Filho de judeus assimilados, Auerbach nasceu na cidade de Berlim e estudou no prestigiado Ginásio Francês o qual, de acordo com Leopoldo Waizbord, foi fundado “por aqueles hugenotes que, expulsos da França, receberam

acolhida do soberano prussiano ao final do século XVII”⁴. Os anos no ginásio foram marcantes para a sua futura carreira filológica, porquanto ali ele aprendera um “francês impecável” e descobrira “a literatura francesa, que jamais abandonaria e sobre a qual, mais tarde, viria a escrever alguns textos decisivos”⁵. Em 1910, Auerbach concluiu a educação básica e ingressou na carreira jurídica, seguindo um caminho muito comum entre jovens de ascendência judaica. Enquanto estudante universitário, ele se dedicou a uma formação plural, não se restringindo, portanto, às aulas concernentes à área jurídica:

Em 1910, assistindo às aulas do historiador da arte Heirich Wölfflin, teve como colega de classe Erwin Panofsky, que reencontraria muitos anos depois nos Estados Unidos; em Freiburg acompanhou o curso de Heirich Rickert, um dos filósofos influentes do momento; em Munique mergulhou na história econômica de Lujo Brentano; tudo isso sem descuidar, é claro, dos estudos jurídicos⁶.

Defendida a tese de direito, Auerbach transferiu-se para a Faculdade de Filosofia e, no verão de 1914, mudou definitivamente para a área de Filologia Românica, de cuja origem e especificidades se falarão agora. Conforme registrado por Marcus Mazzari⁷, a romanística alemã teve suas raízes fincadas no Romantismo do século XIX, sendo impulsionada pelos estudos de Herder, dos Schlegel e de Hoffmann, para citar apenas estes, acerca das manifestações do “espírito dos povos”. A partir destes e de outros autores, as obras de Dante, Petrarca, Cervantes e Camões foram revisitadas e, mais do que isso, louvadas, dando-se ensejo à disciplina que, no século XX, seria adotada por Erich Auerbach, por Karl Vossler, Victor Klemperer, Ernst Robert Curtius e Leo Spitzer.

A obra de Dante se demonstraria central entre os integrantes do círculo de estudos filológicos da primeira metade do século XX,⁸ com os quais,

⁴ WAIZBORT, Leopoldo. “A estreia de Erich Auerbach nos estudos literários”. In. AUERBACH, Erich. **A novela no início do Renascimento**. Itália e França. São Paulo: Cosac&Naify, 2013, p. 105.

⁵ *Idem*. p. 105.

⁶ *Idem*. p. 106.

⁷ MAZZARI, Marcus. “Filologia Românica em Istambul”. In. AUERBACH, Erich. **Introdução aos Estudos Literários**. São Paulo: Cosac&Naify, 2015, p.375-393.

⁸ Para o tratamento dos referidos autores acerca da *Comédia* de Dante, conferir: VOSSLER, K. “The Ethical and Political Background of the *Divine Comedy*”. In. _____. **Mediaeval Culture: An Introduction to Dante and his Times**. Londres: Mayflower Frederick Ungar Publishing Co., 1958, vol I. Trad. Willian Cranston Lawton; Além de Vossler, ver também: SPITZER, Leo. **Linguística e História Literária**. Madrid: Gredos, 1955. Uma atenção especial deve ser dedicada, contudo à obra *Literatura Europeia e Idade Média Latina* à qual Auerbach faria uma menção elogiosa, embora crítica, no ensaio “Filologia da Literatura Mundial”. Ver: CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura Europeia e Idade Média Latina**. São Paulo: Hucitec/Edusp,1996.

frequentemente, Auerbach se viu motivado a dialogar. Hans Ulrich Gumbrecht assinalou a natureza polêmica das discussões entre Auerbach e Leo Spitzer; fez referência, ainda, aos estudos de Ernst Curtius, em que se sustentava uma ideia de cultura europeia transmitida, desde a Antiguidade, através do ideal de “figuras retóricas”, diante da qual Auerbach guardaria algumas ressalvas⁹. De acordo com este, não seriam as figuras retóricas o traço de continuidade da cultura ocidental europeia, mas as “figuras históricas”, perspectiva esta que deveria orientar os exames dedicados à literatura, de um modo geral, e à *Divina Comédia* de Dante, mais especificamente.

Em 1921 Auerbach apresentou uma tese de doutorado à Universidade de Greifswald¹⁰, de modo que *Sobre a técnica da novela nos inícios do Renascimento na Itália e na França* [*Zur Technik der Frührenaissancenovelle in Italien und Frankreich*]¹¹ marcaria a sua entrada definitiva nas questões pertinentes aos estudos literários. Neste trabalho, todavia, Dante ocuparia um lugar à margem, dado que seu objetivo delimitou-se pelo desenvolvimento da forma novelesca na Itália e na França, situando a origem do gênero no Renascimento. Conquanto o poeta toscano não figurasse como o centro do problema, sua relevância não seria, de maneira alguma, desprezada pelo autor da tese, na medida em que a *Divina Comédia* surgia a todo o instante como elemento propulsor do gênero que, futuramente, Boccaccio consolidaria.

Neste sentido, o primeiro capítulo desta dissertação abordará o texto auerbachiano sobre as novelas, especificamente no tratamento que ele dedicou a Dante. Conforme se verá, a *Comédia* foi avaliada como o produto da criação de um poeta situado na fronteira entre duas épocas distintas, a saber: a Idade Média, de onde provinha o tema e a estrutura do poema, e a modernidade, anunciada em sua obra através de uma nova concepção que se abria em relação ao homem, qual

⁹ Gumbrecht analisou o debate de Auerbach com Spitzer e Curtius em uma chave existencial, a partir do conceito de “compostura”. Retomaremos esta questão mais adiante. Para tomar-se pé do referido debate, consultou-se o seguinte texto: GUMBRECHT, H. U. “Pathos da travessia terrena – o Cotidiano de Erich Auerbach”. In.: UERJ. **V Colóquio UERJ**. Rio de Janeiro: Imago, 1994, p. 99-103.

¹⁰ Leopoldo Waizbot esclarece que a transferência de Auerbach da Universidade de Berlim para Greifswald se deveu à mudança do seu orientador, Lommatzsch, diante das alterações realizadas na cátedra de filologia românica. Cf.: WAIZBORT, Leopoldo. “A estreia de Erich Auerbach nos estudos literários”. *Op. cit.* p. 107.

¹¹ Para este trabalho, consultamos a recente edição traduzida para o português, pela editora Cosac & Naify. Cf. AUERBACH, Erich. **A novela no início do Renascimento**. Itália e França. São Paulo: Cosac&Naify, 2013.

seja, o despertar do indivíduo consciente da singularidade do seu lugar no mundo. Além do mais, Dante representaria a síntese dos mundos antigo e cristão, uma vez que a sua poesia reuniu homens ilustres da Antiguidade – dentre os quais se destacam Virgílio, Catão de Útica e Ulisses –, tanto quanto personagens sagrados do cristianismo – a exemplo de São Bento, São Pedro e São Tiago.

Ademais, ainda no primeiro capítulo realizar-se-á um levantamento das referências auerbachianas, no que tange à sua interpretação da obra de Dante, a partir de dois critérios fundamentais: o da alegoria e o da história. Em seguida, será destacada a maneira como Auerbach situou-se diante da tradição filosófica e romântica da Europa ocidental e, nesse sentido, o ensaio “A Descoberta de Dante no Romantismo” é esclarecedor. Neste texto, Auerbach investigou a recepção da *Divina Comédia* pelo Romantismo alemão, sendo possível observar uma espécie de polarização entre autores que consideraram o poema a partir de significações alegóricas e outros que privilegiaram o conteúdo histórico-concreto da sua constituição. Desta maneira, serão apontadas e discutidas as especificidades das abordagens “alegorizantes” empreendidas pelos irmãos August Wilhelm e Friedrich Schlegel, e por Friedrich Schelling. Seus textos, embora absolutamente relevantes, foram considerados insuficientes por Auerbach na medida em que ofereceram uma entrada demasiadamente abstrata que desconsiderava o movimento histórico da narrativa dantesca.

O emprego do conceito de “alegoria” por esta pesquisa segue, em grande medida, as formulações de João Adolfo Hansen no livro *Alegoria. Construção e Interpretação da Metáfora*¹², no qual se apontam duas formas distintas: a “alegoria dos poetas” e a “alegoria dos teólogos”. Hansen esclarece que a primeira se referia ao campo da Retórica antiga, empregada frequentemente como um *ornato* do discurso. A alegoria dos poetas pressupunha um deslocamento do sentido aparente das palavras e, portanto, definia-se a partir da metáfora. Em suas palavras, tratava-se de uma “*expressão* alegórica, [uma] técnica metafórica de representar e personificar abstrações”.¹³ De outro modo, a alegoria dos teólogos era uma atividade hermenêutica, que receberia diversas vezes “a denominação de *figura, figurat, tipo, antitipo, tipologia*”¹⁴, capaz de revelar um sentido espiritual

¹² HANSEN, J. A. *Alegoria. Construção e Interpretação da Metáfora*. São Paulo: Atual, 1987.

¹³ *Idem*. p. 1. [nosso adendo]

¹⁴ *Idem*. p. 1.

oculto no interior das Sagradas Escrituras. Assim, a “alegoria hermenêutica” consistia em “uma ‘semântica’ de *realidades* reveladas na palavra, não importa que estas sejam de sentido próprio ou figurado.”¹⁵. Sinteticamente, o que estaria em jogo na alegoria dos poetas era a abstração do sentido, e na dos teólogos, o sentido da realidade. Logo, quando esta dissertação se refere às “leituras alegorizantes” da *Divina Comédia* ela o faz, assim como Auerbach, em alusão ao significado puramente abstrato das analogias elaboradas por seus proponentes – portanto, no registro da alegoria dos poetas – em detrimento da concretude histórica.

O segundo capítulo desta pesquisa prosseguirá na análise de “A Descoberta de Dante no Romantismo”, salientando autores que entenderam a *Divina Comédia* como ilustrativa de um movimento “historicizante”. Apresentado no ano de 1929 durante a primeira aula de Auerbach como professor de Filologia Românica, este ensaio dialoga com a tese submetida meses antes à Universidade de Marburg como requisito para a sua contratação. Portanto, o texto que deu o tom da aula inaugural auerbachiana pode ser visto como um desdobramento de *Dante como Poeta do Mundo Terreno* [*Dante als Dichter der irdischen Welt*], trabalho que impressionou a banca examinadora pela agudeza e pela profundidade de suas análises mesmo quando a situação política na Alemanha não era favorável a intelectuais de ascendência judaica.

Depois de pontuar as condições de escrita e a estrutura argumentativa de *Dante Poeta do Mundo Secular*¹⁶, serão dedicadas algumas linhas à análise do quinto capítulo da tese – “Sobrevivência e transformação da visão dantesca da realidade”. Iniciar a leitura desta obra a partir de seu último capítulo pode parecer problemático ao leitor desta dissertação. Porém, caso se considere que seu tema – o legado de Dante à posteridade – seja exatamente aquilo que, segundo Auerbach, foi o elemento mais substancial da *Divina Comédia*, o seu exame permitiria antecipar o ponto chave da interpretação auerbachiana proporcionando maior clareza à discussão e, simultaneamente, possibilitara construir uma ponte entre a hipótese desenvolvida na tese e o tema levantado durante a aula inaugural.

¹⁵ *Idem.* p. 43.

¹⁶ Conforme a tradução brasileira. Cf. AUERBACH, Erich. **Dante poeta do mundo secular**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

Posteriormente os aspectos mais centrais da tese serão salientados, de modo que se identifique a primazia das leituras historicizantes da *Comédia* de Dante em relação a um tipo de compreensão fragmentada e abstrata que autores como Herder e Vico dedicariam. Ao desenvolver o argumento da existência de um impulso histórico como algo estruturante do poema, Auerbach reservou um lugar de destaque para a interpretação do filósofo alemão Georg W. F. Hegel em seus *Cursos sobre Estética*¹⁷. A leitura hegeliana teria sobressaído em relação à tradição romântica na Alemanha por rejeitar um viés demasiado alegórico em prol de uma apreciação histórico-concreta, apresentando “nas preleções sobre Estética uma página sobre Dante livre das digressões especulativas de Schelling e resumindo as ideias em poucas palavras exatas”¹⁸.

No último volume da *Estética*, Hegel desenvolveu o estudo da *Divina Comédia* nos limites da poesia épica sob a égide de uma filosofia da arte inscrita no movimento do espírito. O conflituoso entrecruzamento das esferas particular e geral – neste trabalho apreendidas como a trajetória do *indivíduo* e o seu *destino* – dava ensejo, na *Estética*, a uma história teleológica do objeto artístico, cujo fim consistia na superação dialética dos elementos contrários através da conformação de uma totalidade objetiva no interior da narrativa épica.

Assim, em consonância com o percurso da sua história filosófica, Hegel asseverou que, entre os gregos, o gênero épico se manifestou de modo exemplar, na medida em que as poesias homéricas capturaram com maestria a totalidade objetiva própria de um povo específico:

Então encontramos pela primeira vez o mundo destes poemas na bela oscilação entre as bases universais da vida da eticidade na família, no Estado e na fé religiosas e a **particularidade individual do caráter**, no belo equilíbrio entre o espírito e a natureza, entre a ação plena de finalidade e o acontecimento exterior, entre a base nacional dos empreendimentos e os propósitos e feitos isolados; e mesmo quando os heróis individuais parecem predominar em seu movimento livre, isso é de tal maneira novamente reduzido por meio da determinidade dos fins e da seriedade do **destino** que toda a exposição também para nós ainda deve valer como a suprema coisa que podemos apreciar e preferir no círculo da epopeia¹⁹.

Portanto, o universo épico constituía-se da inter-relação entre uma esfera particular, determinada pela vontade individual, e por uma base geral

¹⁷ HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética*. São Paulo: Edusp, 2004, p. 143. Trad. Marco Aurélio Werle.

¹⁸ AUERBACH, Erich. “A descoberta de Dante no Romantismo”. In.: **Ensaio de Literatura Ocidental**. São Paulo: Editora 34, 2007, p. 299.

¹⁹ *Idem*. p. 144, vol. IV. [Grifo nosso]

nacionalmente reconhecida e externa ao homem. Nesta base, os princípios, as leis e a moralidade próprios de um povo se apresentavam ao sujeito e se confundiam com os seus desejos particulares, compondo o que Hegel designou, na *Filosofia da História*, como a “moralidade objetiva”²⁰. O resultado disso na constituição do personagem épico seria a conformação de um caráter individual não a partir da plena subjetividade – como posteriormente ocorreria no drama – mas pela participação da vontade humana nos elementos da realidade circundante e nos valores compartilhados pelo *espírito do povo*. Era neste sentido que o destino do herói não se apresentava surpreendente, mas poderia ser previamente acessado, uma vez que se observasse o seu caráter.

Finalmente, a *Divina Comédia* foi listada por Hegel como uma epopeia religiosa, como “a maior matéria e o maior poema” da “epopeia propriamente dita da Idade Média Cristã”²¹. Em seguida ele problematizou essa classificação, afirmando que não se poderia estabelecer, quanto ao gênero do poema, um conteúdo “rigorosamente regulado”²²; isso porque, embora a lógica do caráter e do destino fosse inteiramente épica, faltava-lhe uma ação central, a partir da qual a narrativa fosse lenta e cuidadosamente desdobrada. A missão da epopeia, destacou o filósofo, consistia em apresentar uma realidade precisa e objetiva por meio de uma narrativa que se desenvolveria vagarosa, cobrindo com riqueza descritiva a completude dos acontecimentos em uma espécie de “calma objetiva”²³. Ora, na concepção de Auerbach, não seria esta uma característica dominante no estilo homérico? No maior representante da epopeia grega não predominaria uma escrita que nada deixava na penumbra, que percorria os acontecimentos em sua totalidade, em todas as suas partes?²⁴

Ora, explorar as similitudes entre a filosofia hegeliana e a história literária de Auerbach pela via da poesia e, mais especificamente, pela leitura da *Divina Comédia* não foi uma escolha arbitrária. Argumenta-se que o entendimento do poema no registro hegeliano do épico foi um importante ponto de partida para o filólogo, não obstante o tivesse desdobrado e ressignificado, doravante. Hegel

²⁰ Sobre o conceito de “moralidade objetiva”, ver: HEGEL, G. W. F. **Filosofia da História**. Brasília: UnB, 2008, p 95.

²¹ HEGEL, G. W. F. **Cursos de Estética**. *Op. cit.* p. 148, vol. VII.

²² *Idem.* p. 148.

²³ *Idem.* p. 170, v. VII.

²⁴ Ver: AUERBACH, Erich. “A cicatriz de Ulisses”. In. _____. **Mimesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 1-20.

identificou a permanência, no reino dos mortos de Dante, de um irrequieto movimento histórico que, paradoxalmente, implodia a pretensa intransitoriedade e previsibilidade próprias de uma ordem que era, em si mesma, eterna. Segundo Auerbach, este princípio foi formulado “numa das mais belas páginas que jamais foram escritas acerca de Dante”²⁵, páginas estas inscritas no gênero das épicas religiosas²⁶. Auerbach dedicou-se a desenvolver o significado desta historicidade que resistia no além; aquilo que Hegel tangenciou foi, portanto, aprofundado e desdobrado em uma série de outras questões acerca da linguagem, do estilo, da estrutura e do tema da obra-prima de Dante ao longo da produção crítica do filólogo berlinense.

A estrutura do destino no poema era épica, certamente, porquanto o fado dos personagens apresentava-se como algo previamente deduzido, sem que esta antevisão redundasse em uma camisa de forças para as ações individuais. Assim como na epopeia homérica, o destino das almas desenhadas pelo poeta florentino poderia ser espiado, ao se observar o seu caráter individual. O cumprimento deste fim não se impunha como uma necessidade cega, ressaltava-se, mas produzia-se durante a ação. Numa mesma medida em que aos personagens épicos caberia uma “mudança de direção”²⁷ no percurso do destino, aos seres do outro mundo de Dante era oferecida a possibilidade de arbítrio sobre a sua sorte. Este momento decisório correspondia à vida histórica pregressa, quando os seus atos estavam submetidos ao escrutínio de Deus e cada deslize poderia significar o castigo futuramente desferido pelo direito divino. Contudo, Auerbach identificou um abalo nesta estrutura épica do destino na *Comédia*, e este abalo era justamente aquilo que marcaria o traço de diferenciação das suas análises em relação a Hegel. Os personagens de Dante não preservavam apenas a sua individualidade no além, mas também a sua historicidade. A ordem do destino épico fora desestabilizada

²⁵ AUERBACH, Erich. “Farinata e Cavalcante”. In: _____. **Mimesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 166.

²⁶ HEGEL, G. W. F. **Cursos de Estética**. *Op. cit.* p. 148-149, vol. VII

²⁷ Observe-se a diferença salientada por Auerbach entre o destino épico e o trágico na tese *Dante Poeta do Mundo Secular*: “Anteriormente, na sua vida épica, a individualidade do homem foi enriquecida a cada mudança de direção. Já aqui [na vida trágica], ele se faz duro e rígido e pobre em cor e detalhe. Resiste à condenação inescapável, embora se precipite ao encontro dela. Tudo o que resta dele é o que nele é mais universal, um homem em marcha para o seu fim predeterminado, a desperdiçar e exaurir suas reservas de energia vital, já incapaz de dar fruto”. Cf. AUERBACH, Erich. **Dante poeta do mundo secular**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997, p. 16.

pela temporalidade histórico-terrena, de modo que o poema de Dante permaneceria inclassificável quanto ao gênero.

Assim, argumenta-se que, nos textos escritos pelo filólogo na década de 1920 – dentre os quais se destacaram a tese *Dante poeta do mundo secular* (1929) e o ensaio escrito no mesmo ano, intitulado “A descoberta de Dante no Romantismo” – o significado histórico evocado pela *Divina Comédia* pautava-se na interrupção do fluxo do destino pela emergência da individualidade humana. Se, como formulou Walter Benjamin em seus textos de juventude²⁸, o destino pensado a partir dos critérios de “culpa” e “desgraça” exibia na sua constituição a permanência de um conteúdo mítico, pensar a estrutura do destino evocaria, necessariamente, relacioná-lo à temporalidade própria da lenda. O tempo do mito seria pensado por Benjamin como uma estrutura “parasitária” que desconhecía o presente, na medida em que poderia igualar-se a um tempo que já passou, ou referir-se a outro ainda por vir, sem assumir, assim, uma realidade temporal que lhe fosse própria. O tempo do mito – e, portanto, a estrutura do destino – ignorava qualquer traço de individualidade, porque sempre igual a si mesmo: previsível, repetitivo e fechado à agência humana.

Se esta era a ideia que deveria vigorar no outro mundo de Dante enquanto representação do destino definitivo de toda a humanidade, o que se verificava, ao contrário, era uma ordem absolutamente confrontada pela história, uma história levada ao tempo do mito através da individualidade dos personagens. Neste sentido, o princípio da historicidade na comédia confundia-se com um ato de escolha, com uma decisão e a responsabilidade que ela evocava. Esta seria a temporalidade própria da história para Benjamin, a qual, entrecortada por um sentido messiânico, atribuía consequências antes impensáveis para as ações humanas, as mais triviais.

Ainda no segundo capítulo, nos quadros da “perspectiva historicizante”, avaliar-se-á como a compreensão auerbachiana da *Divina Comédia* à luz do despertar da individualidade humana e, ainda, a ideia de Dante como uma figura cindida, no limiar de uma nova época, guardaria estreitas correspondências com o argumento exposto em *A Cultura do Renascimento na Itália*, de Jacob

²⁸ BENJAMIN, Walter. “Destino e caráter”. In. _____. **O anjo da história**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p.47-57. Trad. João Barrento; BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Barroco Alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Burckhardt²⁹. Observem-se as palavras do historiador suíço a respeito do poeta da Toscana:

Mas nem a Itália nem o restante do Ocidente lograram produzir um segundo Dante, que foi e permaneceu sendo aquele que, pela primeira vez e de maneira enfática, trouxe a Antiguidade para o primeiro plano da vida cultural. Na *Divina Comédia*, é verdade, ele não dispensa tratamento equânime aos mundos antigo e cristão, mas os situa continuamente em planos paralelos; assim como, em seus primórdios, a Idade Média reunira modelos e antimodelos extraídos das histórias e figuras do Velho e do Novo Testamento, Dante reúne, em geral, um exemplo cristão e um pagão para ilustrar um mesmo fato³⁰.

Portanto, a concepção burckhardtiana de um Dante capaz de amalgamar as tradições antiga e cristã em sua obra, e, sobretudo, de ofertar às épocas seguintes o conteúdo da sua representação artística – isto é, o homem percebido como “o espírito que despertou para a consciência”³¹ – integraria uma parte importante a ser desenvolvida por Auerbach em seus estudos. Ora, não seria este o pressuposto do autor da tese de 1921 quando afirmou que “a obra de Dante havia estabelecido para sempre a expressão da própria alma como tarefa essencial do escritor”³²

Já no terceiro capítulo, discutir-se-á como a investigação de “Figura”, escrito em 1938, ensejou um conteúdo conceitual capaz de solidificar o argumento da presença de uma estrutura historicizante na obra de Dante. Após acompanhar o percurso histórico e semântico do termo *figura* na tradição latina, Auerbach investigou a maneira como ele foi recebido e atualizado pela interpretação dos Padres da Igreja em relação às Sagradas Escrituras. De acordo com o filólogo, esta forma de compreensão consistia na ressignificação dos relatos expostos no Antigo Testamento, de modo que, além da validade própria ao contexto da sua época, somava-se um sentido mais sublime e mais elevado, não obstante oculto no instante presente do seu desenvolvimento. Este significado remetia à Verdade Revelada na Encarnação do Verbo e, conseqüentemente, as histórias anteriores a esta revelação passaram a conter algo do seu conteúdo. Nas palavras de Auerbach, “a interpretação figural transformou o Velho Testamento de livro de leis e da história do povo de Israel numa série de prefigurações de Cristo e da Salvação”³³.

Todavia, os dois polos constitutivos da interpretação figural – *figura*, como promessa e profecia e, portanto, *umbra*, *imago*; e *preenchimento*, enquanto

²⁹ BURCKHARDT, J. **A cultura do Renascimento na Itália**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

³⁰ *Idem.* p. 199.

³¹ *Idem.* p. 181.

³² AUERBACH, Erich. **A novela no início do Renascimento**. Itália e França. *Op. cit.*, p. 23.

³³ AUERBACH, Erich. **Figura**. São Paulo: Ática, 1994, p. 45.

realização e cumprimento, logo, *veritas* – remetiam a uma ordem histórico-concreta. Conforme João Hansen afirmou em *Alegoria. Construção e Interpretação da Metáfora*, a “alegoria dos filólogos”, também identificada como “figural”, dizia respeito à realidade, em detrimento de um sentido puramente abstrato. Auerbach afirmou que este princípio mediou, se não todas, ao menos grande parte das representações estéticas da Idade Média cristã, estruturando, inclusive, a *Divina Comédia*:

A *Comédia* é uma visão que considera e proclama a verdade figural como já preenchida; caracteriza-se precisamente por realizar, inteiramente dentro do espírito da interpretação figural, a ligação da verdade revelada pela visão com os acontecimentos terrenos, históricos³⁴.

Uma vez mais a importância das leituras de Hegel na constituição dos conceitos elaborados por Erich Auerbach merece ser destacada. Luiz Costa Lima em um esclarecedor artigo,³⁵ sublinhou a relevância da *Fenomenologia do Espírito* para a composição conceitual de “figura”, asseverando que a concepção teleológica da história presente na obra de Hegel teria orientado as ponderações do professor judeu-alemão na relação estabelecida entre “figura” e “preenchimento”. Assim ele destaca:

Mas a renúncia ao caminho mais complicado da *Fenomenologia* não indis põe Auerbach contra o legado hegeliano. Como se explicaria a ‘concordância ou semelhança’ entre os acontecimentos cobertos pela *figura* senão por uma história que é movida por um fim, atravessada por um sentido, por uma história portanto teleológica?³⁶

Nesta pesquisa, as reverberações da filosofia de Hegel nos estudos filológicos auerbachianos se fazem notar, diferentemente da proposta de Costa Lima, menos pela via da *Fenomenologia do Espírito* do que pela ótica da *Estética*. Contudo, sabe-se que o sistema estético hegeliano é impensável se apartado do movimento próprio da sua história filosófica. Desta maneira, a pergunta posta por Costa Lima acerca da existência de um primado teleológico na constituição de “Figura” mostra-se igualmente relevante para esta dissertação, ainda que se explore aqui um outro caminho, qual seja, o da compreensão do conceito de teleologia a partir do seu primado hermenêutico.

Para avaliar a pertinência da teleologia como princípio ordenador da interpretação figural auerbachiana torna-se necessário, antes de qualquer coisa,

³⁴ *Idem.* p. 57.

³⁵ COSTA LIMA, Luiz. “Figura e evento”. In. UERJ. 5º Colóquio UERJ: Erich Auerbach. Rio de Janeiro: Imago, 1994. p. 219-229.

³⁶ *Idem.* p. 222.

um tratamento rigoroso deste conceito-chave na história filosófica de Hegel. Neste sentido, o primeiro capítulo da tese do historiador Pedro Spínola Pereira Caldas³⁷ é elucidativo na medida em que evidencia o pressuposto hermenêutico constitutivo da teleologia hegeliana. Entendida a partir da quebra de um sentido imanente ao objeto, a teleologia traduziria a trajetória da razão rumo a autoconsciência, evidenciando a não simultaneidade entre “ser” e “saber”. Partindo desta compreensão, tornar-se-ia evidente a relação entre figura e teleologia, uma vez que, abandonado uma ideia corrente na qual esta última designaria um fim rigidamente imposto à história que, obediente, seguiria obstinada em sua direção, notabilizar-se-ia a capacidade de produção de novos significados mediante a supressão da totalidade de um sentido imediatamente dado à história. O princípio da interpretação figural fundamentaria, então, uma história atravessada por um sentido teológico, é verdade, mas este sentido era irrevocavelmente terreno e seu conteúdo não era jamais estático; em seus quadros a ordem cristã apresentar-se-ia secularizada, na medida em que o palco da sua realização era o mundo concreto.

Desta maneira, o oitavo capítulo de *Mimesis. A Realidade Exposta na Literatura Ocidental*³⁸ demonstraria novos desdobramentos em relação aos trabalhos da década de 1920, fruto, em boa medida, da inserção do princípio figural na interpretação do poema de Dante. “Farinata e Cavalcante” direcionou um escrupuloso exame ao décimo canto do “Inferno”, cujo cenário retratou os túmulos flamejantes onde jaziam as almas culpadas pelo pecado da heresia. Na descrição dos personagens dantescos, Auerbach salientou que as características individuais não foram sequer esmaecidas no lugar do seu tormento eterno. As preocupações de Cavalcante e de Farinata não estavam depositadas no seu perpétuo sofrimento, mas direcionavam-se ao mundo histórico: o primeiro ansiava por notícias de seu filho, Guido Cavalcante, o segundo indagava sobre a vida política de Florença. Assim, como que à revelia, o além de Dante, na representação do destino da humanidade, fora atravessado pela história terrena através da permanência e da atualização do caráter individual. Embora culpados

³⁷ CALDAS, Pedro Spínola Pereira. “História como resignação: A Teleologia em Droysen”. In. _____. **Que significa pensar historicamente: uma interpretação da teoria da história de Johann Gustav Droysen**. 2004. 215 f. Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, Rio de Janeiro, 2004, p. 20-85.

³⁸ AUERBACH, Erich. “Farinata e Cavalcante”. In. _____. **Mimesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 151-175.

pelas mesmas transgressões, Farinata não tinha qualquer semelhança com Cavalcante; isto porque as suas particularidades não foram mitigadas em favor de representações de tipo abstratas, mas resistiam e, até mesmo, se avolumavam no lugar da sua danação.

Uma vez mais Auerbach destacaria como crucial a interpretação hegeliana do poema de Dante na fundamentação das suas análises. Em um texto relativamente curto, a referência a Hegel aparece explicitamente duas vezes³⁹ apontando, portanto, a centralidade do filósofo na sua construção argumentativa⁴⁰. Contudo, a especificidade da abordagem auerbachiana ultrapassa os limites de uma mera “influência” recebida pela filosofia de Hegel. Ao identificar a permanência da individualidade dos personagens na *Comédia* diante do destino final emitido pela Justiça divina, Auerbach destacou a presença de um estilo elevado em Dante que transportava os eventos cotidianos e prosaicos para uma esfera de tal modo sublime, que superava qualquer dignidade terrena. Todos os acontecimentos mundanos estariam, assim, relacionados numa ligação “sempiterna”⁴¹ com o plano da salvação: a redenção recebida por Dante era, portanto, uma *figura* do movimento salvífico sobre toda a humanidade.

A interpretação figural significou um passo importante em relação a Hegel. No final do capítulo, Auerbach frisou o ardid da estruturação figural da realidade na *Comédia*: ao invés de exaltar o preenchimento, isto é, a salvação planejada por Deus para todos os homens, o ímpeto criativo do estilo de Dante reconduziu os holofotes para o ser terrestre que conquistou, em relação ao divino, a sua autonomia. Assim, “a figura ultrapassa a consumação, ou, mais propriamente, a consumação serve para fazer sobressair a figura ainda mais eficazmente. Devemos admirar Farinata, e chorar com Cavalcante”⁴².

³⁹ A primeira referência na página 166, e a segunda na página 168, quando o autor destaca a diferença do tratamento que dedicou à *Comédia* na tese de 1929 em relação à que em *Mimesis* se apresentava, diferença esta pautada na introdução da perspectiva figural. Cf. AUERBACH, Erich. “Farinata e Cavalcante”. *Op. cit.* p. 166-168.

⁴⁰ No mais, bastaria recordar as palavras de Auerbach no seu “Epilegomena a Mimesis” para justificar a presença de uma perspectiva hegeliana margeante à sua crítica literária: “*Mimesis* tem sua origem nos motivos e métodos da história intelectual e da filologia alemãs; seria impensável em qualquer outra tradição que não a do romantismo alemão e a de **Hegel**; jamais seria escrito sem as vivências de minha juventude na Alemanha”. Cf.: AUERBACH, Erich. “Epilegomena a Mimesis”. In João Cezar de C. Rocha & Johannes Kretschmer. **Fortuna Crítica de Erich Auerbach** – Volume I. R.J.: Instituto de Letras/UERJ, s/d. [Grifo meu].

⁴¹ Sobre este conceito, ver: AUERBACH, Erich. **Mimesis**. A representação da realidade na literatura ocidental *Op. Cit.* 2009, p. 168-169.

⁴² *Idem.* p. 173.

A conclusão do capítulo revela-se surpreendente. Constantemente o leitor de Auerbach é levado a admirar a maneira como, na *Comédia*, os acontecimentos terrenos são reconduzidos à ordem imperecível do além, de modo que a situação eterna dos personagens confirma e ressignifica a sua trajetória terrestre. Mas ao fim e ao cabo, isto não eleva a história da salvação, mas viabiliza a autonomia do humano na vivacidade das suas experiências históricas. Neste sentido, Dante abriria o caminho para o realismo moderno, ao representar a “história da vida interior do homem” – estas são as palavras que encerram o capítulo sobre Dante. Desta maneira, não seria o oitavo capítulo de *Mimesis*, também, uma figura da representação do homem tal como realizada pela literatura da primeira metade do século XX?⁴³

As conclusões desta pesquisa se mostrarão, portanto, menos afirmativas do que propositivas de novas interpretações acerca das formas de representação literária da *condição humana*, que segundo Auerbach, iniciaram-se com Dante. Sabe-se que os estudos auerbachianos acerca de Dante não se interromperam na escrita de *Mimesis*, mas desdobraram-se nos anos 1950 em outros textos, como, “*Sermo humilis*”, “Natã e João Crisóstomo” e “Os apelos do leitor em Dante”. Além destes, embora não enfrentado como tema central, Dante surgiu, ainda, em passagens do livro *Introdução aos Estudos Literários* – um manual acerca do significado e das atribuições da filologia românica enquanto disciplina – e do importante ensaio *Filologia da Literatura Mundial*, por exemplo. Entretanto esta pesquisa se detém em *Mimesis*, na medida em que os textos selecionados como o seu *corpus* desenvolvem de maneira suficiente, acredita-se, as hipóteses aqui levantadas.

Por fim, a presente dissertação apoia-se na proposta de perquirir um terreno teórico significativo, capaz de aclarar a compreensão do projeto levado adiante por Erich Auerbach no campo da crítica histórico-filológica da literatura. Embora se tenha plena clareza de que a sua fortuna crítica ultrapassa os limites da filosofia de Hegel e dos pressupostos de Jacob Burckhardt no tocante à emergência da individualidade humana, acredita-se que estas leituras podem

⁴³ AUERBACH, Erich. “A Meia Marrom” In. _____. **Mimesis**. A representação da realidade na literatura ocidental *Op. Cit.* 2009, p. 471-502. Hansen também sugere a leitura de *Mimesis* a partir da própria estrutura figurativa proposta por Auerbach. Ver: HANSEN, J. A. “*Mimesis*: Figura, Retórica & Imagem”. In UERJ, **V Colóquio UERJ**: Erich Auerbach. Rio de Janeiro: Imago, 1994, p. 45-69.

oferecer chaves para o entendimento de questões primordiais da história literária auerbachiana. Assim, espera-se contribuir em alguma medida para o debate acerca do legado crítico deixado por Erich Auerbach enquanto leitor de Dante.

2

Da Novela à Comédia: A Premissa da Totalidade nos Textos de Juventude de Erich Auerbach

Quero apenas insistir sobre o fato de que ninguém tem o direito de privar-se dessa felicidade, a *Comédia*, de lê-la de um modo ingênuo. Depois virão os comentários, o desejo de saber o que significa cada alusão mitológica, ver como Dante tomou um grande verso de Virgílio e, por acaso, ao traduzi-lo, melhorou-o. No princípio devemos ler o livro com a fé de uma criança, devemos nos abandonar a ele; depois ele acompanhar-nos-á até o fim. A mim me tem acompanhado por tantos anos e sei que basta abri-lo, amanhã, que encontrarei coisas que nunca encontrei até agora. Sei que esse livro irá além da minha vigília e de nossas vigílias. – *Não é verdade, Virgílio?*

J. L. Borges

2.1.

Primeiras Leituras

O filólogo e crítico da Literatura Erich Auerbach pertencia a uma família de judeus prussianos assimilados, cuja rentável atividade comercial o teria proporcionado frequentar o renomado *Französisches Gymnasium*. Conforme já foi anteriormente pontuado, seus primeiros esforços intelectuais orientaram-se na área do Direito, tendo se diplomado em 1913 ao apresentar uma tese sobre a co-perpetração criminal.⁴⁴ De um “refinamento incomum”, o trabalho do jovem Auerbach discutia os diversos critérios de atribuição da culpa mediante o ato criminoso, encontrando, inclusive, “um pretexto para inserir um Dom Quixote em meio à discussão do novo código penal alemão”⁴⁵.

Foi justamente ao embrenhar-se nas línguas e literaturas latinas que sua trajetória intelectual sofreu uma reviravolta e criaram-se condições para o desenvolvimento de análises minuciosas, dedicadas às obras de grande relevo da literatura europeia. No ano seguinte à titulação, Auerbach se transferiu para a

⁴⁴ Beatriz Lessa destaca, em sua tese, que o trabalho desenvolvido por Auerbach estava relacionado a um projeto de reelaboração do código penal na Alemanha.

Ver: LESSA, Beatriz Cepelowicz. **A construção de um mundo**: raízes germânicas e judaicas na história literária de Erich Auerbach. Tese (Doutorado). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, Rio de Janeiro, 2004. p.20.

⁴⁵ WAIZBORT, Leopoldo. A estreia de Erich Auerbach nos estudos literários. In. AUERBACH, Erich. **A novela no início do Renascimento**. Itália e França. São Paulo: Cosac&Naify, 2013, p. 105-143.

Faculdade de Filosofia e, ainda em 1914, reiniciou seus estudos em Berlim na área de Filologia Românica. Entretanto, a eclosão da Primeira Guerra Mundial teve por consequência uma breve interrupção na sua formação intelectual uma vez que, alistado, lutou pela Alemanha nas frentes de batalha. Posteriormente, recuperado de um grave ferimento na perna, retomaria seus estudos na capital alemã, sendo nomeado estudante sênior do seminário de Filologia Românica.

Em 1921 estaria concluída a sua segunda tese, apresentada à Universidade de Greifswald. *Sobre a técnica da novela nos incios do Renascimento na Itália e na França* coroou o novo rumo acadêmico do promissor estudante berlinense ao analisar as técnicas de composição das novelas produzidas na Itália e na França, no início da Renascença.

Embora o presente trabalho busque enfatizar a interpretação auerbachiana da *Divina Comédia* constante em textos produzidos a partir de 1929 – quando a obra do poeta toscano receberia uma inegável visibilidade em seus estudos – tornar-se-ia absolutamente fecundo sublinhar a presença de Dante já na tese acerca das novelas, ainda que de modo mais ladeante.

A *Divina Comédia* teria mobilizado a crítica e a sensibilidade analítica de Erich Auerbach ao longo de toda a sua carreira. Em *A novela no início do Renascimento*, Dante surgia aqui e ali em observações breves, embora significativas. Todavia, oito anos mais tarde, a interpretação auerbachiana deste poema ganharia contornos mais expressivos de modo que, além da tese *Dante poeta do mundo secular*, uma série de ensaios seria escrita a fim de esmiuçar temas que, para Auerbach, entreteciam ou margeavam o seu tema.

As linhas seguintes se ocuparão de apontar e discutir a presença de Dante na tese de 1921, com o objetivo de salientar a presença do autor da *Comédia* desde os estudos primeiros de Auerbach direcionados à Literatura de raiz românica.

2.2.

Um Poeta na Fissura das Épocas: Dante como Convergência Entre a Idade Média e a Modernidade

A novela no início do Renascimento marcaria de maneira decisiva o tom das análises auerbachianas no que tange à investigação crítico-filológica das obras literárias. Como bem salientou Fritz Schalk no prefácio à edição alemã de 1971,

ao empreender uma “observação crítico-formal” dos textos em estudo, o “jovem erudito” rompia com a tradição pautada na história dos assuntos⁴⁶, solidificando a conjunção entre história e crítica⁴⁷. Ora, esta visada que contemplava os diversos aspectos constitutivos da narrativa literária certamente partia das exigências do campo ao qual desde a juventude Auerbach se inscrevera, a saber, o da Filologia Românica. A introdução da tese evocaria essa dimensão nas suas primeiras linhas, na medida em que estabeleceu a natureza ou a “determinação” da obra de arte, e mais especificamente da novela, nos seguintes termos:

De cada obra de arte podemos dizer que é determinada essencialmente por três fatores: a época de sua origem, o lugar, a singularidade de seu criador. No caso da novela essa relação se estabelece de modo particularmente intenso, pois, enquanto na tragédia ou na grande épica é um povo inteiro que fala, ocupado com Deus e o destino – de maneira que, para além de tempo e espaço, as profundezas da alma sejam tocadas –, na novela o sujeito é sempre a sociedade, e o objeto é, por essa razão, a forma da mundanidade que denominamos cultura⁴⁸.

A gramática, a linguística e a edição crítica de textos literários eram atividades integrantes dos estudos filológicos que diziam respeito à “singularidade” do “criador” de uma obra, tanto no que se referia à peculiaridade do seu estilo, quanto ao êxito no manejo dos recursos linguísticos à sua disposição. Eram atividades, portanto, concernentes à crítica e à teoria literária. Por outro lado, as “pesquisas literárias” enquanto outro braço da Filologia sugeriam o estudo biográfico do autor em consonância com a bibliografia que informou a sua obra. A crítica estética esboçava-se, por sua vez, em conjunção com a “história da literatura” e com uma ideia de cânone, ou seja, jamais ensimesmada ou pautada no critério subjetivo do gosto.

O modelo tripartite sugerido por Auerbach como determinação das obras de arte – “época de sua origem”, “lugar” e “singularidade” do autor-criador, de acordo com o trecho destacado acima –, se não observado através desta lente,

⁴⁶ Auerbach considerou pouco produtiva uma análise das novelas que tivesse como ponto de partida outro lugar que não a obra mesma: na realidade política, social ou histórica, por exemplo. Schalk denominou esta forma mais externalista de abordagem do texto literário de “história dos motivos”, método, segundo ele, bastante usual entre os estudiosos contemporâneos de Auerbach. Observe-se o que o filólogo diria a este respeito nas considerações finais da tese: “Se, ao tratarmos da novela, procuramos substituir a abordagem comparativa do assunto e das fontes históricas por uma abordagem crítico-formal, isso se deu por considerarmos que o tempo estava maduro para isso. A história das fontes, assim parece, já foi promovida, tanto quanto possível, em vista da série infinda com que deparamos toda a ciência do gênero. Na crítica formal, ou mesmo na comparação formal, que se apoia na primeira, praticamente nada se fez com relação à novela”. AUERBACH, Erich. **A novela no início do Renascimento**. *Op. cit.* p. 101.

⁴⁷ SCHALK, Fritz. “Prefácio à edição de 1971”. In. **A novela no início do Renascimento**. Itália e França. São Paulo: Cosac&Naify, 2013, p. 7-13.

⁴⁸ AUERBACH, Erich. **A novela no início do Renascimento**. Itália e França. *Op. Cit.* p. 17.

poderia sugerir um julgamento do texto literário algo simplório, apoiado em contextualizações pouco elucidativas. Apontar-se-á, adiante, como este conjunto de atividades norteou inclusive a tese *Dante Poeta do Mundo Secular*. A biografia de Dante apontava para o centro da sua obra: suas leituras, suas vivências particulares e, sobretudo, suas paixões políticas convergiam para a *Comédia* em uma análise que amalgamava teoria, crítica e história da Literatura. Mas não nos adiantemos. Por ora importa observar essa dimensão mais abrangente dos estudos literários na definição mesma da natureza da novela enquanto forma.

Entendida por Auerbach como uma “criação nova” gestada no Renascimento, a novela se estruturou sobre um *ethos*, cujas bases assentavam-se “nas leis do convívio social”⁴⁹. O que conferia unidade à sua narrativa seria, para ele, a peculiaridade do grupo ali representado, uma sociedade culta que, paulatinamente, tornava-se consciente de si. Assim, a representação de um corpo social distinto e elegante flagrado em uma existência terrena seria o extrato da realidade que conformava a novela. Todavia, tomada como “imagem formada”, essa realidade seria menos um extra-texto altivamente imposto à ficção do que o seu produto. Na forma novelesca o real deixava-se moldar, portanto, narrativamente:

A forma da novela resulta de sua natureza: ela precisa ser realista, na medida em que assume os fundamentos da realidade empírica como algo já dado; não o é, na medida em que pode conter a realidade apenas como imagem formada e não como material bruto.⁵⁰

Outro ponto interessante a ser ressaltado refere-se ao tratamento auerbachiano da novela não como gênero, mas como “forma”⁵¹, possibilitando,

⁴⁹ *Idem*. p. 18.

⁵⁰ *Idem*. p. 17.

⁵¹ Para um entendimento mais acertado do conceito de “forma”, esta pesquisa recorda as considerações desenvolvidas no indispensável livro de Georg Lukács – *A Teoria do Romance*. Destacam-se duas questões que perpassariam o ensaio e que parecem substanciais para a compreensão do significado de forma novelesca e as suas implicações para o entendimento da novela na tese de Auerbach. A primeira: como pensar a arte enquanto um produto da alma, perfeita e encerrada em si mesma, mas realizada no mundo moderno estilhaçado, entregue ao caos e à contingência, e cujo sentido se esvaecera? E ainda, diante desta realidade fragmentada, poderia o romance oferecer meios para a apreensão da totalidade concreta do significado da experiência humana, uma vez que este significado já não se apresentaria de modo imediato? Na *Teoria do Romance*, arte e realidade encontravam-se em desalinho, na medida em que a primeira fora pensada sob a égide de uma “forma fechada e total”, produzida por um ser igualmente unitário. Já o presente revelava-se cada vez mais carente de uma ordem própria e inadequado para abarcar a perfectibilidade do objeto artístico. Nas palavras de Lukács, “a problemática da forma romanesca é a imagem especular de um mundo que saiu dos trilhos”, assim, a realidade não poderia mais constituir “um terreno propício à arte; eis porque o acerto de contas artístico com as formas fechadas e totais que nascem de uma totalidade do ser integrada em si, com cada mundo das

assim, uma reflexão do seu conteúdo à luz da cisão em uma ideia compartilhada de totalidade entre o homem e o cosmos, isto é, da representação de uma fratura entre o “eu” e o “mundo”. Uma das obras basilares para o desenvolvimento das formulações expressas na tese de 1921 foi, assumidamente, o livro *A Cultura do Renascimento na Itália*, do historiador suíço Jacob Burckhardt⁵². Nele, asseverou-se que o despertar da concepção moderna de homem enquanto um indivíduo consciente de si teria se originado na Itália, em virtude da quebra da unidade entre o sujeito e o mundo externo.

Diferentemente de outros países europeus – Burckhardt citou a França, a Inglaterra e a Alemanha como exemplos –, o modelo político resultante do enfraquecimento da ordem feudal na Itália do século XIV não teria sido a monarquia centralizada, mas uma pulverização crescente da autoridade mediante a legitimação, pelos imperadores, de poderes locais já existentes. Isto associado à insistência de uma ordem papal que dificultava o estabelecimento de um reino unificado, ao mesmo tempo em que, ela mesma, era incapaz de impor-se soberana, ensejou o surgimento de tiranias, no interior das quais se observou a organização de uma consciência objetiva na composição do Estado.

Esta maneira inteiramente nova de envolvimento nas coisas públicas, na qual, segundo Burckhardt, “pela primeira vez, o espírito do Estado europeu manifesta-se livremente, entregue a seus próprios impulsos” exibindo, assim, “em seus traços mais medonhos o egoísmo sem peias, escarnecendo de todo o direito, sufocando o germe de todo desenvolvimento sadio”⁵³ revelaria, na Itália dos séculos XIV e XV, a origem do homem moderno em sua consciência objetiva, isto é, aquela voltada para o mundo externo. Contra esta completa desagregação da ordem política vociferaram personalidades combativas, a exemplo de Dante e

formas imanentemente perfeito, é o problema central da forma romanesca”. A forma do romance era, portanto, um esforço por tornar a arte representável em um presente terrivelmente caótico – o presente da guerra. Para a citação, ver: LUKÁCS, Georg. **A teoria do Romance**. São Paulo: Ed. 34, 2012, p. 14. Sobre Auerbach leitor de Lukács, conferir: TANDT, C. D. “Return to Mimesis: Georg Lukács and Erich Auerbach in the Wake of Postmodernity. In. **Return to Postmodernity: Theory – Travel Writing – Autobiography; A Festschrift in Honour of Ihab Hassan**. Eds. Klaus Stierstorfer. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2005: 61-68.

⁵² Para a verificação das referências de Auerbach a Burckhardt, conferir na edição brasileira de 2013 as notas de rodapé de número 4, 9,18 e 35. AUERBACH, Erich. **A novela no início do Renascimento**. *op. cit.*, p. 19; 26; 84 e 96.

⁵³ BURCKHARDT, J. **A cultura do Renascimento na Itália**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009, p. 37.

Petrarca, os quais, segundo o historiador suíço, “proclamam em altos brados uma Itália unida, para a qual se deveriam envidar os mais elevados esforços”⁵⁴.

Simultaneamente ao desenvolvimento do homem moderno na esfera objetiva, Burckhardt frisou que, na Itália, desabrochava uma personalidade individual na forma de uma consciência subjetiva: “rompe-se ali inteiramente o encanto que pesava sobre o individualismo; desconhecendo limites, milhares de rostos adquirem feição própria” e, neste sentido,

o grandioso poema de Dante teria sido impensável em qualquer outra parte, simplesmente pelo fato de que o restante da Europa encontrava-se ainda sob aquele encanto da raça; para a Itália, o sublime poeta tornou-se, já pela plenitude da sua individualidade, o arauto nacional por excelência de seu tempo.⁵⁵

Assim, para Burckhardt o indivíduo teria nascido na Itália a partir de uma fissura na ideia de totalidade entre o eu e a realidade circundante. O homem deixou de ser identificado como raça, como uma massa coletiva indissociável de um conteúdo externo em um movimento que se iniciou na política e estendeu-se, através de Dante, notadamente, para a poesia.

Auerbach teria retomado, na tese de 1921, o argumento burckhardtiano no qual, durante a Idade Média – até o século XIII – o homem fora visto unicamente como raça, como povo, como coletivo. No final deste século e no seguinte, principalmente, as transformações políticas na Itália acelerariam a percepção do humano enquanto um ser único e consciente de sua particularidade. Ele não mais se veria em conjunção com um todo religioso ou uma coletividade qualquer, mas entender-se-ia singular, seja do ponto de vista da sua ação política – objetivo – seja em relação ao despontar da sua personalidade – subjetivo.

Assim sendo, a forma novelesca só pôde estabelecer-se na Europa mediante o fim da Idade Média, uma vez que, neste contexto, o homem ainda se percebia indissociável em relação ao mundo e a uma ideia de comunidade. Além disso, a sociedade de cortes medieval não comportaria, segundo Auerbach, as normas e a unidade necessárias para o estabelecimento da novela, normas estas que apenas se consolidariam no século XIV. Portanto, para Auerbach:

A novela é uma criação nova e, para dizê-lo já, trata-se de uma criação original do Renascimento. Tornar-se cômico da própria pessoa, ver-se numa existência terrena que deseja ser apreendida e dominada: esta é a aspiração decisiva do

⁵⁴ *Idem.*, p. 144.

⁵⁵ *Idem.*, p. 146.

Renascimento. Dela originou-se a ‘sociedade culta’ e, simultaneamente, a novela.⁵⁶

Na tentativa de estabelecer os marcos originários do Renascimento na Itália, Auerbach sublinhou escritores como Frederico II e Ezzolino, além de Francisco de Assis – e ensaios posteriores revelarão a importância deste na história literária auerbachiana – e membros do movimento literário conhecido como *dolce stil novo*. No interior deste último o poeta Dante Alighieri se destacara. Sua obra mantinha as raízes fincadas em solo medieval ao passo que, simultaneamente, apontava para uma nova forma de representação do homem no mundo. Nas palavras de Auerbach: “é decerto raro na história que começo e fim se encontrem de maneira tão clara em uma pessoa, como sucede aqui com Dante”. Ademais, o filólogo prosseguiu dizendo que a novela era, por essência, um dos efeitos do seu espírito, pois “é dele [Dante] que derivam a consideração apaixonada da vida terrena, a nova mentalidade aristocrática [...] e, também, a sociedade. [...] Em suma, ele é o exemplo destacado de um ser humano singular, imerso no mundo e levado à expressão”⁵⁷.

Dante estaria na fissura, no ponto de encaixe entre duas épocas, duas formas distintas de representação literária, ou ainda, assumindo o vocabulário conceitual que informou a obra crítica auerbachiana, duas “visões de mundo” [*Weltanschauung*] dessemelhantes e, por vezes, contrastantes. Na *Comédia* seria possível observar com máxima clareza este poeta cindido, vacilante entre a doutrina na qual o edifício do texto se firmava – uma doutrina que concatenava a escolástica a elementos da Antiguidade clássica – e o desnudar da individualidade humana, base da forma moderna de representação literária. É importante salientar que este conceito de “modernidade”, em Auerbach, refere-se a algo muito específico, designando o despertar de uma forma de apreensão do homem na peculiaridade da sua trajetória terrena e, ressalte-se, cômico desta existência única.

Há decerto um lugar significativo reservado a Dante na tese de 1921. Embora de acordo com seu autor a novela tivesse se consolidado na Itália com Boccaccio, constantemente se reforçavam as contribuições do poeta da Toscana como o ponto de partida para o florescimento do homem e, conseqüentemente, da

⁵⁶AUERBACH, Erich. **A novela no início do Renascimento**. Itália e França. *Op. Cit.* p. 18-19.

⁵⁷*Idem.* p. 19. [Nosso adendo].

forma artística moderna. Auerbach investigou o surgimento da novela na Itália e na França, fundamentalmente, a partir de três critérios: moldura, personagem e composição. Destacar-se-ão, conforme o objetivo mencionado, apenas as passagens da tese nas quais Dante apresentava-se relevante.

Durante a Idade Média a obra de arte teria sido profundamente informada por uma “moldura”⁵⁸. Este conceito foi elucidado por Auerbach como o aporte doutrinário e/ou filosófico que configurava o texto literário. Era, portanto, um conjunto de questões extrínsecas à narrativa mesma – que poderiam ser políticas ou religiosas, por exemplo – capazes de modelar e delimitar o seu conteúdo. Nas palavras de Auerbach, a moldura traduzia-se na “atmosfera de uma obra literária”⁵⁹, de modo que o enredo, os personagens, o tema e tudo mais que integrava o texto servia ao objetivo principal de ilustrar uma norma, de dar forma a um princípio previamente concebido. Nesse sentido, a narrativa novelesca achava-se limitada; ela era *exemplum*, porquanto sua finalidade consistia unicamente em retratar uma doutrina.

Com o Renascimento, esse modelo teria se rompido e a novela pôde narrar-se livremente. A moldura enfraquecida, entretanto, deixava uma herdeira – a introdução do autor – pois que esta antecipava uma intenção. Tal intenção, por sua vez, não era didática como nos textos medievais, mas denunciava uma sabedoria terrena e discreta, produzida e apenas apreendida por um grupo social seletivo, cultivado e erudito. A narração da novela tornou-se, assim, um jogo refinado e elegante capaz de indicar certa distinção social.

Assim sendo, no século XIII, Auerbach acentuou, embora a moldura não tivesse sido completamente abolida, a sua tarefa mudara completamente. Não era mais o essencial no texto e seu conteúdo já não aprisionava a narrativa; ao contrário, a doutrina tornava-se “um pretexto para a narração de novelas, e ao mesmo tempo um meio artístico para intensificar o seu efeito”.⁶⁰ Essa nova moldura social, pautada na narração como jogo elegante da sociedade nobre e

⁵⁸ Sobre a força da moldura na Idade Média, Auerbach afirmou: “Na Idade Média a moldura tornou-se questão primordial, contendo as considerações filosóficas, a doutrina; a novela era suplemento ilustrativo, *exemplum*. Assim ocorre na *Disciplina clericalis*, no *Dolopáthos*, em Jacques de Vitry e Étienne de Bourbon.” *Idem.*, p. 21.

⁵⁹ *Idem.*, p. 29.

⁶⁰ *Idem.*, p. 22.

culta teria sido inaugurada por Boccaccio, e o princípio norteador do *Decameron* seria, sempre segundo Auerbach, “a narrativa novelesca na sociedade fechada”⁶¹.

Antes de Boccaccio, porém, Dante teria consolidado em textos de natureza literária a representação do homem na sua existência terrena, no dia a dia da vida simples e cotidiana. A alma humana percebida como individualidade teria oferecido a Boccaccio, leitor ávido da *Comédia*, as ferramentas necessárias para a elaboração da moldura de tipo social que lhe seria característica. Nas palavras de Auerbach:

A obra de Dante havia estabelecido para sempre a expressão da própria alma como tarefa essencial do escritor; e então um caráter inteiramente poético-idílico, como Boccaccio, criou aquela forma de bucolismo social que teria um efeito tão fecundo em terras românicas.⁶²

Uma vez mais, Dante surgia como essa força que atravessava, que interrompia e simultaneamente preludiava. Em sua obra, o personagem deixava de representar um significado didático-alegórico direcionado a uma coletividade, para revestir-se de admirável singularidade. Cada feito e cada decisão revelavam-se, assim, fundamentais para o desfecho de uma história. Em outras palavras, cada instante na trajetória de um personagem incidia diretamente no destino a ele reservado. Este princípio teria sido apreendido por Boccaccio, em cujas novelas o sentido da individualidade manifestava-se não no homem em si, mas no grupo social do qual fazia parte.

Depois de Boccaccio a moldura social teria declinado na Itália reaparecendo apenas no século XV, mas sem a unidade outrora observada. Na França uma forma própria de moldura fora desenvolvida. Na ausência de elementos que pudessem promover um abandono mais brusco dos valores feudais – Auerbach lista tais elementos no contexto italiano, sublinhando Dante como motor da transformação poética – os franceses teriam encontrado na consciência nacional “a formação do indivíduo e a moderna consciência de si”.⁶³

Os porta-vozes desta forma mais contínua de transição dos modelos políticos, econômicos e sociais na França teriam sido os burgueses, e a base para a sua representação, a família. Embora obras como as *Cent Nouvelles Nouvelles* – narrativas curtas de autoria variada, reunidas por Antoine de La Sale em meados do século XV – trouxessem uma tentativa de imitação dos procedimentos

⁶¹ *Idem*, p. 24.

⁶² *Idem*, p. 22.

⁶³ *Idem*, p. 30.

italianos, a moldura francesa teria sido essencialmente de tipo doméstico, consolidada com a publicação de *Le Ménagier de Paris* no ano de 1392, por um autor anônimo. Nesta obra, uma mulher casada precocemente aos quinze anos de idade tomava conselhos acerca da conduta que deveria assumir, das responsabilidades e dos deveres próprios do casamento, da necessidade de ser obediente e sensata, conselhos estes que traduziriam, segundo Auerbach, uma moral burguesa adotada no âmbito nacional: “o burguês começou decidido a partir de sua própria casa e dela criou a nação francesa”⁶⁴. Contudo, o caráter didático da narrativa do *Ménagier* não se colocava de maneira dogmática como um princípio universalmente válido; ele ilustrava, ao contrário, “a expressão unívoca de uma vontade individual” e, portanto, “se Boccaccio criou a moldura social para a novela, o autor anônimo do *Ménagier* criou a doméstica”⁶⁵.

Ademais, no que tange aos personagens, diferentemente do autor do *Decameron* que falava às mulheres, as novelas francesas marcaram decisivamente a centralidade do espaço masculino na narrativa. Mesmo na Itália depois de Boccaccio, as mulheres foram retratadas como seres demoníacos e dotados de intensa sensualidade. Sua finalidade se restringia a confundir o homem e arrancá-lo de sua sanidade, perturbando-lhe a paz no seio familiar.

Doravante, o conceito de composição foi desdobrado por Auerbach como terceiro critério de investigação das novelas. Tratava-se, sobretudo, de um motivo, um princípio abrangente – o qual, diferentemente da moldura, estaria exposto no interior mesmo da narrativa – que dado de antemão organizava e delimitava as cenas. Neste sentido, Boccaccio novamente se destacava pela variedade de imagens criadas e dispostas de forma equilibrada, de modo que nenhuma delas sobressaía em relação às demais, compondo um quadro todo harmonioso do mundo. Em Boccaccio,

A existência de um tema – que não é idêntico a uma imagem, mas é algo mais geral – não conduz à primazia de nenhuma imagem; não são a singularidade absoluta nem o momento que conferem à novela seu valor, mas sim a sua tipicidade e validade geral, segundo a qual um acontecimento vale por mil outros: não como um *exemplum* de uma doutrina, mas como imagem do mundo.⁶⁶

Depois de Boccaccio, este tipo de composição mais equilibrada que dispunha as imagens de diferentes cores em extraordinária uniformidade caiu em

⁶⁴ *Idem*, p. 30.

⁶⁵ *Idem*, p. 33.

⁶⁶ *Idem*, p. 75-76.

desuso, abrindo espaço para a composição de tom anedótico elaborada por Franco Sacchetti, poeta e escritor florentino do século XIV. Nas suas obras foi possível observar um acúmulo de cenas isoladas, frequentemente engendradas por um clímax, além de certa inclinação a generalizações doutrinárias. Já Poggio Bracciolini – um erudito expoente do humanismo italiano do século XV, educado em Florença e versado nas letras clássicas – valeu-se de um estilo denominado por Auerbach como “taquigráfico”. O tema geral em suas obras era resumido em fórmulas ágeis, de modo que tudo conduzia sem vagar para o desfecho da trama. Ademais, nele, a ênfase no ordenamento interno da narrativa recaía, não raro, no chiste.

Pouco teria sido acrescentado à novela italiana depois disso. Desde as primeiras obras foi percebida uma forte tendência ao rebuscado estilo do *bel parlare*, com formulações agudas e o encaminhamento acelerado para o fim da trama. Já na França, o gênero teria herdado o estilo da literatura popular e algo da técnica do *fabliau*, contendo situações mais concretas expostas numa narrativa menos refinada, permanecendo assim, de acordo com Auerbach, praticamente até Rabelais.

Não se caminhará, na presente pesquisa, pelas vicissitudes da composição novelesca no contexto francês, uma vez que este tema fugiria dos propósitos antes enunciados. O que parece amplamente frutífero pôr em relevo é a maneira como Auerbach percebeu a estrutura da composição das novelas em escritores italianos e, notadamente, em Boccaccio. O princípio da sua narrativa – o equilíbrio das cenas retratadas com tamanha vivacidade a ponto de expor, através delas, uma “imagem do mundo” – teria sido herança de Dante, o poeta que promoveu um reencontro entre o mundo histórico e o destino:

Tudo muda de um golpe. A distância da imagem torna-se proximidade apreensível; chega um barulho muito variado, e temas até então imobilizados começam a estabelecer vínculos entre si e com o mundo sensível. Isso é Boccaccio. Também aqui ele deve tudo a Dante, o primeiro a juntar novamente mundo e destino.⁶⁷

Antes de Dante o destino dos homens andava apartado de qualquer historicidade. O fim último de cada ser era determinado por Deus através da sua Santa Justiça, não restando espaço para a agência humana. Seu fado era um mistério, e a narrativa dos pequenos acontecimentos da vida comum só importava

⁶⁷ *Idem.*, p. 72.

caso pudesse oferecer um ensinamento moral de validade universal. A *Comédia* de Dante teria inundado esse cenário imutável com torrentes históricas, destrinchando a vida pretérita de seus personagens detalhe por detalhe. Cada centímetro da experiência humana tornou-se relevante, e aquele destino longínquo e inescrutável revelaria a sua face no decurso da história.

Em diversas passagens da tese de Auerbach sobre as novelas italianas e francesas do Renascimento é possível identificar a relevância de Dante como uma força vívida, cujo gênio teria ensejado uma nova forma de apreender o homem no mundo. Aqui apenas algumas foram destacadas a fim de se demonstrar a presença do autor da *Comédia* nas primeiras formulações auerbachianas no seio da sua crítica histórica da literatura. Ver-se como uma personalidade única numa existência histórico-terrena, e acima de tudo, capaz de reassumir as rédeas do seu próprio destino, encheria os personagens dantescos de força poética. O herdeiro dessa nova forma de expressão literária teria sido Boccaccio, tanto no tocante à moldura de tipo social, quanto no referente à composição da sua narrativa. Neste sentido, Dante teria oferecido as condições para o alvorecer de uma expressão artística moderna, não obstante permanecesse absolutamente imerso em seu tempo.

Anos mais tarde, a obra de Dante sairia da coadjuvância em um trabalho escrupuloso apresentado por Auerbach à Universidade de Marburg. A tese *Dante Poeta do Mundo Secular* teria desdobrado as questões discutidas acima – e levantado outras ainda mais instigantes – ao direcionar uma leitura mais verticalizada dos textos de juventude do poeta da Toscana em comparação com a obra que o teria consagrado.

Proceder-se-á adiante à análise do último capítulo da tese publicada em 1929, além da apresentação das condições de sua publicação. Em seguida, o debate da recepção do poema de Dante pelos românticos exposto no ensaio “A Descoberta de Dante no Romantismo”, será evocado enquanto um desdobramento do minucioso trabalho de Habilitação à cadeira de Filologia Românica de Marburg.

A escolha de iniciar a leitura da tese sobre Dante a partir do seu último capítulo se apoia em dois critérios fundamentais: primeiro na possibilidade de identificar com maior clareza as hipóteses e os argumentos sustentados ao longo de todo o livro, o que permitiria antecipar ao leitor desta pesquisa os principais

pontos que aqui se sustentarão. Em segundo lugar, assim como o ensaio “A descoberta de Dante no Romantismo”, as últimas páginas da tese comportam vestígios inescapáveis das referências auerbachianas na sua interpretação crítica da *Divina Comédia*, justificando o escopo da dissertação que agora se apresenta.

2.3.

Os Anos em Marburg e a Escrita de *Dante Poeta do Mundo Secular*

“Uma investigação do realismo de Dante”⁶⁸ – era este o propósito de Auerbach quando elaborou o livro que, posteriormente, submeteria ao Departamento de Filologia Românica da Universidade de Marburg. Publicado no ano de 1929 com o título *Dante als Dichter der irdischen Welt* [*Dante como Poeta do Mundo Terreno*], o estudo minucioso do estilo do poeta florentino Dante Alighieri foi apresentado como requisito ao processo de “Habilitação” – *Habilitationsschrift* – daquela universidade. Para Auerbach, a aceitação de seu trabalho significaria desvincular-se das atribuições burocráticas enquanto funcionário da Biblioteca Estatal da Prússia para, enfim, enveredar-se pelas atividades docentes.

A erudição e a agudeza das análises, concatenadas em argumentos construídos com clareza, não foram suficientes, contudo, para uma anuência em unísono da tese. Por certo, às portas da década de 1930 na Alemanha, a ascendência judaica de Auerbach causou algum desconforto à banca, o que se pôde identificar através da afirmação do anglicista Max Deutschbein acerca da inexistência de um “espírito germânico”⁶⁹ no trabalho. Apesar disso, Auerbach assumiu o cargo em substituição a Leo Spitzer, romanista e crítico contumaz de sua obra. Em “*Pathos da travessia terrena*”⁷⁰ Hans Ulrich Gumbrecht reconstruiu o cenário das diferenças teóricas entre Auerbach e Spitzer, cuja publicação de resenhas e relatórios críticos permitiriam inferir posicionamentos divergentes,

⁶⁸ Auerbach alegou, em trabalho posterior, que seus esforços ao escrever *Dante poeta do mundo secular* visavam a este fim: o perscrutar da realidade que se delineava na escrita do poeta toscano. Ver: AUERBACH, Erich. *Mimesis*. A representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1994, p. 168.

⁶⁹ Ver: LESSA, Beatriz Cepelowicz. **A construção de um mundo:** raízes germânicas e judaicas na história literária de Erich Auerbach. *Op. Cit.*, p. 22-23. Também foi exigido do candidato a substituição do termo “bárbaros germânicos” que constava em seu texto.

⁷⁰ GUMBRECHT, H. U. “*Pathos da travessia terrena – o Cotidiano de Erich Auerbach*”. In.: UERJ. **V Colóquio UERJ**. Rio de Janeiro: Imago, 1994, p. 91-116.

embora respeitosos. Os exemplos citados por Gumbrecht referem-se à menção feita por Spitzer da existência de uma natureza polêmica na tese de Habilitação auerbachiana, uma vez que esta se distanciaria das interpretações de Croce e Vossler, “duas eminências contemporâneas dos estudos eruditos sobre Dante”⁷¹. Auerbach, por sua vez, na resenha à obra *Linguística e História Literária* sugeriu uma falta de maturidade em seu colega contrabalanceada, entretanto, à vastidão de seu conhecimento⁷².

A carreira em Marburg seguiria dificultada pela recrudescência do nazismo. No pós-1933, os intelectuais judeus outrora assimilados perderam seus cargos, seu prestígio e, paulatinamente, se viram forçados ao exílio. Auerbach tentava manter-se cordial em relação ao regime, embora não recebesse as promoções correspondentes à sua posição na universidade. Gumbrecht relacionou o comportamento do filólogo à adoção de uma “compostura”, um esforço pela manutenção da normalidade da vida e do cumprimento de suas atribuições cotidianas apesar dos perigos suscitados pela emergência do nazismo.

No interstício entre o início do Terceiro Reich e a partida de Auerbach para o exílio em Istambul, as correspondências trocadas com o filósofo Walter Benjamin foram reveladoras desse momento de desengano e vagarosa retomada da clareza em relação ao presente. Eis o trecho de uma carta enviada em setembro de 1935 a Benjamin – então exilado em Paris – que desnudava, em Auerbach, certo desalento diante do “absurdo” de sua situação e da incerteza de seu futuro:

Estamos com saúde; ainda mantenho a minha cátedra, mas dela faço pouco uso; meu livre docente, Werner Krauss, se encarrega do *Hauptkolleg* [curso regular], dirige o *Seminar* e examina. Ele é admirável por todos os aspectos. É duvidoso que no inverno ainda esteja no exercício de minha cátedra, embora seja possível. É impossível ter-se idéia da estranheza da minha situação. De todo modo, no que concerne a certas vantagens, ela tem pouca chance de estabilidade e a cada dia se torna mais absurda; daí que também eu comece a fazer planos; é de fato muito incerto que sejam realizáveis.⁷³

Em outubro de 1935 o partido nazista sancionou um decreto que interditava a composição do corpo de funcionários civis da Alemanha a pessoas cujos avós fossem integralmente judeus. Esta medida significou a exoneração de Auerbach da universidade e o fim da sua carreira no país. Nesse sentido,

⁷¹ SPITZER, Leo. *Apud* GUMBRECHT, H. U. “Pathos da travessia terrena – o Cotidiano de Erich Auerbach”. In.: UERJ. **V Colóquio UERJ**. Rio de Janeiro: Imago, 1994, p. 100.

⁷² Cf.: GUMBRECHT, H. U. “Pathos da travessia terrena – o Cotidiano de Erich Auerbach”. In.: UERJ. **V Colóquio UERJ**. Rio de Janeiro: Imago, 1994, p. 101.

⁷³ AUERBACH, Erich. Carta a Walter Benjamin. In.: “5 Cartas de Erich Auerbach a Walter Benjamin”. **Revista 34 Letras**, no.5/6, setembro 1989, p.68. Tradução de Luiz Costa Lima.

argumenta-se com Beatriz Lessa que a apreensão do presente em que *Dante Poeta do Mundo Secular* foi escrito seria fundamental para compreender o projeto crítico do seu autor, cujos esforços sugeririam o apego, ou o resgate de um conceito inteiriço de cultura europeia diante de uma realidade cada vez mais fragmentada.

Por outro lado, no que se refere à estrutura interna da tese, um olhar atento aos procedimentos analíticos auerbachianos depreenderia da disposição mesma dos capítulos um *modus operandi* que lhe era absolutamente peculiar. A tese principia com uma “Introdução histórica” que, seguida pelo capítulo intitulado “A primeira poesia em Dante”, colocam o leitor em contato com a historicidade da obra e do autor em comento. Deste modo, pretendendo investigar a peculiaridade da escrita de Dante e a forma com que o poeta representou a realidade em seus textos, Auerbach remete o leitor à epopeia grega, a partir da qual teria sido gestada a literatura europeia. Assim, a tese realiza um breve percurso histórico que parte de Homero, passando pelo Iluminismo sofista e pelas transformações levadas a cabo no cristianismo até chegar à poesia de Dante, como um esforço por demonstrar a importância da *Divina Comédia* diante da tradição literária. Ademais, o desdobramento da investigação biográfica de Dante, sua formação intelectual, suas inclinações políticas e seus relacionamentos pessoais em seu fazer artístico possibilitaria afirmar que Auerbach pressupunha certa unidade entre o autor e a obra analisados.

O terceiro capítulo conduz, nesse sentido, à exposição e ao exame do tema da poesia de Dante em confluência com a sua biografia. Deste modo, Auerbach explora em que medida a filosofia aristotélico-tomista aprendida pelo poeta toscano na sua juventude teria informado a noção do pós-morte plasmada no Inferno, no Purgatório e no Paraíso, assinalando a clara consonância entre Filosofia e Poesia. É demasiadamente significativa a ênfase dada por Auerbach à questão da *Divina Comédia* como o retrato de uma unidade, a unidade entre o modelo da tradição antiga e a moldura cristã. Como já se mencionou, Dante estaria na fenda entre estes dois mundos e os teria representado integralmente em sua obra.

Ao se perscrutar o procedimento analítico auerbachiano é expressivo que o quarto capítulo, “A estrutura da *Comédia*”, busque dar conta dos aspectos formais do poema. Isso porque tais aspectos não se perdiam em considerações acerca do

edifício do texto ou das técnicas de composição da obra, mas se fundiam de modo indissociável ao tema. Dito de outra maneira, Auerbach não admite uma cisão entre forma e conteúdo, mas os compreende em aguda simbiose.

Os capítulos V e VI, por fim, comportam a apreciação estética da obra: o primeiro a partir de uma profunda observação do estilo de Dante e dos recursos linguísticos empregados para dar conta da peculiaridade – ou em termos auerbachianos, da genialidade – do seu fazer artístico. Já o capítulo seguinte apresenta a recepção do poema pela posteridade e a sua relevância para áreas que transbordavam os limites da Literatura, conforme se assinalou neste trecho: “Dante descobriu a representação (*Gestalt*) europeia do homem, e essa mesma representação fez a sua aparição na arte e na historiografia”⁷⁴.

Resta evidente atrelar as técnicas analíticas empregadas por Auerbach em sua tese aos critérios investigativos da Filologia Românica. Algo já foi sucintamente mencionado no início deste capítulo no tocante ao estudo de 1921, porém acredita-se ainda haver algum rendimento neste debate, uma vez que as indagações e os pressupostos que se apresentaram ao crítico judeu-alemão na sua tese mais tardia orientavam-se, em boa medida, pelas prescrições desse campo.

Na década de 1940, em Istambul, Auerbach preparou um manual objetivando o esclarecimento de seus alunos acerca da Filologia, suas atribuições e as exigências que comportava. Para ele, a Filologia consistia no “conjunto das atividades que se ocupam metodicamente da linguagem do homem e das obras de arte escritas nessa linguagem”⁷⁵. Assim, de acordo com o manual, o exame do objeto literário demandava do estudioso o conhecimento dos seguintes domínios: “linguística”, “edição crítica de textos”, “explicação de textos” e “pesquisas literárias”, estas, segmentadas em três operações: “bibliografia e biografia”, “crítica estética” e “história da literatura”⁷⁶. Estes critérios concatenados em *Introdução aos estudos literários* parecem nortear as reflexões auerbachianas no livro de 1929, cerzidas, ademais, pelo método comparativo dos textos literários. Esta dimensão ficará mais clara no capítulo seguinte, quando se direcionará uma leitura mais cerrada da tese.

⁷⁴ AUERBACH, Erich. **Dante poeta do mundo secular**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997, p. 215.

⁷⁵ AUERBACH, Erich. **Introdução aos estudos literários**. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p.11.

⁷⁶ *Idem*, p. 11-53.

Portanto, o peso da formação filológica de Auerbach, embebida no aprendizado das “Ciências do Espírito”, na tradição historicista e no idealismo alemão não pode ser desprezado quando se deseja entender o seu projeto crítico. As leituras atentas de Vico e Herder e a imersão em obras do Romantismo alemão – além dos escritos de Jacob Burckhardt e de Hegel – sem dúvida foram indispensáveis para a construção do edifício teórico que informou os estudos literários do autor de *Mimesis*⁷⁷. Conquanto não seja possível indagar acerca do mérito e da expressão de cada uma destas leituras na história literária de Erich Auerbach, esta pesquisa se propõe a examinar um universo teórico específico que teria informado suas análises no que se refere à *Divina Comédia* de Dante. Trata-se de um conjunto de referências que viabilizou uma entrada histórica ao poema sem, todavia, impor ao mesmo um contextualismo rude. A interpretação hegeliana registrada na *Estética* certamente é uma delas, na medida em que reforçou a presença de um movimento histórico absolutamente significativo transportado, através das vicissitudes internas dos personagens, ao mundo dos mortos de Dante. Além do mais, a observância da individualidade humana como traço constitutivo da *Comédia* e como elemento de permanência da realidade histórica no além seria um segundo passo igualmente importante na construção argumentativa auerbachiana, cujas bases remeteriam não a Hegel, mas a Burckhardt.

Ainda que esta pesquisa proponha ressaltar afinidades entre as interpretações de Auerbach e de Hegel acerca de uma mesma obra – a *Comédia* de Dante –, evidentemente, existem distanciamentos que se devem demarcar, sobretudo, porque estes assinalam a complexidade e a autonomia dos postulados auerbachianos. Auerbach reconheceu em diferentes ocasiões a pertinência da filosofia hegeliana na composição da sua crítica literária sem, todavia, colocar-se como um discípulo, cuja produção se resumiria em aplicar os conceitos do mestre. Na tese *Dante Poeta do Mundo Secular* a premissa da centralidade do mundo histórico certamente se deve a Hegel, mas os desdobramentos desta historicidade preservada após a morte não se reduzem aos limites estabelecidos pelo filósofo.

Na filosofia da arte hegeliana, tanto quanto na sua história filosófica, a superação do mito impunha-se como uma tarefa da razão. Assim, as formas

⁷⁷ Ver: AUERBACH, Erich. “Epilegomena a Mimesis”. In João Cezar de C. Rocha & Johannes Kretschmer. **Fortuna Crítica de Erich Auerbach** – Volume I. Rio de Janeiro.: Instituto de Letras/UERJ, s/d.

políticas dos povos orientais corresponderiam a uma etapa “pré-histórica”, porquanto a identificação do homem com um fim objetivamente estabelecido era-lhes de todo ausente, de modo que a obediência às leis não partia da vontade livre dos indivíduos, mas do temor provocado pelas ordens déspotas de seus governantes. Igualmente, no que tange à produção artística, faltava-lhes o traço de individualidade que apenas surgiria entre os gregos. No concernente à poesia, tanto indianos, quanto persas e hebreus tinham em comum o fundamento da lenda e do mito originados em um impulso imaginativo obscuro, compondo um “mundo fantástico”, onde o mítico achava-se em clara oposição ao racional:

Na mudança dos séculos falta uma roupagem firme, no que se refere ao tempo e ao local, e particularmente as figuras [*Gestalten*] míticas mais antigas e tradições obscuras e confusas pairam em um mundo fantástico, em cuja exposição mais indeterminada muitas vezes não sabemos se estamos lidando com pessoas ou com castas inteiras, ao passo que, então, do outro lado, novamente surgem figuras [*Figuren*] históricas efetivas⁷⁸.

No decorrer desta pesquisa apresentar-se-á o argumento de que, na leitura auerbachiana da *Divina Comédia*, a relação estabelecida entre indivíduo e destino, muito embora encontrasse em Hegel o seu ponto de partida, desenvolveu-se de modo distinto e absolutamente peculiar. Seja na *Filosofia da História*, seja na *Estética*, a esfera do mito surgia como uma etapa anterior à racionalidade devendo, portanto, ser superada mediante a atividade do espírito⁷⁹. Walter Benjamin em um texto de juventude intitulado *Destino e Caráter*⁸⁰ seguiria um

⁷⁸ HEGEL, G. W. F. **Cursos de Estética**. São Paulo: Edusp, 2004, p. 143. Trad. Marco Aurélio Werle.

⁷⁹ Do ponto de vista da divisão da História universal hegeliana, os povos orientais corresponderiam à “infância da história”, na qual o sujeito não se reconhece como uma entidade individual, mas dedica a sua “liberdade subjetiva” à figura de um soberano cruel e déspota. Assim, a riqueza proveniente da fantasia e dos mitos religiosos apresentava-se irracional, desfigurada. Hegel considera esta fase como sendo a-histórica, porque “é apenas a repetição do mesmo declínio majestoso”. Ver: HEGEL, G. W. F. **Filosofia da História**. Brasília: UnB, 2008, p. 95. Já o mundo grego corresponderia à “adolescência da história”, uma vez que, apesar de o espírito ainda não ter alcançado a autoconsciência, já seria possível observar o florescimento das individualidades. Entre os gregos, a “ideia” estaria associada à vontade individual de forma inconsciente, de modo que a finalidade absoluta, isto é, o alcance da liberdade, dava ali os seus primeiros passos e a razão, paulatinamente, superava as formas míticas. Em seguida, o terceiro estágio da História Universal se deu entre os romanos, no “reino da universalidade abstrata”, no qual a individualidade cede lugar para uma forma de reflexão abstrata que busca, no direito, uma forma de retomada da liberdade. Finalmente, o mundo germânico simbolizaria a velhice da história, velhice esta entendida tanto como fraqueza, quanto como maturidade. Aqui a razão desempenha livremente o seu papel, subjulgando todas as esferas da vida ao reino do pensamento. É a linha de chegada da história, quando o espírito torna-se consciente da sua liberdade pensando as instituições e, conseqüentemente, enfraquecendo-as. Sobre esta discussão, conferir: HEGEL, G. W. F. **Filosofia da História**. Brasília: UnB, 2008, p. 94-97.

⁸⁰ BENJAMIN, Walter. “Destino e caráter”. In. _____. **O anjo da história**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p.47-57. Trad. João Barrento.

caminho distinto, na medida em que opôs o mito – entendido em profunda identificação com o conceito de destino – não ao *logos*, mas à história. Esta contraposição não corresponderia, segundo Jeanne Marie Gagnebin⁸¹, ao estabelecimento do verdadeiro sobre o falso, do real sobre o irreal, mas aproximava-se da tradição teológica judaica, a qual atribuía um peso de responsabilidade às ações humanas. Assim, Para Benjamin, aquilo que se contrapõe ao destino – cuja temporalidade é a do mito, pautada na repetição e na regularidade – seria a história, pensada como a capacidade decisória dos indivíduos no mundo.

É nesta chave que se tentará desenvolver a interpretação que Auerbach dedicou à *Divina Comédia* na tese *Dante Poeta do Mundo Secular*. A dimensão da história que persistia na eternidade, no lugar onde o destino dos homens se cumpria, era aquela relacionada às decisões humanas, origem de todas as atitudes individuais observadas no mundo dos vivos. Em outras palavras, na tese de 1929, a relação entre destino e caráter individual corresponderia à interpenetração das esferas do destino, entendido segundo a temporalidade cíclica do mito, e da história, vista como a capacidade humana de escolha e a responsabilidade que esta evoca. O capítulo seguinte destrinchará mais esta questão.

2.4.

A Apropriação de Dante pela Posteridade

Diferentemente do que o título do VI capítulo de *Dante Poeta do Mundo Secular* poderia sugerir, Auerbach não empreendeu em “Sobrevivência e transformação da visão dantesca da realidade” uma revisão bibliográfica acerca da vida e da obra do autor da *Comédia*; muito menos mapeou em que textos seus ensinamentos e traços estilísticos se fizeram perceber em maior ou menor medida no decorrer dos anos. Auerbach era avesso a este tipo de entrada, ressaltou-se. Cita-se, aqui, o primeiro parágrafo do ensaio “A descoberta de Dante no Romantismo” no qual se observa a recusa de um estudo que não esteja alicerçado na obra mesma, mas nos seus comentadores: “Deixar não o próprio poeta falar – e nem se quer falar sobre o poeta –, mas, *trítton ti apò toû poietoû*, falar daqueles que por

⁸¹ GAGNEBIN, J. M. “Mito e culpa nos escritos de juventude de Walter Benjamin”. In. _____. **Limiar, Aura e Rememoração**. Ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014, p. 51-61.

sua vez falaram sobre o poeta – isso parece com certeza uma empreitada pouco viva, indireta e algo melancólica”⁸².

De modo que a última parte do seu estudo abordou um tema muito mais específico, qual seja, a permanência durante séculos do traço de novidade ensinada pela *Divina Comédia*; aquilo que Dante criara e, segundo a perspectiva auerbachiana, permanecia vivo ainda no século XX. Em suas palavras: “Isso de que eu falo, e que persiste, a descoberta feita por Dante e ainda viva, é o testemunho por ele da realidade que é poesia para a moderna forma europeia de mimese artística, que põe ênfase na atualidade dos acontecimentos.”⁸³.

O capítulo em questão tratou, portanto, do traço mais peculiar da representação dantesca da realidade, cujo centro exalador de todo o sentido e força poética seria a imagem do homem “na sua realidade histórica viva, o indivíduo concreto na sua unidade e inteireza.”⁸⁴ Este princípio teria marcado uma nova maneira de retratar o homem não apenas na literatura – na qual o herói não mais se mostrava como um ser lendário dotado de um sentido meramente abstrato – mas também na historiografia, na religião e nas ciências. Além disso, a pujança do movimento histórico da narrativa de Dante seria outro aspecto importante para a posteridade, porquanto depois dele, lenda, mito e religião passaram a assumir também um significado secular. Observe-se essa passagem: “E nisso Dante foi seguido por todos os subsequentes retratadores do homem, quaisquer que fossem os seus interesses principais: histórico, mítico, religioso, uma vez que, depois de Dante, mitologia e lenda também se tornaram história.”⁸⁵.

Decerto, afirmava Auerbach, a grandiosidade dessa conquista não se devia unicamente à potência criativa de Dante; antes, tratava-se de um impulso que partia do interior do tema da *Comédia*. Retratar o mundo dos mortos em cujo cenário a Sentença divina fora dispensada aos homens segundo a sua trajetória terrena exigia do poeta o deslindar do caráter humano, tal como teria se apresentado verdadeiramente. Assim, como a tese constantemente reiterou, o assunto da *Comédia* reuniu o gênio e a fé de Dante de forma tão intensa que um termo não poderia ser pensado em separado do outro.

⁸² AUERBACH, Erich. “A descoberta de Dante no Romantismo”. In.: **Ensaio de Literatura Ocidental**. São Paulo: Editora 34, 2007, p. 289.

⁸³ AUERBACH, Erich. **Dante Poeta do Mundo Secular**. *Op. Cit.*, p. 215.

⁸⁴ *Idem.*, p. 216.

⁸⁵ *Idem.* p. 216.

Portanto, as breves páginas que encerraram o estudo de 1929 reafirmavam os seguintes pontos-chave na leitura auerbachiana da obra-prima de Dante: o legado da *Comédia* consistiria no despertar da individualidade humana retratada numa realidade histórico-concreta. O poema estaria alicerçado, então, no princípio da integralidade; tanto os personagens – cada qual entendido como unidade formada por corpo e espírito – quanto a estrutura mesma da obra – construída pela confluência entre o estilo do poeta e a doutrina que informava a sua fé – remetiam a essa urgência por uma ordem unitária. Contudo, a filosofia tomista subjacente à obra de Dante não sobreviveu ao tempo; a *Comédia* teria sido uma tentativa de permanência, um último suspiro da sua manifestação no campo artístico.

Na arena política, no lugar de um Império unificado sob os auspícios de Roma observou-se a pulverização cada vez maior das forças políticas e culturais na Itália. E então, quando a concepção universal da *humana civilitas* fora superada pelos movimentos reformistas e pelo Racionalismo dos séculos XVII e XVIII, a poesia de Dante foi se tornando inadequada, restando-lhe apenas a rejeição confessada ou o esquecimento tácito por parte dos representantes do Humanismo europeu. Entretanto, a despeito do desprezo pela doutrina escolástica norteadora da *Comédia*, tanto o Renascimento quanto as gerações seguintes receberam algo do seu conteúdo que permaneceria extremamente significativo ainda na primeira metade do século XX:

Na história da moderna cultura europeia, há, na verdade, uma constante, que veio de longe, inalterada, através de todas as metamorfoses de formas religiosas e filosóficas, e que é discernível primeiro em Dante. Ou seja, a ideia (seja lá qual for a sua base) de que o destino individual faz sentido, é necessariamente trágico e significativo, e que o contexto do mundo inteiro se inscreve nele⁸⁶.

Essa concepção do homem como um ser particular em cuja trajetória já se poderia vislumbrar o seu fado teria sido identificada primeiramente nas formas artísticas antigas, embora com menor ímpeto devido à peculiaridade do seu conteúdo escatológico. Na Idade Média esta questão seria obliterada por representações do humano constantemente subsumidas a fins didáticos e princípios morais, apartadas, portanto, do seu sentido fundamentalmente histórico. Por sua vez, Dante teria ensejado o renascimento do “indivíduo histórico” na unidade da sua personalidade. Ao superar as imagens alegóricas do homem com seu significado abstrato e validade coletiva, o poeta italiano legou às gerações

⁸⁶ *Idem.*, p.218-219.

seguintes uma poética na qual “a mimese moderna encontrou o homem em seu destino individual”⁸⁷, e o palco desse encontro era definitivamente o acontecer histórico.

Este redirecionamento literário para o mundo histórico requisitaria a indagação acerca do destino último do homem, destacou Auerbach. Dante teria acessado a “história real” pela via escatológica, inundando-a da compreensão de que o agora, a vida concreta dos personagens retratados teria parte no julgamento divino. Pelo caminho inverso, no destino final de cada um deles estaria inscrita a vida terrena de outrora, na singularidade e na completude da sua manifestação. Nesse sentido, o fim dos personagens de Dante se deixava antever nas escolhas cotidianas, e a vida corriqueira ganhava um novo valor, uma nova dignidade, que não era imanente – como seria posteriormente em Boccaccio e Petrarca – mas encontrava sustento na ordem teológica que serviu de esteio para as suas obras.

Identificada a ideia central na obra do poeta florentino, ideia esta que segundo Auerbach teria sobrevivido ao tempo e ao esquecimento, tornar-se-ia fecundo analisar o ensaio “A Descoberta de Dante no Romantismo”, no qual se discutiram os limites da apropriação deste princípio pelos românticos e seus predecessores. De acordo com o professor de Filologia no texto que serviu de base para sua primeira aula na Universidade de Marburg, a *Divina Comédia* teria sido declaradamente menosprezada por representantes do Barroco Tardio e do Iluminismo. Eles consideravam o seu estilo extravagante, recriminavam o exagero das imagens retratadas e criticavam a “estética bárbara” da sua composição. Assim sendo, a opinião letrada do período teria julgado os versos de Dante como algo “impalatável para uma sociedade culta”⁸⁸.

Em fase posterior, Auerbach ressaltou um movimento de revalorização da obra de Dante promovido pelos predecessores do Romantismo alemão, dentre os quais sublinhou o napolitano Giambattista Vico, seguido por Johann Gottfried von Herder e Johann Wolfgang von Goethe. Embora seus versos tivessem recebido, a partir destas leituras, a estima dos círculos eruditos, o sentido da *Comédia* permaneceu encoberto, porquanto sua narrativa fora engrandecida a partir dos mesmos critérios que o Iluminismo empregou anteriormente como vitupério. Aquilo que outrora foi considerado de mau gosto – o refinamento excessivo e o

⁸⁷ *Idem.* p. 219.

⁸⁸ AUERBACH, Erich. “A descoberta de Dante no Romantismo”. *op. cit.*, p. 290.

exagero das imagens – tornava-se então aceitável, pois que a sobriedade da época das Luzes converteu-se em desagradado para a estética pré-romântica:

Daí que, em ambas as orientações [do Iluminismo e dos pré-românticos], os juízos raramente aludam ao conjunto da *Comédia* e a seu verdadeiro propósito, mas sim a passagens isoladas e seu respectivo valor poético, com o que o valor poético começou a ser considerado como algo autônomo, diverso do valor teológico, moral, filosófico⁸⁹.

Foi Giambattista Vico no primeiro livro da *Ciência Nova* quem retomou a leitura do poema depois de um longo período em que seus versos foram considerados grotescos e contrários às regras de composição poética, numa análise que sugeria correspondências entre Dante e Homero, afirmaria Auerbach. De acordo com os apontamentos do filólogo, Vico salientou em ambos certa ingenuidade, o tom sublime da narrativa e uma tendência à criação de cenas motivadas pela crueldade, sejam nas batalhas épicas, sejam nos castigos direcionados às almas no “Inferno”.

Além do mais, a comparação empreendida por Auerbach entre os dois poetas seguiu pelo critério da linguagem: Homero teria elaborado a poesia épica num momento em que a Grécia já havia superado o antigo estágio de barbárie, criando assim uma língua própria e unificada. Igualmente, Dante estaria na fronteira do obscurantismo medieval – a “barbárie retomada”⁹⁰ – e teria cerzido a sua *Comédia* a partir da reunião dos diversos dialetos verificados na Itália do século XIII, dentre os quais Vico destacou o dos lombardos, dos toscanos e os da Romagna. Assim, diante da pluralidade linguística constitutiva da Grécia de Homero e da Itália de Dante, a grande relevância destes poetas e o ponto onde eles convergiam seria a condução de uma língua comum a partir da conjunção dos vários dialetos disponíveis. A *Divina Comédia* teria possibilitado a conformação da língua vulgar na Itália a partir de uma fonte rica e variada de origens, fazendo prevalecer o toscano; Homero, por sua vez, o fizera solidificando a primazia do jônico entre os gregos.

Assim se encaminharam as conclusões de Auerbach acerca da leitura viquiana da *Comédia*: Embora a obra do “Homero toscano”⁹¹ tivesse seu mérito

⁸⁹ *Idem.*, p. 290 [Nosso adendo].

⁹⁰ “Que nos tempos bárbaros retornados os poetas latinos escreveram suas histórias”. VICO, Giambattista. **A Ciência Nova**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1999, Livro III, p. 372.

⁹¹ “[...] Dante, o Homero toscano, que também não cantou outra coisa senão histórias”. Para este trecho optou-se pela edição portuguesa. Ver: VICO, Giambattista. **A Ciência Nova**. Lisboa, Ed. Fundação Calouste Gulbenkian, 2005, p. 602. Admite-se a relevância de Vico na história literária

reconhecido no tocante à renovação linguística italiana, a *Ciência Nova* teria atribuído ao sistema filosófico que a revestia um traço dos “tempos bárbaros” de Dante, um demérito, um prejuízo para a sua perfeita apreciação. Atestaria, ainda, que o todo do texto não sofreria qualquer prejuízo caso o termo escatológico fosse subtraído. Neste ponto particularmente residia a crítica direcionada por Auerbach ao filósofo italiano, uma vez que a sua compreensão parcial da *Comédia* viabilizara algo que para Auerbach era absolutamente impensável: conceber o estilo do autor apartado da doutrina do texto.

Ora, não escapou de todo a Vico que Dante é bem mais conceitual, dogmático e erudito em seu propósito e execução que Homero; porém, em seu completo desconhecimento da poesia medieval de outros países e da cultura do *Trecento*, acreditava ele – tal como alguns ainda hoje, incapazes de fazer valer essa desculpa – não ser essa a verdadeira natureza de Dante, podendo-se deixá-la de lado. Dante, assim pensa ele, seria um poeta ainda maior se nada soubesse de escolástica e latim⁹².

Depois de Vico, “o verdadeiro fundador da estética moderna e o precursor do movimento romântico”⁹³, seguiram-se as análises de Herder, cuja falta de um conhecimento mais acurado da obra de Dante teria resultado em declarações pouco substanciais, afirmaria Auerbach. O filólogo mencionou muito brevemente uma resenha escrita por Herder às *Briefen zur Bildung des Geschmacks an einen jungen Herrn von Stande* [*Cartas para a formação do gosto a um jovem senhor de condição*], de Johann Jakob Dusch, na qual se asseverou o modo como um “projeto estético decadente” seria capaz de superar qualquer crítica mediante “o colorido que lhe sabe dar a mão de um Shakespeare ou um Dante [...]”⁹⁴. Herder criticou na dita resenha a tentativa do autor das *Cartas* de elevar as passagens da *Comédia* – segundo ele, de caráter dogmático e puramente didático – a uma forma poética por excelência, com um sentido e um projeto definidos. Esse julgamento duro acerca do conteúdo do principal poema de Dante seria fruto, de acordo com Auerbach, da falta de um conhecimento mais aprofundado do seu conteúdo, o

auerbachiana. Auerbach traduziu a *Ciência Nova* em 1920, além de ter escrito textos importantes onde desenvolveu pontos decisivos de sua filosofia, a exemplo de “Vico e o Historicismo Estético”. Contudo, uma vez que esta pesquisa indaga acerca dos aspectos históricos que, segundo o filólogo, a *Divina Comédia* teria constituído, considerou-se mais pertinente uma entrada à crítica auerbachiana mediada pela filosofia de Hegel e pelos pressupostos de Burckhardt desenvolvidos na *Cultura do Renascimento na Itália*.

⁹² AUERBACH, Erich. “A descoberta de Dante no Romantismo”. *op. cit.*, p. 292.

⁹³ *Idem.*, p. 291.

⁹⁴ Cf. DUSCH, J. J. *apud* AUERBACH, Erich. “A descoberta de Dante no Romantismo”. *op. cit.*, p.293.

que, por outro lado, não diminuiria a relevância dos apontamentos de Herder como uma porta de entrada à obra de Dante.

Quanto à aceitação da poesia dantesca por Goethe, Auerbach não mencionou nenhum livro ou texto mais específico. Ao invés disso, apontou de modo um tanto vago a simpatia do autor do *Fausto* que já não via o poeta toscano como um bárbaro dos tempos pregressos, mas como “o produto de culturas antigas”⁹⁵. Esta maneira de aludir a Dante manifestaria, para o filólogo, uma noção mais precisa do reconhecimento do seu lugar frente à tradição literária.

Apesar de reconhecer o valor da leitura pré-romântica, Auerbach salientou o caráter problemático dos seus apontamentos, na medida em que a completude da *Comédia* fora constantemente escamoteada em função de interpretações mais parciais. Assim, embora o “renascimento de Dante” entre os predecessores do Romantismo tivesse significado um passo importante para a popularização da sua obra depois de anos de esquecimento, é importante frisar que, para Auerbach, a incompreensão do grandioso projeto da *Comédia* permanecia uma questão a ser superada. Isto se deu, em parte, porque a ordem teológica que a informara foi vista com indiferença, e em parte, porque seus versos foram tomados separadamente do todo orgânico que a conformava. Seja como for, Vico, Herder e Goethe assemelharam-se por conceber o poema sacro de Dante de modo desarticulado, e seus apontamentos serviram menos como proponentes de questões mais fundamentais do que como “porta de entrada”⁹⁶ para as gerações seguintes.

Em contrapartida os Românticos, desde os seus primeiros representantes na Alemanha, teriam louvado a obra de Dante exaltando-o ao lado de Shakespeare e Cervantes:

E pela primeira vez desde o fim da onipotência da imagem de mundo católica, os Schlegel, Schelling e Hegel experimentaram a unidade do grande poema, sentiram a *Comédia* não como antologia de belas passagens, mas como o mais poderoso edifício poético uniforme de nossa era;⁹⁷

Assim, o ensaio de Auerbach teria situado a própria leitura da *Divina Comédia* diante da tradição romântica e de Hegel, em relação aos quais seria possível identificar aproximações e afastamentos. Nos estudos dos Schlegel, de Schelling e do supracitado filósofo alemão, o poema de Dante foi finalmente tomado na totalidade do seu conteúdo estético e teológico, e ademais, “Inferno”,

⁹⁵ Cf.: AUERBACH, Erich. “A descoberta de Dante no Romantismo”. *op. cit.* p. 294.

⁹⁶ *Idem*, p. 295.

⁹⁷ *Idem.*, p. 295.

“Purgatório” e “Paraíso” gozaram da mesma dignidade no conjunto da obra. Na ótica do professor berlinense, estas interpretações teriam dado um importante passo para a apreensão do ímpeto criativo da *Comédia*, de modo que um duplo movimento analítico pôde ser reconhecido entre seus proponentes. Enquanto os Schlegel e Schelling priorizaram uma perspectiva que se denominará nesta dissertação como “alegorizante”, Hegel sobressaía por adotar uma postura “historicizante” do significado do poema.

No que diz respeito às abordagens alegorizantes da *Comédia*, vale apontar o ensaio escrito entre 1794 e 1796 por Friedrich Schlegel⁹⁸, discutido e analisado por Auerbach em seu texto. Neste interessante olhar sobre a poesia grega elaborado em estreita relação com “Poesia Ingênua e Sentimental” de Schiller, Schlegel curiosamente iniciou o seu debate a partir da poesia moderna, caracterizada pela ausência de uma unidade interna, de leis que compreendam os seus múltiplos aspectos e, ainda, de uma meta, um ponto de chegada determinado *a priori*. Diante deste quadro praticamente inapreensível, o único princípio capaz de fornecer certa semelhança entre as manifestações poéticas europeias mais recentes seria a premissa da origem cultural e linguística comum. Assim, as literaturas nacionais não poderiam jamais ser observadas em si mesmas, pois a dispersão de seus elementos inviabilizaria o seu entendimento, mas revelavam-se como partes de um todo, como unidades conformativas de um sistema mais amplo. A poesia grega, portanto, tornar-se-ia inteligível apenas quando posta em diálogo com a italiana, a inglesa ou com obras provenientes de qualquer nação europeia cuja produção literária fosse significativa para a cultura geral.

Igualmente, o homem não seria uma força autônoma encerrada em si mesma, mas a completude da sua existência se dava em relação ao mundo, lugar do seu desenvolvimento e formação. A formação seria, por sua vez, o aspecto mais essencial do humano, seu conteúdo mais verdadeiro, “o autêntico objeto da história superior, que busca o necessário no variável”⁹⁹. Nesse sentido, desde os seus primeiros dias a humanidade se depararia com a força do destino, contra a qual travaria uma batalha contínua até o fim pelo alcance da liberdade e do auto-cultivo.

⁹⁸ SCHLEGEL, F. **Sobre o Estudo da Poesia Grega**. Madrid: Akal Ediciones, 1995. Trad. Berta Raposo.

⁹⁹ *Idem*. p. 68. [El verdadero contenido de toda vida humana y el auténtico objeto de La historia superior, que busca lo necesario em lo variable].

O homem é uma natureza mesclada de seu puro eu e de um ser estranho. Nunca se pode empreender um acerto de contas claro com o destino e dizer com exatidão: aquilo é teu, isto é meu. Somente o ânimo suficientemente trabalhado pelo destino alcança a rara felicidade de poder ser independente¹⁰⁰.

Assim sendo, toda ação e todo sofrer humanos seriam resultado da influência mútua e recíproca entre estas duas forças existentes no seu interior: liberdade e natureza. Ora a liberdade agia e a natureza reagia, ora se dava o oposto. Se a liberdade fosse o gérmen da formação do homem, determinando-lhe a direção e a meta de sua trajetória – tanto num sujeito particular, quanto na humanidade inteira –, sua formação seria denominada “natural”, porquanto suas ações resultariam de um desejo indeterminado, nascido no próprio intelecto. Se, por outro lado, o meio o influenciasse em seus primeiros passos, sua formação se caracterizaria como “artificial”, pois que seus objetivos seriam determinados por uma exterioridade.

Conforme salientado por Auerbach em seu ensaio, Friedrich Schlegel teria identificado nas origens da arte medieval uma relação muito intensa com certos “conceitos orientadores”¹⁰¹, a partir dos quais a obra de Dante teria sido concebida. Isto seria consequência da formação “artificial” que lhe deu ensejo, pois determinado por um princípio alheio ao sujeito criador, o poema teria seus objetivos e metas direcionados pela doutrina dominante. Embora se reconheça o traço de genialidade do autor, o filósofo atribuiu a ordenação da estrutura da *Comédia* aos “conceitos góticos do bárbaro”, ao alegorismo e à estrutura de pensamento escolástica. Eis o trecho do “Estudo sobre a poesia grega” mencionado por Auerbach:

A colossal obra de Dante, esse sublime fenômeno na noite turva daquela Idade de Ferro, é um documento artificial da literatura moderna mais recente. Especificamente, ninguém deixará de reconhecer os grandes traços espalhados por toda a parte que somente podem ter brotado daquela força originária que não pode ser ensinada nem aprendida. Mas a caprichosa ordenação do conjunto, a estrutura altamente estranha de toda a obra gigantesca não se deve nem ao divino bardo nem ao sábio artista, mas aos **conceitos góticos do bárbaro**.¹⁰²

¹⁰⁰ *Idem.* p. 68-69. [El hombre es una naturaleza mezclada de su puro yo y de un ser extraño. Nunca puede hacer cuentas con el destino y decir con exatitud: aquello es tuyo, esto es mio. Sólo el ánimo que ha sido suficientemente trabajado por el destino alcanza La rara felicidad de poder ser Independiente.].

¹⁰¹ “Conceptos rectores”, conforme a tradução espanhola. Cf.: *Idem.*, p. 70.

¹⁰² *Idem.* p. 70-71. [La colosal obra de Dante, ese sublime fenómeno em la turbia noche de aquella Edad de Hierro, es un nuevo documento del carácter artificial de la literatura moderna más temprana. En detalle, nadie dejará de reconocer los grandes rasgos extendidos por doquier que solo pueden Haber brotado de aquella fuerza originaria que no puede ser enseñada ni aprendida. Pero la caprichosa ordenación del conjunto, la estructura altamente extraña de toda la obra gigantesca no se La debemos ni al divino bardo ni al sábio artista, sino a los **conceptos góticos del bárbaro**.]

Contudo, o filólogo afirmou que no texto de Friedrich Schlegel, a noção de “bárbaro” não estaria atrelada a um passado obscuro que se desejava desprezar, mas aludia à “convergência de forças vivas dos povos jovens”.¹⁰³ Desta maneira, apesar de subscritas à noção de uma história ascendente que se aperfeiçoaria no tempo, as manifestações literárias dos povos progressos não seriam, para ele, uma mera etapa a ser superada. Foram, antes, uma importante contribuição para a cultura europeia geral. Acrescente-se, ainda, a declaração do filósofo destacada por Auerbach de que Dante fora o “santo fundador do antigo estilo da arte moderna”, porque “retornando à Antiguidade, une religião e poesia”¹⁰⁴. Ao evocar o entrecruzamento na *Comédia* entre poesia e religião, Friedrich Schlegel levantaria o tema que seu irmão futuramente levaria adiante. De mais a mais, o que parece fundamental no texto discutido acima, do ponto de vista auerbachiano, é a ideia de que a *Divina Comédia* teria sido edificada sobre alicerces puramente conceituais. Não obstante a aceitação do todo do texto e da “caprichosa ordenação do conjunto”, a pulsante diretriz histórica foi omitida no ensaio em função de considerações abstratas, na medida em que a poesia de Dante apenas simbolizava a doutrina do seu tempo.

August Wilhelm Schlegel, por sua vez, teria dedicado uma atenção mais duradoura à obra de Dante. Ele planejou um denso trabalho sobre o poeta que jamais chegou a se concretizar, restando, em lugar disso, apenas alguns textos espalhados. Sua maior contribuição aos estudos sobre Dante, contudo, teria sido a tradução de trechos expressivos da *Comédia*, de modo que, segundo Auerbach, suas versões seriam “as mais belas antes de Stefan George”¹⁰⁵. As traduções seguintes receberiam traços das suas, tão marcantes que foram. Embora pretendesse publicar uma versão completa da obra de Dante em língua alemã, apenas uma parte significativa do “Inferno” se concretizou, além de poucos versos do “Purgatório” e praticamente nada do “Paraíso”. Isto não deve se confundir, ressalte-se, com uma hierarquização dos livros da *Comédia* tal como leituras anteriores empreenderam, nas quais o “Inferno” gozava de atenção privilegiada. De acordo com Auerbach, A. W. Schlegel considerava o “Paraíso” “a parte mais

¹⁰³ AUERBACH, Erich. “A descoberta de Dante no Romantismo”. *op. cit.*, p. 296.

¹⁰⁴ *Idem.* p. 296.

¹⁰⁵ *Idem.* p. 296.

difícil, mais profunda, mais sublime e mais brilhante”¹⁰⁶ de toda a obra, confirmando assim o entendimento do poema em sua inteireza.

Para Auerbach, entretanto, o estudo mais eminente produzido sobre Dante nesse período – ainda no campo das perspectivas alegorizantes – seria o ensaio “A Divina Comédia e a Filosofia”¹⁰⁷, de Friedrich von Schelling, na medida em que estas poucas páginas teriam causado um efeito muito positivo nos Schlegel e, futuramente, na *Estética* hegeliana. Na sua leitura do ensaio, o filólogo ressaltou a discussão acerca do gênero da *Comédia*, na qual o poema não foi enclausurado em um tipo unívoco, mas percebido na singularidade da sua forma, apresentando uma natureza única, peculiar, comparável apenas a si mesma:

Representando não um poema individual (*einzelnes*), mas o gênero inteiro da poesia moderna e, mesmo, um gênero por si, a *Divina Comédia* está tão inteiramente fechada em si mesma (*abgeschlossen*) que a teoria abstraída de formas mais particulares (*einzelner*) é totalmente insuficiente para ela, que, como um mundo próprio, exige também sua própria teoria¹⁰⁸.

Ademais, Schelling teria identificado a relevância de um mundo individual onde cada ser, na sua intensa particularidade, assumiria um revestimento eterno. Neste aspecto residiria o maior acerto e, simultaneamente, o grande problema do ensaio do ponto de vista auerbachiano. Ao se sublinhar a centralidade do indivíduo perante o destino final e eterno, chegava-se muito próximo daquilo que o professor berlinense considerou ser a raiz da representação dantesca da realidade. Contudo, Schelling teria baseado a aproximação destes dois mundos – o terreno e o transcendente – em considerações em parte históricas, em parte alegóricas. Eis um trecho no qual se pode observar a existência de um “meio termo” entre as duas dimensões acima referidas:

Portanto, há em seu poema [de Dante] um meio-termo muito específico (*eigentümliches*) entre a alegoria e a configuração simbólico-objetiva. Não há dúvida, e o poeta mesmo o explicou em outra parte, de que Beatriz, por exemplo, é uma alegoria [...] da teologia¹⁰⁹.

Era exatamente na persistência deste sentido abstrato, que prescindia da concretude dos acontecimentos narrados por Dante, o lugar da discordância entre Auerbach e Schelling. Enquanto para o primeiro, a vida terrena e toda a sua tragicidade foi registrada integralmente no Outro Mundo sem que seu significado

¹⁰⁶ *Idem*, p. 297.

¹⁰⁷ SCHELLING, F. “A Divina Comédia e a Filosofia”. In. _____. **Obras escolhidas**. São Paulo: Nova Cultural, 1991, p. 57-68. Trad. por Rubens Rodrigues Torres Filho.

¹⁰⁸ *Idem*. p.59.

¹⁰⁹ *Idem*. p.62.

histórico se dissipasse, para o segundo o conteúdo do poema solicitava uma forma de compreensão que passava, inevitavelmente, por conceitos abstratos.

Os *Cursos de Estética* de Hegel, por seu turno, descortinavam um mundo histórico subjacente ao reino eterno. Ao contrário de seus antecessores, a abordagem historicizante da sua leitura da *Comédia* teria preenchido o além de um sentido histórico-concreto, cuja estrutura imutável seria surpreendida pela terrenidade dos gestos e atitudes individuais imantados nos três Reinos. Auerbach não pretendia escamotear o impacto causado por essas ponderações em seus estudos, afirmando no ensaio de 1929 que:

A *Comédia* tem um sentido [...] central e abrangente, a saber, nosso mudo terreno e histórico em sua forma verdadeira e eterna, que o juízo divino desvelou. Desde o colapso da validade ecumênica da ideologia católica, desde aquela Idade Média para a qual essa intuição era espontânea, Schelling foi o primeiro a compreendê-la e sugeri-la. Mas ela não foi muito frutífera. August Wilhelm Schlegel adotou dele, é certo, a interpretação da Santíssima Trindade e da alegoria, mas o essencial ele ignorou, e em todo o século não se ouviu eco algum - com uma única, porém poderosa exceção: Hegel escreveu nas preleções sobre Estética uma página sobre Dante livre das digressões especulativas de Schelling e resumindo as ideias em poucas palavras exatas, é a meu ver, o quanto há de decisivo a ser dito sinteticamente sobre a *Comédia*¹¹⁰.

Argumenta-se aqui que a perspectiva historicizante desenvolvida por Hegel na *Estética* – isto é, a íntima relação entre o destino definitivo, ou a “finalidade absoluta”, e o mundo vivo dos atos individuais coexistentes em uma “experiência imutável” – teria oferecido um caminho a partir do qual Auerbach pôde desenvolver a sua investigação na tese *Dante Poeta do Mundo Secular* e nos demais textos acerca da obra de Dante. À esfera do destino, entendido hegelianamente como algo que se produz mediante a ação¹¹¹, Auerbach adicionou uma ideia de historicidade preservada no homem mesmo, encontrando apoio no conceito de indivíduo elaborado por Jacob Burckhardt em sua leitura do poema de Dante.

¹¹⁰ AUERBACH, Erich. “A descoberta de Dante no Romantismo”. *op. cit.*, p. 299.

¹¹¹ No primeiro capítulo de sua tese de doutorado, o historiador Pedro Spinola Caldas dedicou uma análise escrupulosa do conceito de destino como elemento fundamental da história filosófica hegeliana, um destino entendido como “teodiceia”. Recordando ao leitor o princípio de “lei não-normativa”, isto é, daquilo que se forma “na própria ação, jamais algo que simplesmente se revela de maneira arbitrária ao cabo da ação ou que serve de régua de valores antes do próprio desenrolar da ação, como um conjunto de dogmas que pode ser cumprido ou desobedecido”, Caldas identificou a trama do destino como uma força subscrita à ideia de um “sentido que se produz”, ideia esta que remeteria ao pensamento cristão. Ver: CALDAS, Pedro Spinola Pereira. “História como resignação: A Teleologia em Droysen”. In: _____. **Que significa pensar historicamente: uma interpretação da teoria da história de Johann Gustav Droysen**. 2004. 215 f. Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, Rio de Janeiro, 2004, p. 71-72.

Resumidamente, o lugar da danação, da purificação e da glorificação das almas na *Comédia* corresponderia ao cumprimento de um destino que não teria se estabelecido arbitrariamente, antes, fora desferido por Deus mediante os atos humanos perpetrados em vida. Estas ações eram lembradas de modo a evidenciar a permanência do mundo histórico-terreno no além, revestindo o poema de um aparente paradoxo. O significado histórico fixado nas ações individuais remeteria à capacidade de escolha humana, isto é, as decisões tomadas em vida, por pequenas e desimportantes que fossem, acarretavam responsabilidades e incidiam sobre o porvir. Por outro lado, no destino revelado não caberia qualquer mudança, porquanto a sua temporalidade era a da repetição, e o seu conteúdo, o cumprimento da justiça divina. De acordo com Auerbach, portanto, Dante teria preenchido um cenário imutável com novidade e movimento. O significado histórico da *Comédia* na tese de 1929 era, portanto, a dimensão da vontade e da decisão transportada para o lugar da eterna morada, onde tais prerrogativas seriam, em si mesmas, inconcebíveis. O próximo capítulo se aprofundará nestas questões ao direcionar uma leitura mais verticalizada da tese de 1929 em confluência com as abordagens historicizantes de Georg W. F. Hegel e de Jacob Burckhardt.

3

O Mundo Terreno “Vasculhado em seu Íntimo” ou sobre *Dante Poeta do Mundo Secular*

A questão da persistência da identidade é ainda mais crucial para a teoria do castigo eterno. Ou a alma no inferno tem uma lembrança de sua vida anterior – uma vida dissipada –, ou não tem. Se não tem tal lembrança, então a danação eterna deve parecer a essa alma a pior e mais arbitrária injustiça do universo, prova efetiva de que o universo é mau. Só a lembrança de quem eu fui e de como passei a minha vida na terra permitirá a existência daqueles sentimentos de infinito arrependimento que dizem ser a quintessência da danação.

J. M. Coetzee

No capítulo que se inicia, a tese *Dante Poeta do Mundo Secular* receberá um tratamento mais minucioso, uma vez que o leitor deste trabalho já pôde identificar as condições de publicação do texto, assim como a estrutura e a ideia central que o perpassou. Portanto, em fase preliminar, faz-se necessária uma análise cuidadosa da “Introdução Histórica”, cujo subtítulo “A Ideia do Homem na Literatura” permitiria antever o tema abordado pelo autor, qual seja, o princípio da unidade do caráter como algo constitutivo do humano. Segundo Auerbach esta concepção teria sido exposta desde a Antiguidade nas obras de Homero, razão pela qual teria remontado à epopeia grega como fundadora da Literatura ocidental. Acredita-se aqui que, ao levantar a premissa do homem enquanto uma figura inteiriça no texto de 1929, as reverberações da filosofia da arte hegeliana tornar-se-iam mais claras, mais palpáveis. Hegel salientou uma característica própria ao povo grego, uma destacada noção de individualidade como norteadora do caráter¹¹², mas tal individualidade não significaria um aprofundamento do ser em si mesmo. Antes, evocaria uma ligação intensa com o mundo, suas instituições e o princípio que o ordenava.

Além dessa ideia mais geral, a leitura do professor de Marburg seguiria os passos da análise mais específica do poema de Dante presente na *Estética*. O impacto causado pelas poucas palavras do filósofo sobre a *Comédia* já foi sublinhado no capítulo anterior e, como se verá na investigação do oitavo capítulo

¹¹² “É à adolescência pois, que se deve comparar o *mundo grego*, porque é ali que as individualidades se formam”. HEGEL, G. W. F. **Filosofia da História**. Brasília: Editora UnB, 2008, p. 95.

de *Mimesis* – a ser desenvolvida no próximo capítulo desta dissertação – sua relevância persistiria nos textos escritos por Auerbach no exílio.

Na *Estética*, Hegel reconheceu uma aparente contradição no sentido da *Comédia*: o mundo histórico fora carregado para o seio do além dantesco, com toda a sua imprevisibilidade e finitude, transportado para um lugar onde não caberia mudança e onde o destino último e implacável dos homens se cumpriria. O passado terreno delineado na trajetória individual de cada personagem teria inundado as cenas do poema, desestruturando a imobilidade do plano eterno e concedendo-lhe vida. Essa realidade híbrida percebida pelo filósofo, inscrita no que se poderia denominar como “perspectiva historicizante” da *Comédia* teria sido apropriada por Auerbach na tese que escreveu em fins dos anos 1920 e nos textos posteriores que se ocuparam do poema.

3.1.

Dante e Homero: O Princípio da Unidade do Caráter na Literatura Europeia

Na introdução ao livro *Dante poeta do mundo secular* encontra-se um interessante panorama da concepção de “homem” na literatura europeia. Este tema é especificamente caro às nossas ponderações porque denota uma ideia de realidade frequentemente cerzida pela urdidura entre o *indivíduo* e seu *destino*.

A escolha da Grécia como aurora da literatura europeia e, mais especificamente, a proclamação de Homero como o seu primeiro artífice é algo recorrente nos textos de Auerbach – um exemplo evidente é o livro *Mimesis*, que principia com a análise de um trecho da *Odisseia* –¹¹³ e, por conseguinte, impõe-se como um importante ponto de indagação neste estudo. Qual seria o princípio ou a ideia que permitiria identificar a epopeia grega à interpretação auerbachiana da *Divina Comédia*? Poder-se-ia falar, porventura, numa apropriação consciente do procedimento de escrita homérico por Dante? Dificilmente. Segundo Auerbach, o poeta italiano não dominava o grego, era alheio à tragédia e seu contato com a obra de Homero seria algo fragmentário, mediado pela tradução latina. De modo que o elemento capaz de concatenar os estilos de Dante e Homero consistiria em

¹¹³ Um exemplo evidente é o livro *Mimesis*, que principia com o capítulo “A Cicatriz de Ulisses”. Cf.: AUERBACH, Erich. **Mimesis**: A representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1994, p. 1-22.

algo muito mais sutil, isto é, na preservação da “unidade do caráter” dos personagens. Este seria o esteio no qual a *Comédia* se firmava. A representação dantesca do além não seria um retrato das visões escatológicas da Antiguidade ou das teorias do pós-morte prescritas na teologia medieval. Embora encontrasse alento nestas últimas, o princípio que vivificava o poema remeteria ao gênero épico.

O “homem” tal como entendido nos textos de Homero estaria inserido na concepção grega da figura humana enquanto uma unidade formada por corpo – força física e aparência – e espírito, fonte de toda razão e vontade. Seus atos e decisões, suas desventuras ou seus sucessos dependeriam da força desta unidade, “a qual, como um ímã, atrai os atos e sofrimentos que lhe são apropriados.”¹¹⁴ Ao criar um personagem e enredá-lo em um acontecimento, já na primeira cena, Homero revelava algo do caráter do herói. As provações que se acumulavam e os desafios que ele enfrentava permitiriam vislumbrar as suas atitudes individuais. Se um homem fosse corajoso e honrado, por certo, jamais abandonaria uma batalha, mesmo cômico da impossibilidade da vitória. Bravura e honra eram características individuais; contudo, impressas no caráter, elas denunciavam o destino do herói.

Assim sendo, a frase de Heráclito – “o caráter de um homem é o seu destino” –, escolhida por Auerbach como epígrafe da tese, seria elucidativa da ideia de um indivíduo que traria inscrito no próprio caráter as possibilidades do seu devir. Isso porque a sua trajetória era iluminada por um princípio escatológico, uma ideia de glória eterna mediante a bravura e os atos heroicos observados ao longo de uma existência. Uma percepção da natureza humana de tal modo penetrante faria parte do horizonte homérico, permitindo-o representar a “realidade” com maestria em suas obras, como expressou Auerbach neste trecho:

A ideia de que o destino de um indivíduo é parte da sua unidade (esse o *insight* contido na máxima de Heráclito [Heracleitus de Éfeso] posta como epígrafe deste livro) é que permite a Homero imitar a vida real. E não nos referimos, aqui, exatamente, ao realismo que alguns críticos da Antiguidade louvavam em Homero e outros achavam que lhe fazia falta¹¹⁵.

É fundamental destacar, à guisa de esclarecimento, a natureza desta “realidade” nos textos de Auerbach. Tratava-se de um tipo de realismo cuja ideia não remetia a uma classificação das obras de arte em “estilos de época” e, menos

¹¹⁴ AUERBACH, Erich. **Dante poeta do mundo secular**. *Op. Cit.*, p. 13.

¹¹⁵ *Idem*, p.13.

ainda, à busca pela correspondência dos eventos narrados com o mundo externo. A “imitação da realidade” nos cantos do poeta grego não solicitava certezas em relação à plausibilidade do que era exposto, não exigia legitimidade histórica. A centralidade estaria, portanto, acentuadamente, na maneira de narrar e no efeito que essa narrativa causaria no leitor. Nesse sentido, a realidade seria um produto do texto, um efeito dele, não a sua raiz. Ela poderia apresentar-se plural; poderia, inclusive, assumir um movimento próprio e em certa medida autônomo em relação ao conteúdo histórico:

E não nos referimos, aqui, exatamente, ao realismo que alguns críticos da Antiguidade louvavam em Homero e outros achavam que lhe fazia falta. Porque esses críticos se preocupavam com a probabilidade e credibilidade dos acontecimentos que ele narra. O que nós temos em mente é a maneira de narrá-los. Independente da plausibilidade, ele os faz tão claros e palpáveis que a questão da sua verossimilhança só ocorre ao leitor numa reflexão subsequente¹¹⁶.

Além do mais, Luiz Costa Lima em “Auerbach: História e Meta-História” identificou e reforçou esta concepção de *mimesis* formulada no primeiro capítulo do livro de 1929 ao sublinhar que seu significado “não implica o ajuste das criaturas ficcionais ao mundo externo”, ao contrário,

pelo menos no Ocidente, a literatura, desde seu começo grego, foi compreendida como uma modalidade de ‘imitação’, que se caracteriza não por sua semelhança com algo previamente conhecido ou verificável, mas por seu modo de narrar, i.e., por uma construção na linguagem pela qual se atualiza e se torna convincente a solidariedade que o caráter individual mantém com o destino que o acompanha¹¹⁷.

Ainda no tocante ao princípio da unidade humana, é importante sublinhar a presença de vozes discordantes acerca da sua viabilidade no contexto homérico. Bruno Snell – filólogo alemão contemporâneo de Auerbach – compôs este coro no primeiro capítulo do livro *A Cultura Grega e as Origens do Pensamento Europeu*.¹¹⁸ Partindo da premissa de que o significado das coisas dependeria exclusivamente de um ato de nomeação, Snell propôs uma análise metódica dos termos “ver”, “corpo”, “alma” e “espírito”, tal como registrados por Homero, a fim de verificar se, nos seus poemas, caberia uma noção de homogeneidade da figura humana. Em uma investigação que privilegiou aspectos exclusivamente linguísticos, o autor asseverou que, no poeta grego, o homem teria sido

¹¹⁶ *Idem*, p. 13-14.

¹¹⁷ COSTA LIMA, Luiz. “Auerbach: História e Meta-História” In _____. **Sociedade e Discurso Ficcional**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986. p. 749.

¹¹⁸ SNELL, Bruno. “O Homem na Concepção de Homero”. In _____. **A Cultura Grega e as Origens do Pensamento Europeu**. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 1-22.

representado de forma atomizada, como soma articulada de órgãos, membros e sentidos, jamais de maneira unitária.

A hipótese central do texto de Snell apresentava os contornos da análise estilística em voga na década de 1920, propondo uma visada crítica atenta aos procedimentos internos da obra literária. Para ele, a palavra teria a capacidade de ensejar as coisas, de torná-las presença. Assim, a falta de determinados termos no texto homérico implicaria, quase que como resultado de um silogismo, na sua inexistência no acervo linguístico e semântico daquele tempo. Observe-se o trecho a seguir:

É claro que a tendência da língua é aproximar-se cada vez mais do conteúdo; o próprio conteúdo, porém, é uma função que não está ligada, nem em suas formas exteriores nem como tal a determinados e bem definidos movimentos do ânimo. Mas a partir do momento em que essa função é reconhecida e lhe é dada um nome, ela adquire existência, e a consciência de sua existência rapidamente se torna propriedade comum”¹¹⁹.

Como a introdução de Trajano Vieira ajuda a elucidar, para Snell “uma noção determinada só existe se existe o termo que a designa”. Se em Homero não havia uma palavra específica que designasse “corpo”, “alma” ou “consciência”, e em seu lugar só existiam termos que indicavam uma ideia parcial do seu conteúdo, então isso bastaria para afirmar que “na poesia épica não há noção abstrata de sujeito, nem visão global de corpo”¹²⁰.

Trajano Vieira salientou os problemas desse argumento, uma vez que a ausência de certa palavra em determinado texto não seria suficiente para deduzir a supressão do sentido que ela evocava. O que parece interessante ressaltar, portanto, é que no teor dos apontamentos de Snell traduzia-se o ambiente crítico da década de 1920, quando a análise estilística desfrutava de grande aceitação nos círculos eruditos. A desacreditada historiografia literária cedia espaço para um debate que rondava os procedimentos de escrita do texto ficcional e o seu processo de produção. Neste sentido, Vieira frisou como a apropriação do conceito humboldtiano de “forma interna” esteve presente em críticos como Hermann Fränkel ou Karl Reinhardt, além da multiplicação dos estudos no campo da Filologia.

¹¹⁹ *Idem*, p. 7.

¹²⁰ VIEIRA, Trajano. “Sobre Bruno Snell”. In. SNELL, Bruno. **A Cultura Grega e as Origens do Pensamento Europeu**. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. XV.

A tradição estilística da década de 1920 não seduziu o professor berlinense, todavia. Embora ele dedicasse extensas páginas em seus livros e ensaios aos aspectos da linguagem e da arquitetura da obra analisada, tais critérios amarravam-se a uma visada histórica que, conforme já se discutiu anteriormente, impunha-se como uma exigência no campo da Filologia Românica. Apesar disso, o refinamento das análises de Snell e o contraponto em relação à perspectiva auerbachiana – que acatava o princípio da unidade humana nas poesias homéricas – bastariam para destacar a sua pertinência na discussão levantada por esta pesquisa.

Partindo do ponto de vista auerbachiano, o homem teria sido concebido e representado integralmente nos tempos de Homero, tanto no que dizia respeito à unidade interna entre corpo e espírito, quanto na relação que ele estabelecia com os acontecimentos terrenos. Assim, o caráter do herói épico amalgamava os atos individuais ao destino que lhe correspondia. Este destino não se impunha como necessidade cega e não impedia a espontaneidade de suas ações, conquanto pareça. Ao contrário do herói trágico, cujo terrível fim o enlaçava conduzindo-o obstinadamente para um desfecho do qual não se poderia eludir, o personagem de Homero não tinha a sua individualidade devorada por completo e o desfecho da sua história poderia se omitir na narrativa. Heitor fora morto, porque corajoso, honrado e destemido. Nesse sentido, é verdade, o seu fim já estava dado de antemão, impresso aprioristicamente no caráter, mas nunca a despeito dele.

Um homem e seu destino ficam desnudados no momento em que se tornam inteiramente e irrevocavelmente uma coisa só – o momento crítico. No épico homérico um homem caminha passo a passo para o destino que o espera, num processo gradual de conscientização e esclarecimento; e o fim do herói não precisa entrar, necessariamente, na história. A tragédia clássica, por outro lado, revela o fim da sua carreira, quando ele deixou para trás toda a diversidade, e nenhuma evasão é possível. Decifrado, e manifesto, seu destino inexorável o encara como um estranho. O medo crava as garras em suas entranhas¹²¹.

Ora, a compreensão auerbachiana do destino trágico corresponde à predição e o seu inevitável cumprimento; ele se impõe ao herói de modo que “nenhuma evasão seja possível”, limitando suas ações individuais. Na épica, por outro lado, o fado dos personagens desvelava-se no desenrolar da ação, gradativamente, sem necessidade de um desfecho, pois que, hegelianamente, a epopeia fora concebida por Auerbach como o desenvolvimento detalhado de um

¹²¹ AUERBACH, Erich. **Dante poeta do mundo secular**. *Op. Cit.*, p. 15.

acontecimento em sua inteireza, sendo o deslindar da ação épica o aspecto mais fundamental na composição do gênero.

Embora a *Divina Comédia* não tivesse recebido do filólogo uma classificação unívoca no tocante ao gênero ao qual pertenceria, parece claro o entendimento auerbachiano do movimento do destino na trama dantesca nos limites do épico, uma vez que o fim dos personagens, no poema, não seria algo rigidamente pré-definido, mas produzia-se no decorrer das ações praticadas, por eles em vida. Este assunto será retomado posteriormente. Por ora, a fim de melhor elucidar as relações que se pretendem estabelecer, nesta pesquisa, entre os conceitos de destino e caráter na tese de Auerbach sobre Dante, dedicar-se-ão algumas linhas à discussão proposta por Walter Benjamin acerca destes mesmos conceitos em seu ensaio de juventude, “Destino e caráter”¹²². Embora as correspondências entre ambos se restrinjam a uns poucos aspectos, acredita-se que o tratamento benjaminiano do assunto ajudaria a aclarar, por diferença ou por similitude, o sentido com que esses termos apareceram no trabalho do filólogo berlinense.

Benjamin atribuiu às palavras “destino” e “caráter” uma natureza conceitual muito mais circunscrita do que Auerbach o fizera. Não que o último as empregasse de modo frouxo ou inconsequente; entretanto, no seu texto, o significado daquelas palavras se depreendia da explicação do todo, a partir da função que desempenhariam na *Comédia* de Dante. Contrariamente, Benjamin as observou na especificidade do seu conteúdo, apontando, doravante, o gênero em que tal ou qual conceito figuraria de maneira exemplar.

As primeiras linhas do ensaio mostraram-se refratárias ao estabelecimento de ligações causais entre destino e caráter. Isso porque, embora fosse possível identificar no homem certos “traços de caráter” ou detectar alguns lampejos do seu destino, tais domínios só seriam perceptíveis em sua inteireza de modo indireto, por meio de “sinais”, e demandariam um esforço interpretativo. Além do mais, Benjamin destacou o equívoco recorrente de se atribuir ao primeiro um conteúdo ético e ao segundo uma conotação religiosa. O conceito de destino abarcaria as dimensões da “culpa” e da “desgraça”, porém, não como resposta divina à transgressão religiosa; o peso da culpa estaria menos relacionado ao

¹²² BENJAMIN, Walter. “Destino e caráter”. In. _____. **O anjo da história**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p.47-57. Trad. João Barrento.

esforço de cumprir as exigências de uma vida devota e inocente do que à constante tentação de se cometer uma falta grave, ao perigo da *hybris*. Logo, uma ordem pautada unicamente nas noções de culpa e desgraça e que repelia qualquer esperança de salvação ou escape não poderia jamais remeter a um contexto religioso, cumprindo-se, todavia, na vida natural dos homens, ou em termos benjaminianos, na “mera vida” [*das blosse Leben*]:

O destino é o contexto da culpa em que se inserem os vivos, e que corresponde à sua condição natural, aquela aparência ainda não completamente apagada de que o ser humano está tão afastado que nunca conseguiria mergulhar nela, limitando-se a permanecer invisível sob o seu domínio e apenas na sua melhor parte.¹²³

Assim, o destino seria uma condição de culpa inerente ao homem, um princípio intrínseco a todo ser vivo, cuja manifestação não privilegiava pessoas específicas, mas era parte de uma natureza comum, compondo esta “aparência ainda não completamente apagada” a qual o trecho acima fez menção. No ensaio “Mito e Culpa nos Escritos de Juventude de Walter Benjamin”, Jeanne Marie Gagnebin expôs que, tanto em “Destino e Caráter” (1919), quanto em “Para a Crítica da Violência” – este escrito entre 1919 e 1920 –, Benjamin analisou o conceito de destino em profunda identificação com o princípio do mito. Para a autora, as dimensões da culpa e do castigo, enquanto categorias constitutivas do destino e, simultaneamente, da vida natural dos homens – isto é, “uma vida que se esgota na sua naturalidade imanente” – denunciavam a permanência, a contrapelo, do mito e da sua força “demoníaca”. O palco por excelência onde o destino se manifestaria seria o das entidades jurídicas, na medida em que estas elevariam a condição natural da culpa e da expiação para o cerne do seu funcionamento.

Benjamin fez uma distinção muito clara entre a “justiça” – pertencente à esfera divina – e o “direito”, base das instituições humanas que “decretam a culpa e são encarregadas da punição”¹²⁴. Formulava-se então, no ensaio do jovem Benjamin, uma teoria jurídica baseada nos critérios da culpa e da sua necessária expiação, na qual o direito não seria concebido como a vitória da humanidade sobre o mito e suas “forças demoníacas”, mas denunciaria uma permanência à revelia do conteúdo mítico que se desejava superar:

O Direito eleva as leis do destino, a desgraça e a culpa, à categoria de medidas da pessoa humana. Seria falso supor que no contexto do Direito encontramos apenas

¹²³ *Idem.*, p. 53.

¹²⁴ GAGNEBIN, J. M. “Mito e culpa nos escritos de juventude de Walter Benjamin”. In. _____. **Limiar, Aura e Rememoração**. Ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014, p. 54.

a culpa; pelo contrário, podemos mostrar como toda culpabilização jurídica mais não é do que uma desgraça. Foi devido à sua confusão com o reino da justiça, forma equívoca, portanto, que a ordem do Direito – que é apenas um resíduo da fase demoníaca da existência da humanidade [...] – conseguiu manter-se para além da época que inaugurou a vitória sobre os demônios¹²⁵.

Ora, algumas conclusões se bosquejam no tocante ao conceito de destino. Acredita-se, juntamente com Jeanne Marie Gagnebin, que o destino, em Benjamin, guardava em si uma ordem mítica na qual o homem era naturalmente culpado e, como consequência desta culpa, castigado pelos deuses ou pelas entidades jurídicas. Contra este contexto que exclui qualquer capacidade de escolha – uma vez que tais categorias eram constitutivas da mera vida, um estado naturalmente dado que envolvia o homem em suas forças inescapáveis – impunha-se a tragédia e a ação decisória do herói. Segundo Gagnebin, portanto:

Enquanto a vida humana em sua mera naturalidade for a categoria mestra da sua existência, isto é, enquanto o homem não ultrapassar, por uma decisão moral livre, esse dado primeiro e se arriscar a colocá-lo em questão; enquanto ele não se arriscar a morrer, abandonando o domínio de sua mera sobrevivência natural, o homem continua entregue às forças do mito e do destino, dois temos quase sinônimos nesse ensaio (“Destino e Caráter”)¹²⁶.

Outro texto importante na construção da presente leitura acerca do ensaio de Benjamin foi escrito por Ernani Chaves e intitula-se “Mito e Política: Notas sobre o Conceito de Destino no ‘Jovem’ Benjamin”¹²⁷. Suas considerações vão ao encontro do debate levantado por Gagnebin principalmente ao acentuar que, em “Destino e Caráter”, a tragédia fora entendida como interrupção do fluxo do destino. Ao passo que o mito figurava enquanto lógica do destino devido à sua relação com a vida natural, a tragédia acentuaria o conteúdo histórico de uma vivência não-orgânica acessada por um ato de escolha do herói e pela responsabilidade que esta escolha acarretava. Assim, de acordo com Ernani Chaves, o destino era dotado de uma temporalidade denominada como “parasitária”, porque não autônoma, podendo inclusive “a qualquer momento ser igualada a um outro tempo que já passou”¹²⁸. O tempo do destino seria, portanto, o tempo do mito, da repetição ou do “eterno retorno”:

“Destino e Caráter” introduz mais uma possibilidade de se conceber a temporalidade com base no conceito de destino: a temporalidade própria do mito.

¹²⁵ BENJAMIN, Walter. “Destino e caráter”. *Op. cit.*, p. 52.

¹²⁶ GAGNEBIN, J. M. “Mito e culpa nos escritos de juventude de Walter Benjamin”. *Op. cit.*, p 54-55.

¹²⁷ CHAVES, Ernani. “Mito e Política: Notas sobre o Conceito de Destino no ‘Jovem’ Benjamin”. *Trans/Form/Ação*. São Paulo, n. 17, p. 15-30.

¹²⁸ *Idem.*, p. 21.

Podendo tornar-se igual a um tempo que já passou, a temporalidade do destino é a da “repetição” ou, como Benjamin dirá tanto no ensaio sobre as *Afinidades eletivas*, quanto no *Origem do drama barroco alemão* ou ainda em um fragmento do *Passagen Werk*, o tempo do “Eterno Retorno”¹²⁹.

Como que atravessando, interrompendo esse tempo próprio de um destino sempre igual a si mesmo, irromperiam as ações do personagem trágico em um registro temporal que guardava estreitas relações com a temporalidade histórica. De acordo com Ernani Chaves, as temporalidades trágica e histórica exigiam ambas, nos textos de juventude de Walter Benjamin, um acabamento para a trama, além de flertarem com o tempo “messiânico” da plena correspondência entre decisão e responsabilidade. Assim, quando Benjamin exaltava a “ação moral” do herói trágico, ele anunciava, também, uma temporalidade própria da história, que solicitava do homem uma tomada de decisão e uma relação com a vida que não era mais orgânica, natural, passiva, mas assumia os riscos e responsabilidades das escolhas feitas e das ações delas decorrentes. Foi nesse sentido que Benjamin afirmou que “não foi no campo do Direito, mas na tragédia, que pela primeira vez a cabeça do gênio emergiu das névoas da culpa, porque é na tragédia que se rompe o destino demoníaco”¹³⁰. Isto é, a temporalidade da história, com toda a novidade engendrada a partir das ações humanas, invadia a esfera do destino, que confundido com o tempo do mito, fazia supor uma realidade repetitiva, fechada.

Os contornos da discussão acerca de caráter e destino na tese de Auerbach se desenharam de modo distinto, não obstante seja possível estabelecer algumas relações com o argumento benjaminiano. Já se discutiu que, na “Introdução Histórica” esboçada na tese de 1929, Auerbach situou as origens da literatura europeia na poesia de Homero, nos limites do gênero épico. Assim, desde as suas raízes gregas, a literatura ocidental guardaria um princípio que, embora mitigado durante a Idade Média, fora transmitido pelos séculos e reavivado por Dante em sua poesia. Trata-se do pressuposto da unidade humana, a qual amalgamava, no próprio caráter, as características individuais do homem identificadas com o conjunto da natureza exterior – isto é, os códigos e valores coletivamente compartilhados. Neste sentido, o destino dos personagens, segundo uma ideia de épico que conforme se argumenta, remete às prescrições hegelianas encontráveis na *Estética*, embora não consistisse em uma camisa de forças para o herói,

¹²⁹ *Idem.*, p. 21.

¹³⁰ BENJAMIN, Walter. “Destino e caráter”. *Op. cit.*, p. 52.

pressupunha um tempo fechado e repetitivo, ancorado na plena identificação entre o eu e o mundo, um mundo que desconhecia o surpreendente e a novidade, porque realização constante de um princípio pré-sabido:

A verdade natural ou mimese de uma cena em Homero, como o encontro de Ulisses e Nausícaa, por exemplo, não se funda na observação atenta de acontecimentos cotidianos mas em **uma concepção a priori da natureza e da essência das duas figuras mencionadas e do destino apropriado para elas. Essa concepção é que vai criar a situação em que se reúnem;**¹³¹

Este princípio chegou até Dante, conquanto ele o tivesse ultrapassado e subvertido, segundo o filólogo. A *Comédia* representaria um destino confrontado pela história, de modo que, no lugar da expiação de uma culpa naturalmente humana, isto é, no lugar da repetição e da regularidade, paradoxalmente irrompia a história, traduzida nos traços da individualidade humana. A temporalidade histórica seria levada aos reinos do “Inferno”, do “Purgatório” e do “Paraíso” como algo que se abriu ao homem após a Criação, ou seja, como escolha, como capacidade decisória diante do bem e do mal, do pecado e da beatitude. Assim, a sentença divina apresentava profundas correspondências com os atos praticados em vida. A individualidade dos personagens fora plasmada pela justiça divina na sentença a eles impingida. Como não recordar o belíssimo canto do *Inferno* acerca dos cunhados adúlteros Paolo e Francesca, condenados a cumprir a sua pena agrilhoados um ao outro?¹³² Essa correspondência entre vida histórica e pena eterna fazia parte, inclusive, do castigo direcionado por Deus aos homens, ressalte-se.

Delimitados os conceitos de destino e caráter na tese de 1929, cumpre apontar a lógica do processo de criação da épica de acordo com a “Introdução histórica”. Homero, com a sua fascinante capacidade inventiva, criava um personagem e seu destino. A partir de um *acontecimento* – algo externo ao homem –, o herói se deparava com situações diversas que demandavam decisões e atitudes de cujo resultado dependeria o desenrolar da história. Esse conjunto oriundo da “fantasia” do poeta era, posteriormente, organizado mediante um processo racional de seleção da “caótica abundância do material” disponível na sua imaginação. Finalmente, haveria uma certeza, em Homero, que a razão não poderia absorver ou justificar, muito embora estivesse patente em sua obra. Trata-

¹³¹ AUERBACH, Erich. **Dante poeta do mundo secular**. *op. cit.* p. 15. [Grifo nosso].

¹³² ALIGHIERI, Dante. “Inferno”. In: _____. **A Divina Comédia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1998, canto V. Trad. Ítalo Eugênio Mauro, p. 49-54.

se da “convicção de que todo personagem está na raiz do seu próprio destino individual; e a de que ele inevitavelmente cumprirá a sina que lhe cabe”.¹³³

Esta concepção da epopeia parece, em grande medida, devotada ao estudo de Hegel em relação à poesia no último volume da *Estética*, isto é, a ideia de uma trama que tem o acontecimento como centro a partir do qual a história se desenvolve. Obviamente, Hegel também se inscrevia em uma tradição quando elaborou as preleções. A ideia acima enunciada estaria presente na *Poética*, por exemplo. Como não é o objetivo deste trabalho remontar às origens dos textos prescritivos para o gênero épico, os pressupostos de Hegel acerca da poesia épica serão sublinhados apenas na sua possível correspondência com o estudo de Auerbach acerca da *Comédia* de Dante.

3.2.

Hegel e a Poesia Épica: A Herança do Mundo Grego na *Comédia* de Dante

Os *Cursos de Estética*¹³⁴ foram ministrados por Hegel entre os anos de 1818 e 1829, na Universidade de Heidelberg. Publicada postumamente pela reunião dos apontamentos de seus alunos, a *Ästhetik* constitui parte importante da filosofia hegeliana, e só pode ser compreendida considerando-se o seu conjunto.

Hegel construiu as suas lições de Estética sobre a base da concretude histórica, no interior do movimento do espírito. Num sistema correspondente ao apresentado na *Fenomenologia do Espírito*, ele desenvolveu a sua filosofia da arte sob a égide de uma história teleológica, cuja evolução dependeria da relação entre matéria e espírito, forma e conteúdo. Este movimento teria possibilitado a classificação da arte em três instantes consecutivos, a saber: o simbolismo, o classicismo e o romantismo.

A arte simbólica corresponderia ao grau inicial do desenvolvimento. Considerado como estágio pré-artístico, o simbolismo teria sido predominante entre os povos orientais, cuja forma exemplar de representação seria a arquitetura. Aqui, a relação entre forma e conteúdo era sempre problemática e ocorria no

¹³³ *Idem.*, p. 14.

¹³⁴ HEGEL, G. W. F. **Cursos de Estética**. São Paulo: Edusp, 2004. vol. I-IV. Trad. Marco Aurélio Werle.

âmbito da exterioridade. A Ideia e o elemento sensível não encontravam plena correspondência e o universal – o divino – concretizava-se em uma forma estranha.

O segundo nível seria o da arte clássica. Nela, encontrar-se-ia plena adequação entre forma e conceito, notadamente, através da escultura. Predominante entre os gregos, a representação do divino em esculturas de figuras humanas revelava o reconhecimento imediato entre o espírito particular, enquanto potência interna ao homem, e a ideia universal.

Finalmente, a arte romântica ou cristã teria sido marcada pela unidade entre a natureza divina e a humana. Esta unidade, porém, não se realizava na materialidade como no classicismo, mas no espírito, de forma consciente. O conteúdo do romantismo seria, portanto, o mundo interior, onde se operaria uma perfeita afinidade entre a alma particular e o espírito universal.

Entre as formas artísticas subjetivas condizentes com esta profunda individuação estaria a poesia. Nela, conteúdo e forma encontrariam plena correspondência entre si, na medida em que a arte poética seria a manifestação consciente de um espírito que retornou a si e alcançou a liberdade. Nas palavras de Hegel, “A arte poética é a arte universal do espírito tornado livre em si mesmo e que não está preso ao material exterior e sensível para a sua realização, que se anuncia apenas no espaço e no tempo interiores das representações e sentimentos”¹³⁵.

Peter Szondi asseverou o lugar declaradamente mais elevado da poesia no sistema estético hegeliano. Segundo ele, tal supremacia em relação às demais expressões da arte não repousaria no critério do “belo”, mas pautava-se, em grande medida, na “intuição” como modo de representação. A superioridade do poético seria reconhecível, ainda, através da observação da filosofia da arte de Hegel como um permanente processo de evolução do espírito em direção ao “absoluto”, embora seu sistema permanecesse firmado no solo da historicidade. Isso se expressaria, segundo Szondi, na discussão acerca dos materiais mais propícios a cada tipo de arte, desde a extrema materialidade da pedra utilizada na arquitetura, passando pela profunda individuação do som musical até revelar-se na

¹³⁵ HEGEL, G. W. F. **Estética**. *Op. cit.*, p. 102, vol. I.

poesia, em seu estágio final, na qual as palavras exprimiriam “o signo exterior de algo interior”¹³⁶.

Além do mais Hegel classificaria a arte poética basicamente em três gêneros: o gênero épico, o lírico e o dramático. Todavia, esta pesquisa se concentrará no primeiro deles, uma vez que, em seus quadros, encontra-se a análise desenvolvida pelo filósofo acerca da *Divina Comédia* de Dante. Apesar de inserida no grupo das “epopeias religiosas”, Hegel não submeteria o poema unicamente a este gênero, destacando a sua natureza diversa, irreduzível. Observe-se o que o filósofo disse a este respeito:

Na verdade, também não podemos denominar este poema rigorosamente regulado, aliás, quase sistematicamente, como sendo uma epopeia no sentido comum da palavra, pois para tanto falta uma ação que se mova sobre a ampla base do todo, individualmente acabada; contudo, o que menos falta a esta epopeia é justamente a articulação e o acabamento firmes¹³⁷.

No último volume da *Estética*, Hegel identificou à poesia uma “Forma” [*Form*] concreta na qual o espírito se manifestava em perfeita adequação, uma Forma particular ideal apta a abarcar o conteúdo espiritual em sua plenitude. Toda arte, enquanto exteriorização do espírito, necessitaria de uma aparência, de uma matéria para realizar-se no mundo. Contudo, se a “forma” [*Gestalt*] na qual o espírito se revestisse não fosse exatamente a sua “Forma” ideal, o conteúdo estético da poesia resultaria empobrecido como foram, por exemplo, as obras de arte simbólicas dos povos orientais¹³⁸.

Na epopeia *propriamente dita* a “aparência da ideia”¹³⁹ se esboçaria no *espírito do povo*, formando, assim, uma totalidade objetiva ideal. Em relação a isso Hegel afirmaria: “A visão de mundo [*Weltanschauung*] e a objetividade totais

¹³⁶ SZONDI, Peter. “La teoría hegeliana de la poesía”. In.: _____. **Poética y filosofía de la historia**: Antigüedad clásica y Modernidad en la estética de la época de Goethe. La teoría hegeliana de la poesía. Madrid: A. Machado Libros, 1992. Colecc. La balsa de la Medusa, p. 265.

¹³⁷ Ver: HEGEL, G. W. F. **Cursos de Estética**. *op. cit.*, p. 148, vol. IV.

¹³⁸ No glossário do primeiro volume da *Estética*, o tradutor Marco Aurélio Werle grifou a diferença entre *Gestalt* (“figura” ou “forma”, grifada com a inicial minúscula) e *Form* (“Forma”, marcada no texto com a inicial maiúscula). De acordo com a maneira como esses termos apareceram no texto, entende-se que “forma” designaria uma matéria exterior e sensível que poderia abarcar um conteúdo espiritual qualquer, diferente dela mesma; era o “conceito apenas sensível, a natureza exterior enquanto tal”. Já “Forma” consistiria no fenômeno exterior do qual o espírito fazia parte. Todo conteúdo teria uma aparência material correspondente, uma Forma que lhe seria própria, como se pode depreender deste trecho: “Se a um conteúdo verdadeiro e, por isso, concreto devem corresponder uma Forma e uma configuração sensíveis, estas devem [...] ser igualmente algo individual e em si mesmo completamente concreto e singular”. A história evolutiva da arte hegeliana consistiria, em síntese, na busca do espírito pelo seu conteúdo espiritual próprio. Ver: HEGEL, G. W. F. **Cursos de Estética**. *op. cit.*, p. 87, vol. I.

¹³⁹ Referência ao livro de Marco Aurélio Werle, *A Aparência sensível da Ideia*. WERLE, M. A. **A aparência sensível da ideia**. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

de um espírito do povo, apresentadas em sua forma que objetiva a si mesma como evento efetivo, constitui, por isso, o conteúdo e a Forma do épico propriamente dito”¹⁴⁰. No espírito do povo estariam amalgamadas a consciência religiosa – inscrita no espírito humano – e a existência concreta dos homens, na sua vida íntima ou no seu envolvimento político. Este mundo inteiro deveria convergir para o indivíduo, que vivificava o universal em si mesmo manifestando-o no mundo.

No que tange ao procedimento narrativo da epopeia, de acordo com Hegel, caberia ao poeta expor a completude de um acontecimento sem apressar-se em direção ao fechamento da história, traduzindo-o em minúcia, como o pintor que pacientemente traceja as linhas de um quadro magnífico durante dias a fio. Em suas palavras, a narrativa épica deveria prosseguir em uma “calma objetiva”, de modo que o leitor desenvolvesse o interesse pelo peculiar e pelas “imagens da efetividade viva”¹⁴¹. Cada detalhe era descrito com precisão, deixando pouco ou quase nada para a imaginação e a interpretação do leitor. O que se deveria saber estava integralmente dado no texto.

Desta maneira, no desenvolvimento da trama, o herói épico perseguiria uma finalidade nacionalmente reconhecida, porquanto ali a “visão de mundo” típica da *epopeia propriamente dita* irromperia na Forma do “espírito do povo”. Com base neste princípio, o poeta delimitava um *acontecimento* [*begebenheit*] de ordem geral e extrínseco ao herói como abertura história. Este *acontecimento* solicitava do personagem uma tomada de decisão que se associava a um objetivo individual – fruto da vontade e das paixões internas –, capazes de movê-lo à *ação*. Ambos, *acontecimento* e *ação*, originavam-se no espírito. No entanto, o primeiro informava a respeito da “realidade objetiva” do mundo circundante, ao passo que o segundo reconduzia a natureza e os valores externos ao caráter interior, na forma do dever e da finalidade particular. Em resumo, a epopeia exigia uma unidade entre os princípios exteriores difundidos no âmbito nacional e os fins interiores, nascidos da vontade. Nas palavras de Hegel:

Nesta realização residem, pois, dois lados: *em primeiro lugar*, o lado interior da finalidade proposta e intencionada, cuja natureza e consequência gerais o indivíduo deve conhecer, querer, atribuir a si e aceitar; *em segundo lugar*, a realidade exterior do mundo espiritual e natural que está em volta, no interior do qual o homem unicamente é capaz de agir, e cujas contingências surgem diante dele ora o impedindo ora o estimulando, de modo que ele ou é conduzido

¹⁴⁰ HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética*. *op. cit.*, 91, vol. IV.

¹⁴¹ *Idem.*, p. 92.

felizmente ao alvo por meio de seu favor ou, se ele não quer se submeter a eles de modo imediato, tem de vencê-los com a energia de sua individualidade¹⁴².

Na *Iliada*, por exemplo, a guerra entre gregos e troianos configurava uma temática épica por excelência. O conflito entre povos estrangeiros era o meio pelo qual os valores de honra e de coragem melhor se manifestariam nos feitos heroicos. A finalidade política nacional estava ali, na necessidade de submeter Troia ao cetro de Menelau. Todavia, o sequestro de Helena pelo filho de Príamo conformava outro objetivo, de ordem particular, orientado pelo imperativo de reparar a honra do rei ultrajado.

Se a estrutura do acontecer na epopeia fundamentava-se nos valores compartilhados por um povo específico, faz-se necessário, portanto, distinguir qual seria a sociedade mais adequada à representação épica. Uma vez que a discussão levada a termo por Hegel na *Estética* não estaria amputada do seu sistema histórico-filosófico devendo, antes, ser compreendida como parte constitutiva deste movimento, do ponto de vista de uma história evolutiva da arte – e mais especificamente, da poesia – o desenvolvimento do universo épico teria encontrado plena realização, de acordo com a *Filosofia da História*, entre os gregos.

Na Grécia, “onde as individualidades se formam”¹⁴³, Hegel alegou que os poetas foram os grandes mestres. Dentre eles o maior teria sido Homero, devido a sua desirmanada capacidade de trazer aos olhos “a verdade que se esconde por trás dos fatos”¹⁴⁴. Ele retratou o “espírito grego” em sua forma mais autêntica, a saber, na conjunção do indivíduo com o mundo exterior. O homem, composto por matéria e espírito, apreendia o material externo e imprimia neles um conteúdo espiritual. Assim, a moral, por exemplo, ou os códigos jurídicos seriam internalizados e convertidos na própria vontade individual, ou na expressão do caráter humano.

Também é no próprio sujeito que essa unidade se concretiza. No homem, o lado natural é o coração, a afeição, a paixão, os temperamentos; ele é educado para a livre individualidade; assim, o caráter não se relaciona com os poderes universais e morais como obrigações, mas o moral existe como ser característico e como o querer do sentido e da subjetividade particular. É justamente isso que torna o caráter grego uma bela individualidade, criada pelo espírito, já que ele remodela o natural para a sua expressão¹⁴⁵.

¹⁴² *Idem.*, p. 109-110, vol. IV.

¹⁴³ HEGEL, G. W. F. *A Filosofia da História. Op., cit.* p. 95.

¹⁴⁴ *Idem.*, p. 199.

¹⁴⁵ *Idem.*, p. 201.

Para o filósofo, o agir humano provinha inevitavelmente dos seus interesses pessoais, das suas paixões e intenções mais íntimas. Nenhum objetivo espiritual poderia ser alcançado se não estivesse, em alguma medida, em consonância com este conteúdo, o qual ligado de modo inextrincável ao querer, revestia o homem de uma natureza absolutamente individual. Em outras palavras, o homem só existiria enquanto um ser determinado. Seus desejos e metas particulares fundiam-se à vontade interior e determinavam o seu todo. O caráter seria, portanto, a expressão deste “ser que está aí”, isto é, a manifestação do seu conteúdo individual no mundo.

Esta concepção própria dos gregos teria permeado as poesias homéricas que, conforme se enunciou, eram compostas a partir do desenrolar de um acontecimento que recebia forma através da ação individual. Cada decisão tomada pelo herói era movida por interesses particulares, por paixões, mas estas estavam em íntima relação com o conjunto da realidade, das crenças e dos valores compartilhados. Os laços de solidariedade, os costumes e as instituições no mundo épico não eram pautados em leis abstratas, mas identificavam-se à vontade do sujeito configurando a natureza das suas ações em uma “moralidade objetiva”.

Portanto, no caráter de cada personagem homérico estariam combinados os desejos íntimos e o conteúdo externo que os informava, de tal modo que o destino a eles reservado já se poderia antever antes mesmo do seu cumprimento. “Nesse sentido, podemos supor que na epopeia domina o *destino*, não, porém, como costumeiramente consideramos, no drama.”¹⁴⁶, afirmaria Hegel.

Assim, o fluxo do destino épico consistiria precisamente na suposição do homem como uma unidade que abarcava, no próprio caráter, a vontade individual e o conjunto da realidade externa de tal modo fusionados, que o desenlace do destino não se apresentaria surpreendente, mas estaria dado de antemão. Argumenta-se que a interpretação dedicada por Auerbach à *Divina Comédia* partiu dos pressupostos acima discutidos sem, contudo, apressar-se a eles. Confrontando este destino epicamente delineado elevava-se a história, preservada e atualizada no caráter individual dos personagens de Dante. Esta ideia teria percorrido toda a tese de 1929, podendo ser observada, por exemplo, na análise acerca da última viagem de Ulisses, registrada no Canto XXVI do “Inferno”.

¹⁴⁶ HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética*. *Op. cit.*, p. 116, vol. IV.

Ao percorrer a oitava vala do inferno – a dos maus conselheiros – Dante e Virgílio identificaram Ulisses e Diomedes entre os espíritos danados que ardiam em chamas. A pedido de Dante, o guia daquela fabulosa jornada se aproximou dos condenados, rogando com solenidade respeitosa que os informassem acerca do seu paradeiro na última viagem que realizaram. Ao ouvir a súplica de Virgílio, Odisseu prontamente relatou como, movido pela curiosidade acerca da imensidão do mundo, convenceu seus homens a navegarem para o hemisfério sul, onde Dante, o autor, acreditava estar localizada a montanha do Purgatório. Ao avistarem uma ilha com uma montanha “alta tanto / que nunca eu conhecera outra tamanha”¹⁴⁷, dizia Ulisses, um grande tufão acometeu o barco ferindo mortalmente todos os seus tripulantes.

Pois bem, alguns pontos a respeito do canto acima abreviado merecem certa distinção. Primeiramente, quando Dante revelou a seu guia o desejo de falar às almas identificadas como Ulisses e Diomedes, Virgílio achou por bem ele mesmo conduzir o diálogo, uma vez que o idioma falado por Dante poderia suscitar o desprezo dos condenados e a conseqüente recusa ao seu pedido¹⁴⁸. Como se não bastasse, ao dirigir-se a eles, Virgílio o fez em tom grave, como quem reconhecia a dignidade do interlocutor e, inclusive, submetia-se a ela:

“Ó vós que estais os dois numa só chama,
se de vós mereci, no meu viver,
se de vós mereci alguma fama

os altos versos meus por escrever,
não vos moveis, e um de vós me diga
aonde, perdido, foi para morrer”¹⁴⁹.

O segundo ponto refere-se à imagem do próprio Ulisses tal como fora pintada por Dante. O ímpeto desbravador e aventureiro do Odisseu de Homero não se esmaeceu nos versos da *Comédia*. Ao contrário, seu caráter fora preservado e, mais do que isso, acentuado no lugar da sua eterna morada. Apesar de condenados ao inferno, os personagens do canto XXVI mantiveram tamanha dignidade a ponto de exigir de Virgílio um tratamento solene e submisso. Dante sequer pôde dirigir-lhes palavra.

¹⁴⁷ ALIGHIERI, Dante. “Inferno” In. _____. **A Divina Comédia**. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 179.

¹⁴⁸ Assim Virgílio responderia à vontade de Dante de saber o paradeiro de Ulisses em sua última viagem: “E ele: ‘Creio que ao rogo teu convenha / justa acolhida, e eu o acato também; / faz porém que tua língua se retenha; // deixa a fala pra mim, que entendi bem / o que queres; porque o teu falar, / sendo gregos, talvez tenham desdém’”. *Idem.*, p. 177.

¹⁴⁹ *Idem.*, p. 178.

O princípio épico da unidade do caráter na *Comédia* fora, então, questionado e problematizado por um fulgurante movimento histórico que explicava a presença viva das características individuais de Ulisses, mesmo após a morte. O desbravador, o sábio, o arguto Odisseu não naufragara naquela viagem derradeira; o desfecho da sua história, tal como narrada por Dante, confirmava e sobrelevava o seu caráter no além, ao invés de aplacá-lo. Notem-se as palavras do filólogo acerca deste notável canto do “Inferno” em sua tese:

Nessa narrativa, que, como um sonho que interpreta a realidade, desvenda a unidade do caráter europeu no espírito de conquista do mundo, que vem desde os gregos até os tempos modernos, a gente fica tentada a ver uma invenção autônoma de personagem à maneira moderna. É só ao fim da história que seu verdadeiro objetivo se revela. [...] O caráter humano encontra sua medida, não nele mesmo, mas em um destino que é juiz imparcial e reto. E, todavia, a despeito dessa doutrina – e isso, como já dissemos, é característico dos retratos que Dante faz – ela é capaz de preservar a autonomia do personagem e, de fato, Odisseus parece até ganhar em presença concreta de tão rigorosa avaliação e interpretação. Da cabeça aos pés, até a mais extrema particularidade do seu antigo ser sensual, o homem enquanto indivíduo é preservado nesse lugar de sua moradia definitiva: e é preservado tanto no seu ser físico quanto espiritual. Físico e espiritual – a disjunção pode dar origem a um mal-entendido: não se preservam duas coisas diferentes, mas a unidade de uma só personalidade¹⁵⁰.

Em um ensaio escrito por Auerbach em 1938 esta valorização das características particulares no além receberá um novo crivo conceitual. Na tese de 1929, contudo, ela permanece como algo sugestivo da importância do mundo histórico na poesia de Dante. A seguir os significados dessa historicidade serão examinados mais detidamente.

3.3.

Entre o Indivíduo e seu Destino

No capítulo anterior, as principais referências das quais se valeu o estudo de Auerbach sobre a *Divina Comédia* foram salientadas e circunscritas a duas perspectivas analíticas distintas: a primeira partia da compreensão alegórica do tema e das imagens da obra, e a segunda priorizava o ponto de vista histórico do seu desenvolvimento. Enquanto escritores de destaque no Romantismo alemão inscreveram a *Comédia* em uma moldura alegórica, Hegel teria atacado aquilo que, para o filólogo, seria o seu problema fundamental: a pertinência do mundo terreno no Outro Mundo de Dante, problematizando o destino pela via da história.

¹⁵⁰ AUERBACH, Erich. **Dante poeta do mundo secular**. *Op. Cit.*, p. 188.

Como o ensaio “A Descoberta de Dante no Romantismo” permitiria afirmar, Hegel estaria no centro de uma abordagem atenta ao acontecer histórico; seu exame impecável da obra-prima de Dante teria marcado aquilo que havia de “decisivo a ser dito sinteticamente sobre a *Comédia*”¹⁵¹.

Destacar-se-á o trecho mencionado por Auerbach em seu ensaio – e recordado posteriormente no oitavo capítulo de *Mimesis* – no qual Hegel teria explorado a historicidade terrena no além dantesco. O objetivo consiste em avaliar o eco e a amplitude desta análise na tese do professor de Filologia Românica de Marburg, além de colocar em relevo as principais questões que norteariam trabalhos futuros empenhados em destrinchar o tema e o estilo deste poema que sobreviveu ao esquecimento. Eis a referida passagem destacada do IV volume da *Estética*:

Mas a obra em si mesma a mais consistente e rica em conteúdo, a epopeia propriamente dita da Idade Média católica cristã, a maior matéria e o maior poema é, neste âmbito, [o dos poemas medievais religiosos] a *Divina Comédia* de Dante. [...] Em vez de ter como objeto um acontecimento particular, ela tem como objeto o agir eterno, a finalidade absoluta, o amor divino em seu acontecimento intransitório e em seu círculo imutável, como local ela tem o inferno, o purgatório e o céu e mergulha nesta existência destituída de alternância o mundo vivo do agir humano e do sofrimento e, mais precisamente, dos feitos e dos destinos individuais. Aqui desaparece tudo o que é singular e particular nos interesses e fins humanos diante da grandiosidade absoluta da finalidade última e do alvo de todas as coisas; [...] Pois assim como eram os indivíduos em seu agir e padecer, em seus propósitos e realizações, assim eles são representados para sempre como imagens de bronze petrificadas. Deste modo, o poema abrange a totalidade da vida a mais objetiva: o eterno estado do Inferno, do Purgatório, do Paraíso; e sobre esta base indestrutível se movem as figuras do mundo efetivo, segundo seu caráter particular, ou antes elas se *moveram*, e com seu agir e ser ficaram paralisadas na eterna justiça e são elas mesmas eternas. Assim como os heróis homéricos são duradouros para as *nossas* recordações por meio da musa, assim estes caracteres produziram o seu estado por *si mesmos*, para a sua individualidade e não são eternos em nossa representação, e sim em *si mesmos* [*an sich selber*]¹⁵².

O mundo retratado por Dante, num primeiro plano, era o intransitório. Nele, três Reinos – Inferno, Purgatório e Paraíso – figuravam como linha de chegada de toda a humanidade. O princípio era vastamente conhecido: depois da morte, segue-se o juízo¹⁵³. De modo que a *Divina Comédia* teria retratado o destino último dos homens, o castigo, a penitência e a glorificação correspondentes a cada sujeito que, com resignação, acatava a Sentença de Deus e

¹⁵¹ AUERBACH, Erich. “A descoberta de Dante no Romantismo”. *op. cit.*, p. 299.

¹⁵² HEGEL, G. W. F. **Cursos de Estética**. *Op. cit.*, p. 149, vol. IV. [Nosso adendo].

¹⁵³ Referência ao Novo Testamento, Epístola de S. Paulo aos Hebreus, cap. 9, v.27.

a sua justiça. No núcleo deste plano, que por definição não comportaria tempo ou movimento, Auerbach identificou a partir da leitura hegeliana uma aparente contradição. O além de Dante não seria uma imagem da eternidade, constante e igual a si mesmo, onde circulavam almas classificadas de acordo com o pecado ou a virtude que simbolizavam. Seus personagens não eram um tipo. Contrariamente, os cantos do poema estariam impregnados de um irrequieto movimento histórico, de uma vida terrena em ebulição na memória dos personagens e que a visão de Dante trazia à tona.

O mundo secular não ficou na sala de espera da eternidade, mas apoderou-se dela, de modo que a vida pretérita dos seres retratados pelo poeta os acompanharia mesmo após a morte. Suas características mais particulares, seus atos, sofrimentos e metas individuais transportaram-se todos para aquele “círculo imutável” a que Hegel se referia. A partir disso, Auerbach identificaria que a intensa individualidade que exibiam os personagens de Dante extravasava os limites definitivamente impostos pelo reino eterno: eles tinham preocupações políticas, rogavam por seus familiares, guardavam sua posição social, seu título religioso e a paixão que sentiam pelo ser amado. Quanta vida não havia no Outro Mundo de Dante! Esse encontro entre o homem preservado enquanto um ser absolutamente particular e seu destino consumado representaria, para o filósofo, “a totalidade da vida objetiva”, isto é, a representação do humano na unidade do seu caráter.

Assim, a perfectibilidade do encontro entre o homem e seu destino era a confirmação da justiça divina inescapável a todos os homens. Os personagens de Dante, em sua situação eterna, foram retratados em um estado de permanente individualidade; suas imagens individualizadas foram congeladas para sempre no mundo dos mortos e no cânone literário, assim como os personagens de Homero o foram. Porém, os heróis homéricos teriam sido perpetuados por razões que extravasavam a sua própria constituição, através das representações e leituras posteriores da epopeia. Já os seres criados por Dante seriam infintos “em si mesmos”, pela sua própria natureza.

As palavras de Hegel teriam encontrado grande aceitação em Auerbach, de modo que, a partir delas, novas questões foram formuladas e desdobradas. Na tese que desenvolveu acerca do tema, da estrutura e do estilo do poema de Dante, o filólogo destacaria a importância dos acontecimentos concretos em cada um dos

seus cantos. A força do mundo histórico no além, isto é, o convívio entre o transitório e o imutável percebido na interpretação hegeliana, não configuraria uma oposição acidental ou um prejuízo ao todo da obra, mas uma *contradição* a partir da qual algo novo e mais sublime surgiria. Vejamos como estas questões ressoariam na tese de 1929.

O segundo capítulo de *Dante poeta do mundo secular* empreendeu uma investigação da trajetória pessoal, política e intelectual de Dante propondo, em seguida, uma análise que abarcava desde a sua obra de juventude até a publicação da *Comédia*. Nesse sentido, os textos do poeta foram ordenados a partir de três importantes fases: a fase da poesia de juventude; das obras escritas após a imersão de Dante na política e na filosofia de São Tomás de Aquino e, finalmente, do tempo da sua maturidade poética.

No que tange às primeiras poesias de Dante, Auerbach asseverou o papel de destaque assumido pelo poeta florentino como integrante de um vivaz movimento literário inaugurado por Guido Guinizelli – o *dolce stil nuovo*. Iniciado na Itália, o movimento teria se inspirado na tradição provençal, embora o sentido patriótico e os costumes feudais que animaram o movimento na França estivessem de todo ausentes¹⁵⁴. Tratava-se de um grupo de jovens aristocratas reunido em uma sociedade secreta, de cuja poesia “altamente estilizada, veículo de uma forma seleta e aristocrática de vida, e hostil à expressão vulgar”¹⁵⁵, os altos círculos eruditos tomavam conhecimento. O *cor gentile* era o *ethos* que os revestia. Na ausência de um significado cavalheiresco e da ideia de pertencimento a uma pátria comum formou-se entre esses jovens artistas uma noção de “camaradagem” que os unia e, simultaneamente, os distinguia. O tema recorrente nas suas poesias, quase sempre inapreensíveis aos não iniciados, era o amor e a fé constantemente postos em um sentido místico, obscuro. Auerbach chamou a atenção do leitor para certos aspectos que evidenciariam a acentuada superioridade de Dante em relação aos demais, dentre os quais se sublinharam a força das apóstrofes e o esmero no uso do *volgare illustre*. Haveria um procedimento extremamente peculiar nos textos de Dante. Ele partia de um único

¹⁵⁴ Onde esta discussão encontra-se mais elaborada: AUERBACH, Erich. **A novela no início do Renascimento. Itália e França**. São Paulo: Cosac e Naify, 2013. Ver também: WAIZBORT, Leopoldo. “Erich Auerbach sociólogo”. **Tempo social**. vol.16, n.1, São Paulo, Jun/2004. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702004000100004> Data do acesso: 03/04/2014.

¹⁵⁵ AUERBACH, Erich. **Dante poeta do mundo secular**. Op. Cit., p. 41.

acontecimento e o desdobrava, insistindo no mesmo tema do início ao fim. Este método, sempre de acordo com Auerbach, conferia maior efeito de realidade ao texto, uma vez que permitia ao seu autor aprofundar-se nele e organizá-lo “de dentro para fora”, resultando em “uma maneira mais natural, mais adaptada aos múltiplos aspectos da realidade que ele trata”¹⁵⁶. Este movimento fazia convergir todos os elementos para o tema e este, como se ímã fora, atraía e significava o estilo, a paisagem, a estrutura, o léxico e a ordem sintática.

A “paixão pela unidade”¹⁵⁷ em Dante teria sido responsável pela identificação da sua vida política e seus estudos filosóficos à sua atividade artística, sendo esta a característica fundamental dos textos da segunda fase do poeta. Proveniente de uma família tradicional da Florença, frequentou os altos círculos da nobreza e da burguesia abastada. Embora não fosse necessariamente rico, não se poderia dizer que padecia de dificuldades de ordem financeira, de acordo com os dados levantados por Auerbach. É importante destacar que embora se vislumbre na tese do filólogo alemão o preceito da unidade entre autor e obra, não se deve supor de sua parte a inocente busca por dados objetivos da biografia de Dante por meio da leitura de sua poesia. Ao analisar a *Vita Nuova*, inclusive, ele afirmaria que o texto era “imprestável como fonte de informações sobre a vida do autor”, na medida em que os eventos narrados poderiam não corresponder ao que de fato ocorreu. Apesar disso, ele dizia que a obra “lança uma luz essencial sobre a vida interior de Dante. Mostra como ele fazia derivar toda a estrutura do seu pensamento do misticismo amoroso do *stil nuovo* e indica o lugar que lhe cabe entre seus companheiros de literatura.”¹⁵⁸ Assim, a investigação biográfica de Dante era relevante porquanto evidenciava uma visão integrada entre o sujeito e o mundo, não como busca de um conhecimento objetivo da trajetória do poeta.

Na *Vita Nuova* Beatriz¹⁵⁹ apareceu pela primeira vez, assinalando certa confluência entre a vida pessoal de Dante e sua obra, muito embora a mulher que figurou neste texto e, posteriormente, na *Comédia*, fosse menos uma personagem histórica do que uma criação poética. Os estudos sobre o significado de Beatriz na obra de Dante são vários, destacando-se, aqui, o já citado ensaio de Friedrich Von

¹⁵⁶ *Idem.*, p. 64.

¹⁵⁷ *Idem.*, p. 62.

¹⁵⁸ *Idem.*, p. 81-82.

¹⁵⁹ Beatrice nasceu em 1266, filha de Folco Portinari. Trata-se de uma paixão infantil do poeta (Dante a viu pela primeira vez aos nove anos de idade). Casou-se com Simone de' Badi e morreu no ano seguinte ao casamento, em 1290.

Schelling, em que se afirmou o seu teor místico e alegórico. Auerbach não seguiu por aí. Para ele, mesmo se a amada de Dante não tivesse existido de fato, a simples dúvida que acometia o leitor a este respeito demonstrava ímpeto realista suficiente para considerá-la viva.

A *Vita Nuova* (1293) foi a principal obra da segunda fase de Dante na medida em que se registraram suas experiências amorosas, filosóficas e políticas em uma unidade que convergia para o sentido poético. Anos mais tarde ele escreveria *A Divina Comédia*, superaria a “estética esotérica” do *cor gentile* e representaria o mundo histórico-concreto em seus textos. Para Auerbach a *Vita Nuova* foi, nesse processo, um “estágio preliminar, e necessário, do conceito de realidade de Dante, seu germe; e um prólogo, também necessário, da *Comédia*.”¹⁶⁰

Sua carreira política teria sido marcada por alguns insucessos, e no fim da vida, Dante se viu exilado e empobrecido. Auerbach atribuiu este desfecho a uma inadequação: os critérios de beleza, perfeição divina e ordem que se colocaram como lentes através das quais o poeta italiano enxergava o mundo já não serviam para a Florença do seu tempo. As diferenças sociais tornaram-se mais fluidas e o pertencimento a um partido não dependia tanto da origem de um homem, mas das relações estabelecidas economicamente. Do conflito entre o mundo da sua formação religiosa e intelectual e aquele da sua atuação política, ou em outras palavras, do choque entre unidade e desintegração, perfeição divina e inabilidade terrena, Dante teria extraído a matéria-prima para a sua *Comédia*, estágio derradeiro da sua poética. A leitura de Boécio e Cícero, além do estudo sistemático da filosofia de São Tomás de Aquino teriam impulsionado uma tentativa de concordância entre o mundo abstrato da filosofia e a esfera sensível da arte.

Uma vez mais, ressalte-se que o apelo a uma estrutura universal na *Comédia* fazia-se sentir na conjunção do sistema artístico e filosófico que informava o seu autor em consonância com as suas vivências particulares. Assim sendo, Auerbach afirmou que a extrema individualidade dos personagens observável no poema seria proveniente da concepção filosófico-psicológica de São Tomás de Aquino, na qual o mundo havia sido criado à imagem e semelhança

¹⁶⁰ AUERBACH, Erich. **Dante poeta do mundo secular**. Op. Cit., p. 84.

de Deus¹⁶¹. Segundo Auerbach, para São Tomás, a imperfeição e a disparidade dos seres criados, ao invés de aporéticas, conferiam reais possibilidades para uma impecável parecença com o Ser divino, na medida em que na multiplicidade dos termos dessemelhantes, esperava-se formar uma totalidade capaz de espelhar a Deus, pela unidade dos diversos.

Aplicada especificamente ao homem, o tom aristotélico do sistema tomista era claramente audível uma vez que, formado por corpo e alma, a dimensão do querer e da vontade apresentava-se enquanto potência da alma humana e, portanto, como princípio de individuação. Apesar da liberdade que este princípio imprimiria às ações individuais, São Tomás destacava que o homem sempre almejava o bem, fazendo uso da razão que, na alma, manifestava-se pela reflexão. Aquilo que não passava pelo ajuizamento, ficaria a cargo do *habitus*, atributo que não era essencialmente humano, mas adquirido como uma espécie de “*residuum*” na história de uma alma. Desse modo, Auerbach afirmou que “na psicologia tomista, as diversidades de *habitus* respondem pelas diversidades de caráter entre os homens. É o *habitus* que determina como cada homem, individualmente, realiza a sua essência”¹⁶². O mundo terreno, no seu conteúdo natural e histórico, era para Dante indissociável dos desígnios da Providência. Haveria uma ordem divina infalível que direcionava o mundo, no interior do qual os homens viviam e, acima de tudo, agiam.

Esta intensa individualidade do homem enquanto unidade formada por corpo e alma teria sido retratada na *Comédia* com uma vivacidade ímpar em relação aos poetas do seu tempo. Os personagens que figuravam no plano eterno, submetidos ao juízo divino, não tiveram o seu caráter terreno despojado ou sequer atenuado. O mundo histórico permanecia ali, com todo o seu vigor e toda a sua legitimidade. Cada alma ocupava um lugar definido pela ordem divina, segundo a sua justiça. Dante realizou uma plena identificação entre o destino último do homem e a unidade terrena da sua personalidade, na medida em que estabeleceu uma correspondência entre seus atos humanos em vida e os castigos representados

¹⁶¹ Estas e outras questões de ordem doutrinária foram postas por Tomás de Aquino na Suma Teológica, obra fundante da teologia escolástica. Ver: AQUINO, Tomás de. **Suma Teológica**. São Paulo: Loyola, 2002, vol I e II.

¹⁶² AUERBACH, Erich. **Dante poeta do mundo secular**. *Op. Cit.*, p. 110. Sobre a relação entre a filosofia tomista e a obra de Dante, ver: *Idem.*, 127-166.

no Inferno, a expiação no Purgatório e a glorificação no Paraíso. De acordo com Auerbach, porém,

O que distingue radicalmente a *Comédia* de todas as outras visões do além é que nela a unidade da personalidade do homem é preservada e fixada. O cenário da ação se torna assim a fonte de seu valor poético, da sua verdade infinita, da qualidade de evidência direta, empírica, que nos faz sentir que tudo o que acontece neste mundo é para nós real, e crível e relevante. O mundo terreno está inscrito no outro mundo da *Comédia*¹⁶³.

Este é o ponto fulcral, para onde convergem as análises desenvolvidas neste trabalho. O homem flagrado em todas as suas vicissitudes, examinado em miúdo no desfecho da sua trajetória mundana preencheu o destino final e eterno da temporalidade histórica. Em poucas palavras, o mundo histórico permanecia vivo e pulsante no poema, embora submetido à Justina divina.

Na tese de 1929 esta perspectiva esteve presente, ordenando e sustentando os argumentos. De acordo com o seu autor, Dante não teria criado um herói lendário ou mitológico que representasse, alegoricamente, tipos éticos ou de qualquer espécie abstrata. O grande mérito do poeta toscano – e o que o tornara vivo e eficaz para a posteridade – seria a representação do homem “tal como nós o conhecemos, na sua realidade histórica viva, o indivíduo concreto na sua unidade e inteireza”¹⁶⁴.

A interpretação de Auerbach se autonomizava em relação a Hegel justamente ao contrapor à ordem do destino – que, conforme se discutiu à luz de “Destino e Caráter” de Benjamin, confundia-se com o mito – não o *logos*, mas a história. O movimento da *Estética*, assim como o da *Filosofia da história*, consubstanciava a superação do mito pela razão, de modo que se estabelecesse uma ordem prosaica própria do gênero dramático. Na *Comédia*, tal como lida por Auerbach, o grande ganho estético teria sido a interrupção do sentido mítico do destino humano pela historicidade afluída nos traços individuais. Desta maneira, o filólogo atestava, “tornou-se necessário, então, para Dante, que os personagens de seu outro mundo, em sua situação e atitudes, representassem a soma deles mesmos; que deixassem ver, num único ato, o caráter e a sina que lhes enchiam as vidas”¹⁶⁵. Ao recordarem a sua vida pregressa e os pecados cometidos no mundo terreno, as almas do além revelavam mais do que uma memória difusa e sem

¹⁶³ *Idem.*, p. 115.

¹⁶⁴ *Idem.*, p. 216.

¹⁶⁵ *Idem.*, p. 116.

relevância para a sua situação presente, mas estabeleciam um elo, uma ponte indestrutível entre a individualidade humana e a história, plasmada no destino supremo determinado pela sentença divina. Somente neste sentido que o caráter dos personagens de Dante permitiria antever o seu destino final.

Em um único instante – o do encontro com Dante – cada indivíduo manifestava-se inteiro. Tal encontro não revelava apenas um momento da vida pregressa das almas do outro mundo através de lembranças isoladas, mas descortinava a sua essência ou, como Auerbach afirmou, representava a soma delas mesmas. Foi assim com o Ulisses de Dante e com uma série de outros personagens. Cada ser no “Inferno”, no “Purgatório” ou no “Paraíso”, ao encontrar-se com Dante, revelava uma admirável individualidade; sua história e características pessoais, ao invés de mitigadas, eram preservadas e atualizadas. No outro mundo o homem se manifestava em “essência”, uma vez que longe das contingências e da “intensidade da vida” a percepção de si mesmo se aclarava¹⁶⁶.

No canto X do “Inferno”, Dante descreveu dois personagens, Farinata e Cavalcante. Ambos jaziam nos túmulos ardentes do círculo dos hereges, culpados pelo mesmo pecado, não obstante revestidos de plena individualidade. Farinata, homem proeminente no ambiente político de Florença, era grave e solene; Cavalcante, por seu turno, mostrava-se intempestivo, precipitado em suas conclusões, suplicante. As características humanas dos personagens não foram, em absoluto, extintas, ou sequer esmaecidas no retrato dantesco do além. A vida terrena não se esfumara no quadro da eternidade, e sim o oposto: no pós-morte, o *ethos* dos personagens fora “preservado” e, doravante, “atualizado”. Por isso a afirmação de Auerbach de que “as almas do Outro Mundo de Dante não são defuntos, são, ao contrário, os únicos viventes verdadeiros”¹⁶⁷.

À vista disso, notem-se os elementos basilares da *Divina Comédia* tais quais observados pela lente de Auerbach: Dante representara o mundo dos mortos e o povoara de personagens cujo fim estaria dado definitivamente, pelo juízo proferido por Deus, segundo seus atos pretéritos. Todavia, inscrito neste cenário eterno e imutável estaria o mundo terreno, com todo o seu conteúdo e complexidade entretecidos na estrutura do além. Assim, muito embora o poema

¹⁶⁶ *Idem.*, p. 167.

¹⁶⁷ *Idem.*, p. 167. A análise deste canto será retomada no capítulo seguinte, na investigação do oitavo capítulo de *Mimesis*.

enfrentasse a questão do estado das almas depois da morte, o ponto, para Auerbach, era a vida histórica humana flagrada em sua mais intensa particularidade.

Neste contexto a vida cotidiana dos homens ganhava gravidade. Cada ato da existência terrena, por simples e sem significância que parecesse, estaria sob o escrutínio divino e poderia decidir, em definitivo, os rumos do seu destino final. Um momento de luxúria, ser tomado pelo sentimento de inveja ou ceder à desonestidade numa transação comercial; ser caridoso, resistir estoicamente a uma tentação e realizar boas obras. Cada decisão humana poderia incidir sobre o seu fim, e esta estrutura entrelaçava, numa relação vertical, o mundo histórico e a vontade divina.

Além da relevância das considerações de Hegel na *Estética* para a leitura auerbachiana da obra de Dante, cuja viabilidade espera-se ter justificado, resta ainda avaliar o significado do conceito de “individualidade” tantas vezes aludido pelo filólogo em sua tese. Argumenta-se aqui que o valor e o sentido deste termo teria recebido da *Cultura do Renascimento na Itália*, de Jacob Burckhardt, uma orientação muito precisa, na medida em que o historiador suíço reconheceu, em Dante, o porta voz de uma nova forma de expressão artística, na qual o homem revelava-se único, particular. Embora Burckhardt não figurasse no ensaio escrito em 1929 acerca da recepção da *Comédia* pela modernidade, sua obra fora citada diversas vezes na tese sobre as novelas e seu valor reconhecido em textos subsequentes¹⁶⁸. Assim como Hegel, Burckhardt teria identificado a força do movimento histórico no mundo eterno de Dante, no interior do qual o homem passava a ser identificado como um sujeito único, individual. O alcance das suas ponderações na tese de Auerbach será avaliado nas próximas páginas.

3.4.

A Divina Comédia e a Emergência da “Individualidade”

A partir de Dante – e do mundo histórico que com ele teria aflorado – Auerbach afirmou: “todo campo da personalidade, na sua unidade e variedade, puderam ser explorados, e a pessoa empírica, o indivíduo, com sua vida íntima,

¹⁶⁸ Cf. AUERBACH, Erich. “Epilegomena a Mimesis”. In João Cezar de C. Rocha & Johannes Kretschmer. **Fortuna Crítica de Erich Auerbach** – Volume I. R.J.: Instituto de Letras/UERJ, s/d.

pôde tornar-se objeto de mimese.”¹⁶⁹. Para o filólogo berlinense, portanto, a relevância da *Comédia* e da representação dantesca da realidade consistiria em descortinar o mundo histórico-terreno e, no centro deste rico cenário, o homem descoberto, com as suas particularidades e a sua vida cotidiana examinadas nos aspectos mais banais, não obstante revestidas de penetrante seriedade e tragicidade.

Conforme já foi amplamente elucidado nesta pesquisa, as ações individuais se desenvolveriam, no poema de Dante, em uma relação muito peculiar com o conceito de destino, cujo desenlace entrelaçava a dimensão histórica dos atos humanos ao seu fim último, a sentença divina imantada no Inferno, para os pecadores, no Purgatório, para quem espera a Graça redentora, e no Paraíso, para os justos. O homem assim exposto teria aberto um novo paradigma para a sua representação na literatura europeia. Embora a mimese antiga, com as poesias homéricas, tivesse oferecido um quadro em que o destino individual apresentava-se relevante, os deuses e os mitos escatológicos ali representados eram insuficientes, comparados à doutrina cristã, para dar suporte a uma ideia da vida humana enquanto um breve momento que decidiria, de maneira definitiva, o seu fim e a sua sorte.

Na Idade Média a visão do homem enquanto uma “personalidade entregue a si própria”¹⁷⁰ perdera o viço, cedendo lugar a fórmulas morais e generalizações espiritualizantes. Dante teria sido, para Auerbach, o artista responsável pelo nascimento do indivíduo. Com ele, “a mimese moderna encontrou o homem em seu destino individual. Ergueu-o da irrealidade bidimensional de uma remota utopia ou abstração intelectual e transportou-o para a área histórica na qual ele realmente vive.”¹⁷¹.

A interpretação da *Divina Comédia* à luz do despertar da individualidade nos textos auerbachianos teria encontrado força e sustentação em *A Cultura do Renascimento na Itália*, de Jacob Burckhardt. Mesmo a exposição de Auerbach acima sumariada acerca da irrupção da individualidade na Idade Média – quando

¹⁶⁹ AUERBACH, Erich. **Dante poeta do mundo secular**. *Op. Cit.*, p. 220-221.

¹⁷⁰ BURCKHARDT, J. **A cultura do Renascimento na Itália**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009, p.145-146.

¹⁷¹ AUERBACH, Erich. **Dante poeta do mundo secular**. *Op. Cit.*, p. 219.

a personalidade humana experimentava um estado de sonolência – parece remeter ao quadro pintado pelo historiador suíço na segunda parte do livro de 1860:

Na Idade Média, ambas as faces da consciência – aquela voltada para o mundo exterior e a outra, para o interior do próprio homem – jaziam, sonhando ou em estado de semivigília, como que envoltas por um véu comum. De fé, de uma prevenção infantil e de ilusão tecera-se esse véu, através do qual se viam o mundo e a história com uma coloração extraordinária; o homem reconhecia-se a si próprio apenas como raça, povo, partido, corporação, família ou sob qualquer outra das demais formas do coletivo. Na Itália, pela primeira vez, tal véu dispersa-se ao vento; desperta ali uma contemplação e um tratamento *objetivo* do Estado e de todas as coisas deste mundo. Paralelamente a isso, no entanto, ergue-se também, na plenitude de seus poderes, o *subjetivo*: o homem torna-se um *indivíduo* espiritual e se reconhece como tal¹⁷².

Para Burckhardt, igualmente, Dante teria sido o arauto de seu tempo¹⁷³ uma vez que seu poema abria caminho para a representação do caráter individual em variadas cores na arte, de modo geral, e na literatura, especificamente. O homem decantado, examinado em sua singularidade, exibia, por conseguinte, uma natureza multifacetada e esta natureza foi o que possibilitou o surgimento do “homem universal”, capaz de apreender a totalidade da cultura de seu tempo. Não mais reduzida a coletividades abstratas ou significações alegóricas, a pluralidade humana figurava livremente em todos os cantos da *Comédia*. A partir do século XIV na Itália, o homem passara a reconhecer-se em si e nos demais, e o gênio de Dante traduzira esta transformação em seus versos. Segundo Burckhardt, o “poeta da vida eterna”¹⁷⁴ teria sido “um marco a separar a Idade Média dos tempos modernos”¹⁷⁵ porquanto a ideia central da *Comédia* remetia a princípios medievais, embora o deslindar da personalidade humana assomasse como o fundamento da poesia moderna.

Ora, deve-se perguntar, aqui, pelo modo como Dante pintara este homem único, singular; inquirir-se a respeito das lentes que permitiram vislumbrar os variados níveis da vida humana e, de maneira formidável, retratá-los com desvelo. Burckhardt associou à “descoberta do homem” no século XIV o renovado

¹⁷² BURCKHARDT, J. **A cultura do Renascimento na Itália**. *Op. Cit.* p. 145.

¹⁷³ *Idem.*, p. 146

¹⁷⁴ Modo como Burckhardt refere-se a Dante. Cf.: BURCKHARDT, J. **A cultura do Renascimento na Itália**. *Op. Cit.*, p. 442.

¹⁷⁵ *Idem.*, p. 287.

interesse pela “descrição da vida real e movimentada do cotidiano”¹⁷⁶ e, nesse sentido, o poeta toscano revelava-se, uma vez mais, pioneiro:

Quanto da vida terrena não terá Dante observado com atenção e interesse até ser capaz de nos fazer ver com nossos próprios olhos o que se passava em seu universo espiritual! As famosas imagens da movimentação no arsenal de Veneza [“Inferno”, XXI, 7], dos cegos apoiando-se um no outro às portas da igreja [“Purgatório”, XIII, 61] e outras mais não constituem absolutamente as únicas provas disso¹⁷⁷.

Quanto mais perfeitamente capturadas as imagens do cotidiano, da vida comum e terrena do homem em sua casa, no seu ofício ou em seus afazeres diários, tanto mais consistente tornava-se a construção da individualidade nos personagens. A *Comédia* estaria repleta dessas imagens, sobretudo, em passagens do “Inferno” quando, por exemplo, prazeres da carne e facciosismos foram evocados para explicitar o suplício dos condenados¹⁷⁸. Seus cantos comportavam cenas profundamente sublimes a ladear a vida histórica, em sua expressão mais simples e mais trivial.

Isto posto, acredita-se que ao identificar os pressupostos políticos e culturais que possibilitaram o florescimento do indivíduo na Itália do século XIV, nomeando Dante como embaixador desta nova forma de representar poeticamente o homem, o historiador suíço parece indicar caminhos que, em certa medida, mostraram-se pertinentes para as discussões de Auerbach em sua tese.

Havia algo que fundamentava a *Comédia*, segundo o filólogo; um princípio que se colocava na forma de pergunta e resposta, quais sejam: “como Deus vê o mundo terreno? – E a resposta: com todas as suas particularidades organizadas com vistas à meta eterna”¹⁷⁹. Dante teria exposto ao leitor o mundo – e o homem – como Deus os via, dando relevo à particularidade de cada situação,

¹⁷⁶ *Idem.*, p. 318.

¹⁷⁷ *Idem.*, p. 319.

¹⁷⁸ Sublinha-se um trecho do canto XI do “Paraíso” em que Dante critica os homens que, na Terra, em sua vida cotidiana, praticam ações condenáveis desviando-se do Verdadeiro ensinamento:

“Ó dos mortais insensata ambição, / quão defectivos são os silogismos / que abatem vossas asas para o chão!

Quem no encaço das leis, quem de aforismos / vivia, quem praticando o sacerdócio, / quem ao poder co’ a força ou facciosismos,

quem na extorsão ou no comum negócio; / quem nos prazeres da carne envolvido / se consumia, e quem se dava ao ócio,

enquanto eu, disso tudo desprendido, / com Beatriz achava-me no Céu, / assim gloriosamente recebido.” ALIGHIERI, Dante. “Paraíso”. In. **A Divina Comédia**. Trad. Italo Eugênio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2010, p.79.

¹⁷⁹ AUERBACH, Erich. **Dante poeta do mundo secular**. *Op. Cit.*, p. 187.

por simples e desimportantes que parecessem, costurando umas às outras e revestindo-as de sublime tragicidade.

Cada ato, cada pequena decisão na história humana implicava na configuração do destino que a todos se reservaria após a morte. De sorte que, luxuriosos, gulosos, avaros e pródigos, assim como, suicidas, blasfemos e ladrões receberam o castigo ditado pela divina Sentença em conformidade com a maneira como vivam outrora, no mundo dos vivos. A especificidade da pena de cada alma condizia com o pecado cometido em vida. No canto IV do “Purgatório”, por exemplo, as almas culpadas de preguiça tinham de aguardar o mesmo tempo em que viveram entregues a este pecado na Terra para iniciarem a sua jornada pela redenção¹⁸⁰. Além do mais, outra cena que mostrava a plena correspondência entre as práticas humanas e o seu destino após a morte poderia ser observada no canto XX, do “Inferno”, onde jaziam as almas dos adivinhos. Quão penetrante a imagem destes, que tiveram seus rostos torcidos para trás como punição ao hábito de predizer o futuro! O peso desta visão gerou a comoção do poeta que, não raro, demonstrava indiferença e até crueldade diante da má sorte dos indivíduos danados. Tal compadecimento, contudo, fora repreendido por Virgílio, porquanto em cada castigo concretizava-se a justiça divina:

Que Deus te deixe, leitor¹⁸¹, colher fruto
desta lição, e vai por ti entendendo
se eu podia conservar o rosto enxuto,

nossa imagem assim de perto vendo
tão torta, que dos olhos lacrimosos
seu choro ia pelas nádegas vertendo.

Chorava eu debruçado nos fragosos
blocos, e eis que meu guia assim me exorta:
“Ainda estás co’ os tolos enganosos?”

Para o piedoso, aqui piedade é morta:
pois quem mais celerado é do que alguém
que à justiça de Deus paixão comporta?¹⁸²

¹⁸⁰ Ver: ALIGHIERI, Dante. “Purgatório”. In. **A Divina Comédia**. Trad. Italo Eugênio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 31-36.

¹⁸¹ Em um interessante ensaio publicado originalmente com o título *Dante’s addresses to the reader*, entre 1953-54, Auerbach avaliou a importância dos apelos que Dante diversas vezes endereçou ao leitor em sua obra, ora o advertindo, ora instigando e, certas vezes, rogando pela sua atenção. Segundo o filólogo, tratava-se de “um dos traços estilísticos mais significativos em Dante e que revelavam uma nova relação entre o leitor e o poeta”. Ver: AUERBACH, Erich. “Os apelos ao leitor em Dante”. In.: **Ensaio de Literatura Ocidental**. São Paulo: Editora 34, 2007, p. 111.

¹⁸² ALIGHIERI, Dante. “Inferno”. In. **A Divina Comédia** *Op. cit.* p. 140.

Assim sendo, este “mundo terreno vasculhado em seu íntimo”¹⁸³ e, no centro dele, os homens, não mais observados de modo abstrato ou em coletivo, mas representados pelo ímpeto atomizador da pena de Dante, que individualizava e perscrutava, na medida em que animava e vivificava; este universo magnífico de imagens particulares teria surgido a partir de Dante, e isso o teria distinguido enquanto iniciador de um novo modo de expor, poeticamente, o homem. Não obstante, suas raízes permaneciam fincadas em solo medieval, dado que a estrutura e o assunto da *Comédia* remeteriam à escatologia tomista e à filosofia aristotélica cristianizada. É neste ponto que a interpretação de Auerbach encontra a leitura de Burckhardt sem, todavia, deter-se a esta.

Procurou-se examinar nas linhas anteriores a pertinência do conceito de individualidade como ponto de partida para a interpretação auerbachiana da *Divina Comédia* na tese *Dante poeta do mundo secular*. Por certo, a notoriedade do poema de Dante se devia, em grande medida, a uma personalidade que se desvelava nos personagens, nas cenas e na estrutura mesma da obra, abrindo uma fissura sem precedentes no modo de representar o homem na poesia. A emergência da individualidade como mote da *Comédia* foi amplamente desenvolvida por Burckhardt e, no século seguinte, encontraria eco no rigoroso escrutínio do candidato à cadeira de Filologia Românica de Marburg. É certo que a obra de Dante continuaria a intrigá-lo por muito tempo. O capítulo seguinte se ocupará das análises realizadas a partir da escrita do ensaio “Figura” e do oitavo capítulo de *Mimesis* – “Farinata e Cavalcante”.

¹⁸³ Conferir o importante ensaio de Auerbach acerca da recepção da *Comédia* pelo Romantismo, de onde esta citação foi retirada: AUERBACH, Erich. “A descoberta de Dante no Romantismo”. In.: **Ensaio de Literatura Ocidental**. São Paulo: Editora 34, 2007, p.301.

4

A *Figura* Ultrapassa o *Preenchimento*: Dante e a Descoberta da Vida Interior

Jamais Charles lhe parecera tão desagradável, ter os dedos tão quadrados, o espírito tão pesado, as maneiras tão comuns quanto depois de seus encontros com Rodolphe, quando eles se achavam juntos. Então, enquanto bancava a esposa e a virtuosa, ela se inflamava com a ideia dessa cabeça cujos cabelos negros se enrolavam num cacho na direção da fronte bronzeada, daquele porte ao mesmo tempo tão robusto e tão elegante, daquele homem afinal que possuía tanta razão, tanto ímpeto no desejo!

Gustave Flaubert

Mencionou-se como objetivo desta pesquisa acompanhar a atividade crítica auerbachiana, desde os primeiros textos dedicados aos estudos literários, até aqueles escritos no exílio durante a década de 1940. Evidentemente que este esforço se perfaz, e somente se viabiliza, a partir de um ponto muito específico, aqui exposto a partir da poesia de Dante. Neste sentido, evidenciou-se a breve, embora demasiadamente significativa análise da *Divina Comédia* desenvolvida no interior do sistema estético hegeliano como um elemento propulsor do exame posteriormente dedicado por Erich Auerbach.

Eis a questão de fundo nos textos do filólogo: a estrutura da *Comédia* firmava-se em um princípio aparentemente paradoxal. Onde deveria haver unicamente a repetição, o imutável, insistiu a novidade; onde não caberia tempo, fervilhou o passado preservado na memória dos personagens, revelou-se o futuro através de profecias, e o presente deu-se a conhecer através das palavras de Dante. Havia história onde não caberia história. Hegel identificara esta contradição e Auerbach dela se apropriou já em 1929, conforme se demonstrou no capítulo anterior deste trabalho. Contudo, não se pretende afirmar que Auerbach tivesse simplesmente reproduzido as palavras do filósofo, que em sua história literária não se perceba qualquer traço de diferenciação ou, ainda, que ele tivesse se colocado na posição de um discípulo obediente e submisso. Seus fundamentos teóricos não se esgotam na filosofia hegeliana – isso foi esclarecido na introdução, espera-se, mas também ao se evidenciar, por exemplo, a importância de Burckhardt na leitura que dedicou à poesia de Dante.

Neste capítulo, “Figura” e “Farinata e Cavalcante” serão pormenorizadamente discutidos. O primeiro deles foi publicado pela primeira vez

no número de outubro-dezembro da revista florentina *Archivum romanicum* em 1938 e o segundo integrou o livro *Mimesis. A Realidade Exposta na Literatura Ocidental*, de 1946. No texto de 1938, Auerbach acompanhou o percurso da palavra *figura* na tradição latina por meio de uma densa investigação filológica, histórica e teológica. O desenvolvimento semântico do termo será apresentado a partir das transformações observadas nos textos da tradição latina, de cujos usos se extraiu o significado de prefiguração histórica atribuído pelos Padres da Igreja.

Ademais, diante dos debates levantados pela recepção da obra de Auerbach, notadamente, aqueles que se ocuparam do conceito de *figura*¹⁸⁴, este último capítulo não poderia se furtar à pergunta pela teleologia como princípio ordenador da estrutura figural da realidade. Esta é uma questão controversa e está longe de apresentar conclusões definitivas, e isto se deve, no mais das vezes, à própria polissemia do conceito de teleologia, dando margens a compreensões apressadas deste que é o fundamento da história filosófica hegeliana. A fim de escapar desta armadilha, evocar-se-á o primeiro capítulo da tese do historiador Pedro Spínola Pereira Caldas – “História como resignação: a Teleologia em Droysen” –, no qual o autor refina e esclarece o princípio teleológico em Hegel, apontando aproximações com os pressupostos teóricos de Johann Gustav Droysen.

Em fase posterior, a presente pesquisa levantará algumas considerações concernentes ao ganho conceitual que o texto “Figura” legou para o argumento auerbachiano, especificamente, através da observação do oitavo capítulo de *Mimesis*. Acredita-se que “Farinata e Cavalcante” pode ofertar uma possibilidade privilegiada de comparação com o trabalho de 1929, uma vez que tanto este texto quanto a tese destrincharam questões atinentes ao décimo canto do “Inferno”, todavia, com certas nuances que precisam ser claramente demarcadas. A principal delas refere-se ao deslocamento da fundamentação argumentativa no que tange ao tema da *Comédia*. No livro de 1929 Auerbach asseverou que o poema estruturava-se sobre a teologia de São Tomás de Aquino, cuja doutrina teria informado as cenas, a constituição dos personagens e até mesmo o estilo do poeta. Já em

¹⁸⁴ Nos Estados Unidos destacam-se a recepção de Timothy Bahti e de Hayden With, ambos considerando a estrutura figural a partir de uma leitura hegeliana. No Brasil, semelhantemente, Luiz Costa Lima identificou ao conceito de figura um sentido teleológico que encontraria em Hegel a sua sustentação teórica fundamental. Entre seus textos, destacam-se *Figura e Evento, Entre Realismo y Figuración* e *Auerbach. História e Meta-História*.

Mimesis, o alicerce da obra, aquilo que a organizava de dentro para fora seria a concepção figural da realidade. Isto certamente justifica a escolha, nesta dissertação, de analisar o oitavo capítulo do livro juntamente com o texto de 1938.

Desta maneira, caso se afirme com Auerbach que a apreciação histórico-filológica da *Divina Comédia* ganhou contornos mais consistentes ao se valer do conceito de “interpretação figural”¹⁸⁵, cabe, agora, esclarecer os sentidos do termo *figura* e como, a partir dele, uma base de historicidade formulou-se mais sistematicamente na crítica auerbachiana.

4.1.

“O Estranho e Novo Significado de *Figura*”

Publicado no ano de 1938, o denso estudo *Figura* apresentou um exame diligente acerca da origem e das transformações sofridas pelo termo na tradição latina, observando, para tanto, os escritos de Terêncio, Marco Varrão e Lucrécio; posteriormente, Auerbach analisou a amplitude conceitual que se desenvolveu a partir da teoria dos tropos e das figuras de linguagem de Quintiliano na obra *Instituição Oratória*, além da maneira como este estudo teria moldado novas significações para o vocábulo no repertório linguístico latino¹⁸⁶. De acordo com o filólogo, seria possível identificar em cada um dos autores supracitados os critérios de “novidade” e “variação” agindo constantemente como matizes, a partir dos quais se orientaram as diferentes acepções geradas pela história daquela palavra. Além do mais, por certo, as modificações no sentido original de *figura* acentuar-se-iam no último século antes de Cristo, quando a “helenização da educação” impulsionaria uma nova abordagem do seu conteúdo¹⁸⁷.

¹⁸⁵ Auerbach afirmaria que, à época da escrita da tese sobre Dante, o pressuposto histórico da sua interpretação ainda não estava solidamente formulado. Com a publicação de “Figura” e a elaboração sistemática deste pressuposto ele atestaria: “Agora acredito que possuo esta base histórica; trata-se precisamente da interpretação figural da realidade [...]”. AUERBACH, Erich. **Figura**. São Paulo: Ática, 1994, p. 60.

¹⁸⁶ Embora se admita que esta seja uma temática amplamente frutífera, aprofundar-se na discussão elaborada por cada um desses autores em suas obras fugiria em demasia dos objetivos enunciados neste trabalho. Assim, nos restringiremos aos comentários de Auerbach à obra, unicamente naquilo que se refere ao mapeamento histórico e semântico da palavra *figura*.

¹⁸⁷ Auerbach inicia seu estudo informando ao leitor que, originalmente, a palavra *figura* compartilhou da mesma raiz de *ingere*, *figulus*, *fictor* e *effigies*, cujo significado aludia à “forma plástica”. Teria sido usada pela primeira vez por Terêncio, depois por Pacúvio e Plauto, no sentido de “formato” e de “fabricar”. Em ambos os casos, o filólogo acentuou: “Talvez não passe de um acidente que em nossos dois exemplos mais antigos *figura* apareça combinada à *nova*; mas mesmo que seja casual, é significativo, pois a novidade e a variação deixaram marcas em toda a história

Principiando sua análise por um ponto de vista semântico e filológico, Auerbach identificou que, nos textos de Varrão, a palavra *figura* afastou-se paulatinamente do sentido original de “forma plástica”, passando a designar “aparência externa” e ocasionalmente, também, “contorno”. O grande passo deste autor em relação aos demais teria sido o emprego de *figura* como uma forma gramatical flexionada, assumindo um revestimento mais abstrato. Com a relevância da cultura grega na educação romana, o termo *figura* – antes pouco aplicado – ganharia maior destaque ao diferir sensivelmente do significado de forma. Suas especificidades tornar-se-iam, então, evidentes: enquanto forma assumia unicamente um sentido de “modelo”, *figura* concatenava à acepção original um conteúdo novo e mais abrangente, em geral utilizado na terminologia grega erudita como “aparência externa”, além de “impressão” ou, ainda, como “simulacro”¹⁸⁸.

Entrementes, a herança conceitual grega pôde ser observada com maior intensidade nos escritos de Lucrécio, uma vez que, segundo Auerbach, a palavra *figura* exibiu certa autonomia em relação à ideia de forma. Assim, ao passo que a primeira abarcava o “jogo entre modelo e cópia”¹⁸⁹, sendo empregada no sentido de aparência física e de fisionomia, esta última remetia apenas a um ou outro termo: ora apresentava-se como a imagem original, ora como a imitação. Portanto, *figura* revelou-se ainda mais dinâmica nos textos de Lucrécio, justamente porque ensejou uma noção de movimento, de algo construído através da relação estabelecida entre dois termos. Em Cícero, por outro lado, as inovações conceituais teriam sido mais tímidas. Sua maior contribuição foi, para o filólogo, a consolidação da palavra na linguagem filosófica e erudita da tradição latina, encontrando eco em poetas destacados como Ovídio.

Por sua vez, os livros oitavo e nono da *Instituição Oratória* de Quintiliano teriam somado para a construção do significado de *figura* tal como recebido pela Antiguidade Tardia, sobretudo, ao refinar o conceito de “figura retórica” na sua

desta palavra”. Ver: AUERBACH, Erich. **Figura**. São Paulo: Editora Ática, 1997, p. 13-14. Trad. Duda Machado.

¹⁸⁸ Auerbach frisou o uso recorrente dos termos *morphe*, *eidos* e *schema* em textos da tradição grega. Ele destacou que, na *Metafísica* de Aristóteles, *morphe* e *eidos* exprimiam o conceito de “forma ideal”, chegando aos latinos com um sentido de “modelo”, isto é, de uma matriz a partir da qual a matéria se esculpia. Por sua vez, a palavra *schema* teria sido empregada para dar conta da noção de “aparência externa”, ou “o modelo puramente perceptivo”, remetendo mais acertadamente ao novo conceito de *figura* empregado por Varrão. Cf. *Idem.*, p.15-16.

¹⁸⁹ *Idem.*, p. 17.

teoria dos tropos e das figuras de linguagem. As implicações gramaticais e retóricas desta obra em textos da Idade Média e do Renascimento não foram pequenas; todavia, foi certamente o significado histórico atribuído pelos Padres da Igreja ao conceito de *figura* o que mais interessou ao professor berlinense. Em consequência disso, os parágrafos seguintes trarão a questão da historicidade aflorada pela ressignificação de *figura* para o primeiro plano, analisando, seguidamente, as implicações deste novo crivo conceitual na leitura auerbachiana da *Divina Comédia* de Dante.

Os primeiros trabalhos de inclinação filosófico-doutrinária da tradição cristã ocidental foram escritos em grego e, conforme apontam os estudos de Auerbach, *typus* foi a palavra frequentemente empregada como “prefiguração histórica”. Por se tratar de um signo estrangeiro, aos poucos foi substituído por *figura* e por *allegoria*, cada qual com um sentido próprio. O filólogo insistiria que, embora autores como Tertuliano¹⁹⁰ as tivessem empregado, não raramente, como sinônimos, *allegoria* não guardava a mesma simetria com a ideia de “forma” que a palavra *figura* e, portanto, não se poderia afirmar acertadamente que “*Adam est allegoria Christi* [Adão é uma alegoria de Cristo]”¹⁹¹.

João Adolfo Hansen, no entanto, analisou o conteúdo dos textos produzidos pelos primeiros Padres da Igreja a partir do que denominou como “alegoria dos teólogos” ou “alegoria hermenêutica”. Esta não se confundia com a noção de alegoria constantemente rejeitada por Auerbach; não se definia por um deslocamento de sentido puramente abstrato, mas seus pressupostos assemelhavam-se ao funcionamento da interpretação figural da realidade. Ao delinear a etimologia da palavra *hermenêutica*, de matriz grega, – cuja tradução seria “transportar” ou “transferir” – Hansen afirmou que a atividade dos padres dos primeiros séculos do cristianismo poder-se-ia definir como uma “técnica de interpretação”¹⁹² das Sagradas Escrituras. Na medida em que estas não apresentavam um sentido imediatamente apreensível – pois seu significado estaria escondido sob a roupagem de uma verdade espiritual oculta, cuja origem era um

¹⁹⁰ Tertuliano de Cartago foi um proeminente padre latino dos primeiros anos do cristianismo. Sua obra foi essencial na construção das bases doutrinárias da Igreja, das quais se destacam a ideia da Santíssima Trindade, o estabelecimento da eclesiologia e formulações acerca da natureza de Cristo. A principal obra citada por Auerbach intitula-se *Adversus Marcionem*, texto responsável por definir o cânone literário cristão.

¹⁹¹ AUERBACH, Erich. **Figura**. *Op. Cit.*, p. 41.

¹⁹² HANSEN, J. A. **Alegoria. Construção e Interpretação da Metáfora**. *Op. cit.* p. 43.

Deus igualmente misterioso – uma hermenêutica bíblica impunha-se como uma necessidade da qual não se poderia prescindir¹⁹³.

Diferentemente da alegoria empregada pelos poetas, que servia unicamente como ornato do discurso retoricamente regrado, sem qualquer relação com a realidade histórica, a alegoria dos teólogos funcionava, segundo Hansen, como uma “tipologia”. De acordo com ele, “a tipologia tornou-se familiar aos Padres primitivos e, na Idade Média, ocupou posição central na discussão teológica e poética, como ocorre em São Boaventura, Santo Tomás de Aquino e Dante Alighieri”¹⁹⁴. Enquanto “semântica de realidades”¹⁹⁵, tratava-se de um procedimento por analogia, em que tipos históricos separados no tempo inter-relacionavam-se através de uma relação de similitude. Neste sentido, no século II, propôs-se a leitura do Antigo Testamento como *figura* do Novo. Esta forma de entendimento da Bíblia teria se espalhado, inclusive, para as demais formas de escrita erudita, a exemplo da literatura. Hansen apontou o estudo de Auerbach em relação à *Divina Comédia* como ilustrativo deste transbordamento: “é nesta linha que Auerbach lê Dante, vendo na *Comédia* a *figura*, isto é, uma estrutura figurativa que atualiza a realidade histórica dos dois polos de referência [*figura* e *consumação*]”¹⁹⁶.

Segundo Auerbach, a despeito das transformações gramaticais que, conforme se discutiu, desenvolveram-se na tradição latina desde a Antiguidade, seria apenas através dos escritos de Tertuliano, no século III, que este “estranho e novo significado de *figura*”¹⁹⁷ receberia uma orientação exegética. Em um debate travado no campo da teologia, o texto intitulado *Adversus Marcionem* respondeu à

¹⁹³ Sabe-se da complexidade que acompanha o conceito de “hermenêutica” e dos diferentes desdobramentos que seu sentido evoca, caso se refira à sua tradição “metodológica”, cujos principais expoentes seriam os trabalhos de Wilhelm Von Humboldt, Friedrich Schleiermacher e Johann Gustav Droysen, no Oitocentos, ou à vertente dita “filosófica” identificada nos trabalhos de Martin Heidegger e, sobretudo, de Hans-Georg Gadamer, no século XX. Sem adentrar nos meandros do debate para que o presente trabalho não perca o seu eixo, afirma-se como ponto de intersecção entre as diferentes acepções a questão da historicidade, seja em relação aos textos como propõe a primeira, seja em relação ao autor, conforme postularam os estudos do século XX. Para se tomar pé no referido debate, consultaram-se os seguintes trabalhos: CALDAS, Pedro Spinola Pereira. In: _____. **Que significa pensar historicamente: uma interpretação da teoria da história de Johann Gustav Droysen**. 2004. 215 f. Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, Rio de Janeiro, 2004; GADAMER, Hans-Georg. *Hermenêutica clássica e hermenêutica filosófica*. In: *Verdade e Método II: complementos e índices*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011, p. 111-142.

¹⁹⁴ HANSEN, J. A. **Alegoria. Construção e Interpretação da Metáfora**. *Op. cit.* p. 47.

¹⁹⁵ *Idem.* p. 43.

¹⁹⁶ *Idem.* p. 50 [Nosso adendo].

¹⁹⁷ AUERBACH, Erich. **Figura**. *Op. Cit.*, p. 26.

pretensão de Marcião¹⁹⁸, no século precedente, de excluir o Antigo Testamento do cânone sagrado do cristianismo. Tertuliano reafirmou o estatuto de Verdade histórica e espiritual dos livros hebraicos incorporando-os ao repertório cristão ocidental. Entretanto, a pertinência de cada relato estaria subordinada à Revelação impressa no Novo Testamento. Em outras palavras, para além dos ensinamentos que os personagens, em seus dramas pessoais, transmitiam por si mesmos, haveria um significado oculto mais verdadeiro e mais sublime entretecido à narrativa: a anunciação do filho de Deus encarnado entre os homens, cuja missão redentora estendia-se a toda a humanidade.

Assim sendo o conceito de figura, tal como empregado por Tertuliano, consistiu em uma forma de (re)interpretação dos textos veterotestamentários enquanto termos proféticos e anunciadores de eventos que ainda estariam por vir. Contudo, essa capacidade de antecipação dos fatos futuros não embotava a concretude dos pretéritos. Embora Adão fosse diversas vezes interpretado como uma antevisão de Cristo, jamais se duvidou da existência real e histórica do primeiro homem da terra. Cada relato comportava, assim, uma realidade histórica primeira que prefigurava um conteúdo futuro, igualmente histórico, embora mais verdadeiro, porquanto a sua revelação completava o sentido anteriormente anunciado.

Um exemplo desta nova forma de apreensão do texto bíblico seria a relação estabelecida por Tertuliano entre os nomes Josué e Jesus, no episódio da conquista da Terra Prometida pelo povo hebreu. Embora Moisés tivesse sido o líder dessa empreitada desde a fuga do Egito, onde o povo de Israel viveu em estado de escravidão, não seria ele a conquistar a nova morada, mas Josué. A história de Josué, cujo nome tinha a mesma grafia de Jesus, além de válida em si mesma, fora revestida de um significado profético: o plano da salvação para todos os homens, perdidos no deserto deste mundo; uma redenção guiada não pela lei

¹⁹⁸ Marcião de Sinope (85-160) foi um importante padre dos primeiros anos da igreja católica. Suas proposições a respeito da existência de dois deuses distintos – aquele retratado no Antigo Testamento, e o outro revelado no Novo –, conhecida como o “marcionismo”, resultou na sua excomunhão e na classificação da sua teologia no grupo das heresias. Além disso, Marcião não reconhecia a sacralidade dos livros do Antigo Testamento, considerando-os apenas uma compilação das leis e dos costumes judaicos. Esta última questão levantou a necessidade, entre os Pais da Igreja, da definição de um corpus literário único, reconhecido por toda a comunidade religiosa como a Verdade revelada. Sobre Marcião, ver: HANSEN, J. A. **Alegoria. Construção e Interpretação da Metáfora**. *Op. cit.* P. 48. Ver, também: COSTA LIMA, L. “Entre realismo y figuración”. In.: **Histoya y grafía**, nº 32, 2009, p. 109-129.

(personificada em Moisés), mas pela Graça anunciada pelo nome de Josué, ou Jesus. No tempo da peregrinação hebraica, este significado estava oculto, era um “mistério” a ser revelado. Depois da Encarnação de Cristo, o Verdadeiro sentido da história pôde ser identificado e uma nova dignidade fora-lhe atribuída. Assim, Auerbach concluiria acerca da interpretação de Tertuliano:

Aqui o nome Josué-Jesus é tratado como um acontecimento profético, antecipando coisas que viriam. Assim como foi Josué e não Moisés, que conduziu o povo de Israel para a terra prometida da Palestina, assim a Graça de Jesus, e não a lei judaica, conduz o “segundo povo” para a terra prometida da beatitude eterna. [...] Deste modo, o nome Josué-Jesus é uma profecia fenomenal ou prefiguração do futuro Salvador¹⁹⁹.

Desta forma, os textos bíblicos anteriores a Cristo resistiram às investidas que intentavam a alegorização do seu significado, ou até mesmo a sua exclusão da história do cristianismo. Tertuliano reinterpreto grande parte deles a partir da perspectiva figural: Eva como *figura ecclesiae* [figura da Igreja], Adão como *figura Christi* [figura de Cristo] ou, ainda, a piscina da cidade de Betesda, cujas águas agitadas por um anjo assumiam propriedades curativas, prefiguravam o sacramento do batismo. Nestes e em outros exemplos, o esforço interpretativo de Tertuliano pautou-se em dois movimentos consecutivos, denominados por Auerbach como *figura e preenchimento*. Ambas opunham-se a uma orientação espiritualizante em relação ao significado atribuído ao texto bíblico, ancorando-se, por outro lado, na concretude dos acontecimentos, como é possível identificar na leitura deste trecho sobre a eucaristia, extraído pelo filólogo do *Adversus Marcionem*:

Ele transformou-o [o pão] em seu corpo, dizendo: “Este é meu corpo, isto é, a figura de meu corpo”. Pois não teria havido figura se não houvesse um corpo de verdade. [...] Mas por que chamar “pão” seu corpo e não “melão”, que é o que Marcião tinha no lugar de coração? Ele não percebeu que era antiga esta figura do corpo de Cristo, que disse por meio de Jeremias (11:19): “Tramaram tramas contra mim, dizendo: ‘Vinde, lancemos madeira em seu pão’”, ou seja, cruz em seu corpo²⁰⁰.

Assim sendo, o contexto registrado pelo profeta Jeremias, tanto quanto a fala de Jesus na sua última ceia, não estavam relacionados por uma simbologia ou por um significado ético, mas achavam-se nos limites do acontecer terreno. *Figura e preenchimento* trilhavam, portanto, as veredas da história, “pois não teria havido figura se não houvesse um corpo de verdade”, frisava Tertuliano.

¹⁹⁹ *Idem.*, p. 27.

²⁰⁰ TERTULIANO *Adversus Marcionem apud AUERBACH*, Erich. “Figura”. *Op. Cit.*, p. 29. [Meu adendo]

Vale advertir que a ligação diacrônica construída entre o evento anunciador e o seu cumprimento não era causal, mas histórico-semântica, e baseava-se na prerrogativa da similitude: “*figura* é algo real e histórico que anuncia alguma outra coisa que também é real e histórica. A relação entre os dois eventos é revelada por um acordo ou similaridade”²⁰¹. Tal similaridade poderia apresentar-se com certo grau de inconsistência, bastando apenas uma ideia para que a figura fosse identificável. Auerbach cita exemplos da vagueza de muitas destas imagens; uma delas seria os dois bodes sacrificados no livro de Levítico 16, a partir do versículo 7, interpretados como figuras da primeira e da segunda vinda de Cristo à terra. Não era preciso uma comprovação histórica ou de qualquer ordem para estabelecer essa espécie de vínculo semântico, apenas “temos de estar determinados a interpretar de um certo modo”²⁰², afirmaria o filólogo.

Decerto, figura e preenchimento – o segundo admitido como *veritas* [verdade] e a primeira como *umbra, imago* [sombra, imagem] – guardavam simultaneamente um sentido literal e outro espiritual. Seu significado era abstrato, baseado no plano salvífico de Deus para toda a humanidade através da Encarnação e morte de Jesus Cristo. Não obstante, os veículos deste significado pertenciam ao âmbito da realidade: os personagens, os códigos morais, o cenário, tudo enfim que o Antigo Testamento incluiu em sua narrativa foi tomado literalmente pela interpretação figural, não restando dúvidas de que cada um deles de fato existiu.

Moisés não se torna menos histórico e real porque é *umbra* ou *figura* de Cristo; e Cristo, o preenchimento, não é uma ideia abstrata, mas uma realidade histórica. As figuras históricas reais devem ser interpretadas espiritualmente (*spiritualiter interpretari*), mas a interpretação aponta para um preenchimento carnal e, por conseguinte, histórico [...] pois a verdade fez-se carne ou história²⁰³.

Além da contraposição entre *figura* e *preenchimento*, Auerbach mencionou que haveria outra embutida no complexo da interpretação figural entre *figura* e *história* ou *littera*. Neste segundo par semântico, *littera* aludiria ao acontecimento mesmo, e *figura* ao significado literal imediatamente discernível. No entrecruzamento dos dois pares, portanto, ter-se-ia uma tríade entre *história* – o evento mesmo, o sucedido –, *figura* – que exprimiria o conteúdo apreensível a todos no presente da ação – e *preenchimento* (*veritas*), capaz de traduzir a

²⁰¹ AUERBACH, Erich. **Figura**. *Op. Cit.*, p. 27.

²⁰² *Idem.*, p. 27.

²⁰³ *Idem.*, p. 31.

Verdade revelada, atribuindo um novo sentido à *história*. Nesta teia interpretativa, Auerbach chamou a atenção para o fato de *história* e *figura* apresentarem conteúdos semelhantes sendo empregados, inclusive, quase que indistintamente: “naturalmente *figura* e *história* podem ser usados de modo permutável [...] e, além disso, tanto *historiare* quanto *figurare* significam ‘representar em imagens’, ‘ilustrar’”²⁰⁴. Assim sendo, a interpretação figural seguiria uma diretriz bipartida com ênfase na realidade dos acontecimentos, diretriz esta definida pelo professor judeu-alemão nos seguintes termos:

A interpretação figural estabelece uma conexão entre dois acontecimentos ou duas pessoas, em que o primeiro significa não apenas a si mesmo mas também ao segundo, enquanto o segundo abrange ou preenche o primeiro. Os dois polos da figura estão separados no tempo, mas ambos, sendo acontecimentos ou figuras reais, estão dentro do tempo, dentro da corrente da vida histórica. Só a compreensão das duas pessoas ou acontecimentos é um ato espiritual, mas este ato espiritual lida com acontecimentos concretos, sejam estes passados, presentes ou futuros, e não com conceitos ou abstrações; estes últimos são secundários, já que promessa e preenchimento são acontecimentos históricos reais que ou já aconteceram na encarnação do Verbo, ou ainda acontecerão na segunda vinda²⁰⁵.

No mais, a “interpretação figural” teria sido amplamente empregada por São Paulo e Santo Agostinho, em cujos textos se estabelecia uma relação hierárquica entre as mensagens dos dois Testamentos, sem, contudo, negar a nenhum deles a devida importância histórica e sagrada. A partir desta nova forma de compreensão, reitera-se, os eventos registrados antes da Encarnação de Cristo apresentariam, além de uma legitimidade concreta e de um sentido próprio, uma aguda capacidade de antecipação dos acontecimentos posteriores. Os personagens do Antigo Testamento foram revestidos de um duplo significado, ambos firmados em um intenso movimento histórico, real e concreto. Foram homens e mulheres que efetivamente existiram, disso não se duvidava; eles acordavam todos os dias, relacionavam-se com as pessoas de seu convívio, trabalhavam, comiam, rezavam, e todas essas práticas diziam respeito ao plano da *littera*. Depois da encarnação do Verbo, as ações derivadas dos personagens bíblicos anteriores à Verdade revelada passaram a conter algo deste conteúdo na forma de profecias. Além da relevância particular que certamente tinham Abraão, Moisés ou o profeta Jeremias, cada um, a seu modo, era uma promessa ou *figura* do nascimento e morte do filho de Deus. Este conteúdo mostrava-se apenas *a posteriori*, isto é, Abraão jamais sugeriu que, ao pedir Isaac como sacrifício, Deus estaria anunciando a crucificação de Cristo, o

²⁰⁴ *Idem.*, p. 41.

²⁰⁵ *Idem.*, p. 46.

cordeiro morto em favor da remissão e salvação de muitos. O *preenchimento* seria, portanto, o cumprimento de uma profecia dessabida, ou apenas conhecida no futuro. Resumidamente, a interpretação figural ligava dois acontecimentos históricos, separados no tempo, ao princípio da Graça divina, de modo que o mundo histórico estava inteiramente inscrito no plano da salvação.

Auerbach frisou que, a partir do século IV, tanto a palavra figura quanto o método interpretativo desenvolvido a partir dela, achavam-se solidamente estabelecidos entre os escritores latinos da cristandade, entre os quais Santo Agostinho receberia relevo, uma vez que em sua obra seria possível identificar uma profunda erudição proveniente da leitura dos textos da Antiguidade clássica. A agudeza do bispo de Hipona foi o que possibilitou, no tocante à história do significado de *figura*, o emprego da palavra em seus mais variados sentidos,

designando estática e dinâmica, contorno e corpo; é aplicada ao mundo, à natureza como um todo e ao objeto particular; ao lado de *forma*, *color* e assim por diante, representa a aparência externa [...] ou pode significar o aspecto variável em oposição à essência imperecível.²⁰⁶

Agostinho de Hipona desenvolveu amplamente o método figural como meio eficaz para a compreensão bíblica. Auerbach não economizou os exemplos: na obra *De civitas Dei* [A cidade de Deus], a arca de Noé foi evocada como *praefiguratio ecclesiae* [prefiguração da Igreja]; Moisés, não raro, mostrava-se como *figura Christi* [figura de Cristo] e seu irmão Aarão como *umbra et figura aeterni sacerdotii* [figura do eterno sacerdote]; Hagar, a escrava de Abraão, como figura do Antigo Testamento e da *Jerusalém terrena*; Sara, sua esposa, a anunciação do Novo Testamento e da *Jerusalém celestial* – a *civitas Dei*.²⁰⁷ Decerto, o realce dado por Auerbach à doutrina de Santo Agostinho deveu-se ao fato de, nela, rejeitar-se uma interpretação da bíblia que prescindisse do sentido histórico e literal em favor de significados alegóricos. O Padre da Igreja asseverou, ademais, que o conteúdo alto e sublime das Escrituras poderia ser acessado por qualquer cristão, contanto que tivesse fé²⁰⁸.

Auerbach sublinhou, ainda, que em Santo Agostinho, os dois polos da interpretação figural constantemente ensejavam um movimento em três estágios, quais sejam, a história judaica como profecia da Encarnação de Cristo, a trajetória de Jesus na terra como preenchimento desta figura e, simultaneamente, como

²⁰⁶ AUERBACH, Erich. **Figura**. *Op. Cit.*, p. 33.

²⁰⁷ Cf. *Idem.*, p. 34-35.

²⁰⁸ Auerbach retornará a esta questão no ensaio *Sermo humilis*, do qual falaremos mais adiante.

anunciação do Juízo Final e, derradeiramente, o fim do mundo como preenchimento da última profecia.

Pois nenhum de nós duvida que o Velho Testamento contém promessas de coisas temporais e que, por isso, é chamado Velho Testamento, e que a promessa de vida eterna e do reino dos céus pertence ao Novo Testamento; mas que naquelas coisas temporais houve prefigurações de coisas futuras que seriam preenchidas em nós, a quem o fim dos séculos se aproxima, não é suspeita minha, mas interpretação apostólica, como em Paulo [...] ²⁰⁹

Logo, a profecia figural como método eficaz de compreensão do Antigo Testamento da qual se valeu Santo Agostinho teria suas raízes fincadas, mormente, nas epístolas paulinas. Todo o esforço missionário do apóstolo Paulo entre os gentios baseou-se na supremacia da Graça diante da lei, e da fé no lugar das obras. Seus sermões e cartas enfatizariam a prerrogativa da interpretação figural por meio de analogias entre Moisés e Jesus, por exemplo, ou entre Hagar e Sara, da qual já se falou anteriormente. Revelava-se, ainda, através da referência ao povo judeu como “figura de nós mesmos”, na Primeira Carta aos Coríntios, capítulo 10, versículo 6.

Não apenas em textos da doutrina cristã, afirmaria Auerbach, mas na totalidade das manifestações históricas, sociais e estéticas na Idade Média, o método figural seria o meio mais indicado para direcionar as investigações de quem quer que deseje apreender algo do seu conteúdo. Auerbach enumerou exemplos consistentes a fim de demonstrar que este princípio esteve na base da produção e da recepção artística em escritores como Gregório de Tours, Virgílio e Dante. Neste último, sobretudo, cuja obra mais aclamada teria sido erguida integralmente sobre a compreensão figural da realidade.

Nesse sentido, o leitor deste trabalho poderá identificar o principal argumento esboçado no escrito de 1938, qual seja, a maneira como a interpretação figural extravasou os limites do debate doutrinário da Igreja e moldou, inclusive, as artes e a literatura. Este aporte conceitual inexistia na tese de 1929, levando o filólogo à afirmação de que, naquele estudo, faltava-lhe uma “sólida base histórica” ²¹⁰ que pudesse sustentar a hipótese levantada, a respeito da qual se falou amplamente no segundo capítulo desta dissertação e agora se resgata: Dante representou o mundo terreno submetido ao juízo de Deus e, apesar disso, apesar da imutabilidade e da eternidade que o plano pós-morte reivindicava, um ímpeto

²⁰⁹ HIPONA, Agostinho *apud* AUERBACH, Erich. **Figura**. *Op. Cit.*, p., 36-37.

²¹⁰ Erich. **Figura**. *Op. Cit.*, p. 60.

histórico atravessava e organizava todo o poema. Essa corrente de historicidade provinha das características individuais dos personagens transportadas e atualizadas no além, porquanto o destino definitivo dos homens, na *Comédia*, desdobrava-se como parte das vivências pretéritas.

A elaboração do método figural facultou uma nova perspectiva às análises auerbachianas, sobretudo no que tange ao conteúdo dessa historicidade preservada no além. Ele legitimou e sustentou conceitualmente a relação sugerida em *Dante Poeta do Mundo Secular* entre as dimensões da história, enquanto escolha, decisão e finitude, e do destino, este evocando a prerrogativa da repetição, do previamente sabido. Não apenas em relação à obra de Dante, mas no conjunto das considerações tecidas acerca da literatura, o conceito de *figura* mostrou-se substancial na crítica auerbachiana. Vejamos, portanto, as suas implicações no exame da *Divina Comédia*.

4.1.2.

A Perspectiva Figural na Obra de Dante

Na secção correspondente à “Arte figural na Idade Média”, Auerbach demonstrou que o princípio norteador bem como os personagens e as cenas constituintes do poema de Dante foram modelados integralmente sobre os pressupostos da interpretação figural. Somente por esta perspectiva Catão de Útica poderia ter sido escolhido pelo poeta como o guardião da entrada do Purgatório: um pagão, suicida e inimigo de César que, ao invés de figurar no “Inferno” junto às almas culpadas pelo pecado de atentar contra a própria vida, foi designado por Deus como depositário dos portões da montanha dos penitentes. Observe-se, a partir do trecho abaixo, como Auerbach articulou a imagem de Catão ao conceito de *figura*:

A história de Catão é retirada de seu contexto terreno-político, tal como as histórias de Isaac, Jacó etc. também foram retiradas de seus contextos pelos exegetas patrísticos do Velho Testamento e convertidas em *figura futurorum*. Catão é uma figura, ou melhor, o Catão terreno, que renunciou à vida em nome da liberdade, era uma *figura*, e o Catão que agora aparece no *Purgatório* é a figura revelada ou preenchida, a verdade daquela situação temporal²¹¹.

Assim, de acordo com Auerbach, ao tirar a própria vida em favor da liberdade política, o Catão histórico anunciava a liberdade eterna da qual se tornou

²¹¹ *Idem*. p. 56.

depositário através dos traços criativos de Dante. Neste sentido, quando Catão de Útica optou pela morte, ele teria pretendido um ato de alforria do julgo político, prefigurando, segundo Auerbach, a busca pela “eterna liberdade dos filhos de Deus em nome da qual todas as coisas terrenas devem ser rejeitadas”²¹².

Igualmente se poderia afirmar em relação a Virgílio, a quem Auerbach atribuiu a posição de guia na jornada de Dante pelos dois mundos eternos a seu caráter humano e histórico, muito embora alguns críticos modernos tivessem examinado a sua imagem na *Comédia* como uma “alegoria da razão”²¹³. Auerbach é enfático ao asseverar que o poeta conhecido por profetizar a paz universal sob a ordem política do Império Romano, entendido por Dante como a Jerusalém terrena, não era um símbolo; o Virgílio terreno seria, ao contrário, uma *figura* do poeta-guia preenchido no outro mundo na poesia de Dante.

Segundo Auerbach o Virgílio histórico que enviou Enéias ao submundo em busca de soluções para o destino de Roma seria a anunciação do mestre que habitava o limbo, convocado por Deus para mentor de Dante em uma tarefa em tudo mais elevada: “anunciar a um mundo desajustado a ordem justa, que lhe é revelada [revelada a Dante] durante a sua caminhada”²¹⁴. Virgílio fora eleito como auxiliador e intérprete da “verdadeira ordem terrena”, cujas leis não pertenciam a este mundo, mas revelavam-se, em essência, no além. O autor da *Eneida* morreu como infiel, e da mesma maneira, não pôde adentrar o Paraíso junto ao seu discípulo; ele conduziu à iluminação da Graça, mas dela não se beneficiaria. Forçoso parece, neste debate, recordar as palavras ditas por Estácio, poeta retratado nos cantos XXI e XXII do “Purgatório”. Estácio depositava em Virgílio a fonte da sua poesia e o conhecimento da fé verdadeira, muito embora o próprio anunciador da Beleza e da Verdade não tivesse desfrutado do privilégio da redenção.

E ele: “Tu primeiro me enviaste
ao Parnaso, em suas grutas a beber;
e primeiro pra Deus me iluminaste.

Foste o viandante que ao anoitecer
leva o seu lume às costas, que não presta

²¹² *Idem.* p. 57.

²¹³ Auerbach afirmou: “Virgílio foi considerado por quase todos os comentadores como uma alegoria da razão [...] Recentemente (e não apenas em relação a Virgílio) um grupo de escritores (L. Valli e Mandonnet, por exemplo) retomou o aspecto puramente alegórico ou simbólico e tentou rejeitar a realidade histórica como ‘positivista ou ‘romântica’”. *Idem.* p. 57-58.

²¹⁴ *Idem.*, p. 59 [nosso adendo].

pra si, mas sim pra quem atrás vier,

ao dizeres: ‘Nova era é manifesta,
volta a Justiça e a primeira feição;
nova progênie a vir do Céu se apresta’.

Por ti poeta fui, por ti cristão;
mas, pra o desenho meu veres melhor,
a colori-lo vou estender-lhe a mão.

Já pelo mundo inteiro havia o rumor
da crença verdadeira, semeada
pelos anúncios do Reino superior;

com a palavra tua, ora lembrada,
o seu preceito concordava tanto
que fiz sua convivência costumada²¹⁵.

No atinente a uma concepção do autor da *Eneida* enquanto profeta do cristianismo, cujo significado recorra ao plano histórico e jamais a relações de sentido abstratas, o ensaio “Dante e Virgílio”²¹⁶, publicado no ano de 1931, oferece chaves de leitura interessantes ao reiterar a supremacia de um sentido concreto em detrimento de interpretações meramente conceituais. No texto, o filólogo alemão frisou que a força histórica da *Comédia* residia, por um lado, na perspectiva filosófico-tomista assumida por Dante – da qual já se falou anteriormente nesta pesquisa –, e por outro, na sua filiação artística a Virgílio. Na obra do “poeta do Império Romano”²¹⁷, atestava Auerbach, delineou-se uma história universal tracejada pelas cores da Providência Divina. Mesmo na IV égloga, a suposta profecia acerca do retorno de Cristo anunciando o início de tempos áureos não era exposta de forma dogmática, mas apresentava certo vínculo com o real, com os acontecimentos políticos de Roma. Assim, asseverava-se, “Virgílio não é a alegoria de um atributo, virtude, capacidade, poder ou instituição histórica. Não é nem a razão, nem a poesia, nem o Império. É o próprio Virgílio”²¹⁸.

Catão e Virgílio, sob o escrutínio auerbachiano, ilustrariam perfeitamente o princípio no qual a *Comédia* estaria integralmente calcada. Em *Dante Poeta do*

²¹⁵ ALIGHIERI, Dante. “Purgatório”. In. _____. **A Divina Comédia**. São Paulo: Editora 34, 2010, p.145-146, trad. Ítalo Eugênio Mauro.

²¹⁶ AUERBACH, Erich. “Dante e Virgílio”. **Ensaio de Literatura Ocidental**. São Paulo: Editora 34, 2007, p. 97-109. Publicado originalmente como “Dante und Vergil” em *Das humanistische Gymnasium*, n. 42, 1931.

²¹⁷ *Idem.*, p. 99.

²¹⁸ AUERBACH, Erich. “Figura”, *op. cit.*, p. 59.

Mundo Secular a concepção figural não havia sido formulada, razão pela qual o professor de Marburg atribuiria à hipótese do referido estudo uma natureza sugestiva sobreposta a afirmações mais substanciais, como se a tese elaborada anos antes carecesse de um ponto de apoio mais sólido. O pressuposto histórico outrora faltante – ou apenas parcialmente apresentado – enunciou-se de modo mais sistemático no estudo de 1938, embora Auerbach confesse que já o havia identificado na apreciação hegeliana do poema de Dante constante na *Estética*, da qual afirmava extrair a base da sua interpretação:

Em meu estudo sobre Dante como poeta do mundo terreno (1929), procurei mostrar como ele na *Comédia* empenhou-se “em conceber todo o mundo histórico [...] como já submetido ao juízo final de Deus e, por conseguinte, colocado no lugar que lhe está assinalado pelo julgamento divino [...] e, ao fazê-lo, não destrói nem enfraquece a natureza terrena de suas personagens, mas capta toda a intensidade de suas individualidades histórico-terrenas e identifica-as com o destino eterno das coisas” (p.108). **Nessa época, faltava-me uma sólida base histórica para sustentar essa visão, que já se encontrava em Hegel e que é a base de minha interpretação da *Divina Comédia***; trata-se de algo mais sugerido do que formulado nos capítulos introdutórios do livro. Acredito que agora possuo esta base histórica; trata-se precisamente da interpretação figural da realidade que, embora em constante conflito com as tendências puramente espiritualizantes e neoplatônicas, era a visão dominante na Idade Média europeia: a ideia de que a vida terrena é inteiramente real, com aquela realidade da carne em que o Logos penetrou, mas que, com toda a sua realidade, é apenas *umbra* e *figura* da verdade autêntica, futura e eterna, a realidade real que desvenda e preserva a *figura*²¹⁹.

Justamente ao relacionar a sua interpretação figural da realidade – e o fluxo histórico dela proveniente – a Hegel, Auerbach intriga o leitor, levando-o a questionar-se a respeito das especificidades desta identificação. Nesta linha seguiram autores como Timothy Bahti e Hayden White, que na intersecção entre Teoria da História e História Literária pensaram o projeto crítico auerbachiano. O primeiro relacionou o conceito hegeliano de “superação” ao modelo figural desenvolvido por Auerbach, salientando, então, que somente a partir da ideia hegeliana de *superação*, isto é, de algo que ultrapassa o elemento original ao mesmo tempo em que o preserva, a figura poderia manter a sua dignidade e relevância. Sem este crivo conceitual o preenchimento, enquanto *veritas*, ocuparia um lugar hierarquicamente superior à figura, unicamente *umbra* ou *imago* daquilo que anunciava²²⁰.

²¹⁹ *Idem.*, p. 60 [grifo nosso].

²²⁰ Cf.: BAHTI, Timothy. “Auerbach’s Mimesis: figural structure and historical narrative”. In: _____. **Allegories of History: Literary Historiography after Hegel**. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1992, p. 137-155.

Já White examinaria o termo a partir da noção de “causalidade figural”, na qual o preenchimento ressoaria como um equivalente moderno do *telos* clássico, em confluência com o princípio cristão de “fim dos tempos”. Essa percepção amalgamadora entre realidade histórica e cristianismo revestiria a primeira de um sentido ascensional em direção a um destino – a segunda vinda de Cristo ao mundo –, ele mesmo jamais realizável. O historiador norte americano sustentou, no entanto, que o encadeamento progressivo da história auerbachiana estaria livre das tradicionais implicações entre causa e efeito, cujo caminho levaria a um fim inexorável determinado *a priori*. A natureza peculiar da “causalidade figural” evidenciava-se através de um olhar retrospectivo, no qual o preenchimento – evento posterior à *figura* – seria o ponto de partida. Esta seria, portanto, uma espécie de força causal anômala não determinante, como um “fim ateleológico”²²¹.

No Brasil²²², é significativo que o eixo fundamental da recepção de Auerbach também destaque o conceito de teleologia como elemento ordenador da sua crítica, acentuando, portanto, os aspectos da filosofia hegeliana que ecoariam na história literária por ele desenvolvida. É o caso de Luiz Costa Lima, que em “Figura e evento” destacou o conceito de “figura” como algo indissolúvelmente atrelado aos pressupostos da *Fenomenologia do Espírito*. Segundo o autor, a relação estabelecida entre *figura* e *preenchimento* conformaria uma dialética ascendente na qual o evento pretérito anunciaria, de forma necessária, o consequente. O desafio de Auerbach em relação ao estudo da história seria, nesse sentido, muito semelhante àquele da tradição hegeliana:

Como não tornar o anterior simplesmente como a etapa necessária para o advento do estágio posterior? Como não fazer com que os momentos da história teleológica não fossem meras ilustrações do telos que os comanda? Em palavras mais diretas: como não converter a história em mero suporte da ideia?²²³

²²¹ Ver: WHITE, Hayden. “La historia literaria de Auerbach. Causalidad figural e historicismo modernista”. In: _____. **Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica**. Buenos Aires: Prometeo Libros, p. 33-52.

²²² Sobre a recepção de Auerbach no Brasil, esta pesquisa não ignora o artigo de Sérgio Buarque de Holanda, publicado no jornal *Diário Carioca* (26 de novembro de 1950) e incluído no segundo volume dos seus “Estudos de crítica literária”. Em relação à este contexto, Leopoldo Waizbort sublinha a importância que os postulados de Auerbach e Ernst Curtius legaram para a construção da “Formação da literatura brasileira” de Antônio Candido. Ver: HOLANDA, Sérgio Buarque de. **O espírito e a letra: estudos de crítica literária, 1947-1958**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p.289-293.

²²³ COSTA LIMA, Luiz. **Figura e evento**. In. UERJ. 5º Colóquio UERJ: Erich Auerbach. Rio de Janeiro: Imago, 1994. p. 223.

No artigo “Entre realismo y figuración”, ademais, ele indagaria de maneira mais direta: “Em que medida o pensamento de Hegel está ainda presente na obra de Auerbach?”²²⁴ Para responder às questões delineadas em ambos os textos, o autor recorreu à análise auerbachiana da doutrina teológica de Tertuliano. Concluiu, portanto, que entre esta doutrina e o conceito de *figura*, mesmo guardadas todas as especificidades, haveria o traço comum da teleologia hegeliana: a primeira apontando para uma realização celestial, e a segunda para o mundo terreno. Desta maneira, atrelada a um conteúdo religioso, a conformação de múltiplos realismos que a interpretação figural da realidade viabilizava, ao invés de revelar-se aporética ao enveredar por uma “teleologia sem *telos*”²²⁵, perseguiria um fim pautado na totalidade não enquanto meta unívoca, mas enquanto expectativa.

Diante do exposto, sabe-se que a pergunta pelo hegelianismo de Auerbach não é recente entre seus leitores e críticos mais entusiasmados. A proposta desta pesquisa é menos audaciosa, uma vez que se atém às correspondências entre os referidos estudiosos alemães, especificamente, no tocante à leitura que ambos dedicaram à *Divina Comédia*. No entanto, ao se considerar a perspectiva figural como espinha dorsal das análises auerbachianas a partir de 1938, por qualquer direção que se deseje ir, a pergunta posta acerca do primado teleológico como constitutivo do conceito de *figura* merece um tratamento mais cuidadoso.

Assim, doravante a delimitação da teleologia como elemento norteador da filosofia da história hegeliana, pretende-se aqui avaliar se tal princípio poderia iluminar o entendimento da interpretação figural proposta por Auerbach. Falar sobre teleologia, entretanto, requer atenção redobrada diante de tantas e variadas apropriações que, se por um lado, possibilitam um meio profícuo para a renovação do debate acerca do seu significado, por outro, acabam produzindo jargões dos quais se deve imediatamente escapar. Com este objetivo recorre-se ao primeiro capítulo da tese de Pedro Spínola Pereira Caldas²²⁶, no qual as correspondências

²²⁴ “¿em que medida el pensamiento de Hegel está todavía presente en la obra de Auerbach?” Ver: COSTA LIMA, Luiz. “Entre realismo y figuración”. *Op. Cit.* p. 5.

²²⁵ *Idem.* p. 29.

²²⁶ CALDAS, Pedro Spinola Pereira. “História como resignação: A Teleologia em Droysen”. In. _____. **Que significa pensar historicamente: uma interpretação da teoria da história de Johann Gustav Droysen.** 2004. 215 f. Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, Rio de Janeiro, 2004, p. 20-85.

propostas entre o historiador alemão Johann Gustav Droysen e Hegel partiram, essencialmente, dos conceitos de “Historismo” e “Teleologia”.

Motivado pela questão das possibilidades que teria a história de produzir um conhecimento de si, isto é, pela afirmação da existência de uma natureza autorreflexiva constitutiva do pensamento histórico, Pedro Caldas fincou, nas agitadas águas da teoria da história de Droysen, uma sonda capaz de captar os variados ruídos provenientes de afinidades eletivas em relação a escritores os quais, olhando superficialmente ou apenas de relance, não se poderiam identificar. Sobre a pergunta a respeito do significado de “pensar historicamente” na teoria da história de Droysen, afirmava-se a necessidade de delimitação da sua *Historik*, cuja urgência em discuti-la e estabelecer-lhe os pressupostos respondia às exigências de elaboração e sistematização de um método próprio para uma disciplina ainda não consolidada, destacou Caldas. Assim, sobre a excessiva carga empírica dos historiadores de então, se deveria estipular:

uma ciência que procura mostrar o que sucede quando se pensa e vive como ser histórico, e, por este motivo, se ela é fundamental para que tais processos sejam esclarecidos, fica suposto que somente a riqueza empírica não é suficiente para que se compreenda o que a história é.²²⁷

Para alcançar os objetivos delimitados em sua tese – aqui apenas em parte esboçados – Caldas pautou-se na discussão em torno do “Historismo”, termo que, em Droysen, apresentaria certas peculiaridades ao demarcar afastamentos, mas também proximidades em relação à filosofia especulativa da história. Tais afinidades o conduziram a Hegel, evocando a pergunta sobre a afirmação do caráter teleológico enquanto mecanismo ordenador da realidade histórica. Assim, Pedro Caldas identificou, no historismo alemão, um movimento que ambicionava autonomizar-se em relação à filosofia, mas que, em alguma medida, ainda jogava com ela. Além disso, tomando a definição de historismo proposta por Walter Schulz como “reflexão sobre a própria situação em que se está envolvido”²²⁸, Caldas sugeria não ser um desacerto pensar em Hegel como alguém inscrito, também, nestes quadros.

Enfim chega-se ao ponto que se deseja evidenciar nesta dissertação, qual seja, a delimitação do conceito de teleologia a partir da confluência entre as considerações teóricas de Droysen e a filosofia da história hegeliana. Segundo

²²⁷ *Idem.*, p. 21.

²²⁸ *Idem.*, p.40.

Caldas, em Hegel, o fundamento da teleologia consistiria na dissonância, no “descompasso entre o desenvolvimento e a consciência deste mesmo desenvolvimento”²²⁹. Destrinchando mais a questão: o espírito, que ao contrário do mundo natural é um ser em-si e para-si, realiza-se na individualidade humana. As paixões e vontades determinam os impulsos sem que, todavia, esta etapa da jornada do espírito para a autoconsciência fosse considerada um prejuízo para a *formação* do sujeito. A vontade, apesar de contingente, era necessária porque conduziria os princípios morais e os costumes compartilhados pelo *espírito do povo – Volksgeist* – ao interior do homem. Enquanto os desejos determinassem as ações humanas, a razão permaneceria em um estado não-consciente. Pedro Caldas evidenciou as três categorias que fundamentariam a história filosófica hegeliana:

Estas três etapas constituem três categorias que formam o nascimento da história filosófica, a saber, a alteração (luto), o rejuvenescimento (consciência que se dá conta do próprio enlutamento a ponto de saber distinguir entre o absoluto e a grandeza de algo finito) e, por fim, a razão (justamente a pergunta pelo fim de todas as singularidades). A última é a pergunta da filosofia da história²³⁰.

Assim, a consciência da própria finitude desencadearia, em Hegel, a indagação acerca do ponto de chegada da humanidade. Em outras palavras, admitindo-se que a história universal seja um mosaico composto pela imagem que cada *espírito do povo*, integralmente particular e findo, constrói em relação ao absoluto, qual seria a sua feição final? Em que mares o seu conjunto deságua? Qual seria a linha de chegada dos povos históricos? Ora, conquanto a trajetória do espírito rumo à consciência de si modelasse a história universal hegeliana, perguntar-se acerca do fim da história significaria evocar, igualmente, a questão da Providência. Neste pressuposto Pedro Caldas identificou as primeiras afinidades entre o filósofo e Droysen, isto é, no entendimento da história como uma teodiceia. A história, nesta concepção, caminha para a apreensão do divino através do pensamento livre e auto-consciente. Nas palavras de Hegel:

O desenvolvimento do espírito pensante, cujo ponto de partida foi a manifestação do Ser divino, deve elevar-se finalmente até apreendê-lo pelo pensamento, aquilo que foi apresentado inicialmente pelo espírito sentimental e imaginário, para também abranger com o pensamento.²³¹

Por fim, a premissa da teleologia como o trabalho do espírito pela produção-de-si, isto é, como o desvelamento de uma razão que, astuta, esteve

²²⁹ *Idem.*, p. 44.

²³⁰ *Idem.*, p.49.

²³¹ HEGEL, G. W. F. **Filosofia da História**. Brasília: UnB, 2008, p. 21.

longo tempo inibida – e apenas ao adquirir a autoconsciência promove a indissociabilidade entre “ser” e “saber”, alcançando, assim, a liberdade – inviabiliza completamente as leituras que a consideram algo engessado, mecânico. Isto porque o absoluto – ou o divino – não é uma promessa fixa e cristalizada em direção à qual a história, submissa, se movimentaria. Ele se perfaz, ao contrário, por meio de uma consciência que se descobre livre e, portanto, revela ao homem a possibilidade que ele tem de produzir a si próprio. Enquanto parte do absoluto, cada *espírito do povo* tem dele uma imagem, ainda que difusa, e esta imagem – não o absoluto mesmo – é o que move a história. Nesse sentido, Pedro Caldas esclarece:

Esta liberdade, que está em sua plenitude quando o homem tem a consciência de ter de fazer a si mesmo, evita a identificação apressada de Hegel com um pensador a buscar um télos específico para a própria história e a aceitar somente uma configuração concreta específica, ainda que, inegavelmente, considerasse a religião cristã superior às demais [...] ²³²

Assim, em Hegel, vontade e consciência estariam em constante contradição, mas não eram de maneira nenhuma excludentes – é justamente essa a crítica que ele direciona a Kant na *Estética*. Elas não seriam introduzidas no espírito em um determinado momento, mas estariam contidas nele desde sempre, ainda que, em relação à consciência, permanecesse oculta, em latência. Desta forma, o progresso consistiria no caminho do espírito em direção à liberdade, à descoberta de que ele não é um ser para o outro, mas um ser para si. O aperfeiçoamento na filosofia da história hegeliana, recorda Pedro Caldas, não parte da suposição de que algo posterior seja, unicamente por este motivo, superior ao que vem antes, mas delimita-se por uma questão hermenêutica, na qual “o sentido de algo não está dado plenamente naquilo que simplesmente se apresenta como tal (ou seja, a manifestação explícita de intenções)” ²³³. Isto significaria dizer, analogamente, que em um homem específico, ou em um povo particular, não estaria a completude do sentido que se lhe atribui, mas na apreensão do absoluto na história, isto é, no momento em que a razão se revelaria no espírito. O absoluto, que em Hegel remete aos desígnios da Providência, em um primeiro momento, impulsionava o curso da história apenas como força inconsciente e interna, isto é, apenas como o impulso da vontade individualizada.

²³² CALDAS, Pedro Spinola Pereira. “História como resignação: A Teleologia em Droysen”. *Op. cit.* p. 56.

²³³ *Idem.* p. 60.

Quando a razão deixasse cair o véu que a ocultava, ele se tornaria discernível e o espírito se reconheceria como parte dele.

Apenas se poderia escamotear o ponto-chave da história filosófica de Hegel como um dos pressupostos da interpretação figural auerbachiana se esta pesquisa considerasse o seu significado de modo petrificado, como a fixação de um fim inexorável, a partir do qual a história cristalizada se moveria. Como que se livrando desta armadilha, desejou-se, aqui, trilhar o caminho sugerido por Pedro Caldas no primeiro capítulo de sua tese, amalgamando à compreensão da teleologia um sentido hermenêutico que supõe a quebra entre o objeto e o sentido imediatamente dado de forma intuitiva. Assim, entende-se a teleologia hegeliana como a apreensão de um conteúdo – a razão – que se revela durante o percurso histórico; analogamente, na composição de *figura*, o significado atribuído a determinado evento não poderia ser acessado intuitivamente, mas descortinava-se na história, em um tempo futuro, mediante um ato de revelação que era, de mais a mais, interpretativo.

Este argumento dialoga ligeiramente com o livro de Ernst Cassirer, *A Filosofia do Iluminismo*²³⁴. De acordo com Cassirer, a razão na filosofia do Setecentos não se impôs como um sistema fechado posto à disposição do homem; não era a soma de ideias inatas ou uma regra geral que subordinava os fatos, mas deveria ser apreendida paulatinamente pela experiência. O conteúdo da razão era, portanto, algo que se adquiria muito mais do que algo que se possuía, Cassirer asseverou parafraseando Lessing²³⁵. Em suas palavras: “Que não se pretenda antecipar a razão sob a forma de um sistema fechado: há que deixá-la desenvolver a longo prazo, pelo conhecimento crescente dos fatos, e impor-se pelos progressos em sua clareza e em sua perfeição”²³⁶. A tarefa da filosofia era, justamente, identificar esse aparecimento da razão, perceber o modo como ela, aos poucos, se desmascarava, se aclarava na história. Desta maneira o Iluminismo tornou central a questão do sensível, outrora minimizada pelo cartesianismo. Ao estabelecer a conciliação do positivo e do racional como um fim acessível, a filosofia iluminista mostrava-se herdeira do paradigma newtoniano, no qual a observação da

²³⁴ CASSIRER, ERNST. *A Filosofia do iluminismo*. São Paulo: Editora Unicamp, 1992.

²³⁵ “A sentença famosa de Lessing, de que não se deve procurar o verdadeiro poder da razão na posse da verdade, mas na sua aquisição, encontra por toda a parte seu paralelo na história das ideias do século XVIII.” CASSIRER, ERNST. *A Filosofia do iluminismo*. *Op. cit.* p. 28.

²³⁶ *Idem.* p. 26.

experiência – isto é, dos fatos particulares – demonstrava, pela sua regularidade, o universal, a razão.

O século seguinte, por sua vez, ao colocar de forma mais contundente a questão da história e do sujeito autoconsciente, realizaria os pressupostos do Iluminismo. Cassirer asseverou que a tradição historicista, mais que o Romantismo, retomaria a questão do sentido da história, demonstrando que entre a filosofia das Luzes e o historicismo não haveria uma relação de exclusão:

Viria a caber à época que sucedeu ao Romantismo estabelecer um equilíbrio mais justo. Ela própria estava saturada de espírito romântico e aceitava o postulado de historicidade estabelecido e fundamentado pelo Romantismo. Mas, ao mesmo tempo, adotara em relação ao século XVIII a distância conveniente, o que lhe permitiu conceder, em suma, a esse mesmo século o benefício do ponto de vista historicista²³⁷.

Mas o que se entende por historicismo? Certamente este é um tema demasiado amplo, e o estudo aprofundado dos seus significados e atribuições extravasaria os objetivos desta dissertação. Ainda assim, acredita-se importante um esforço de entendimento, sem o qual as proposições acima assumiriam um tom vago e pouco elucidativo. Pensando ainda com Pedro Caldas – mas agora a partir do artigo “As Dimensões do Historicismo: Um Estudo dos Casos Alemães” –, o historicismo alemão pode ser pensado como uma “filosofia da história”, uma “teoria da história” e, ainda, como uma “cultura histórica”. É uma filosofia da história na medida em que se ocupa da “investigação do sentido da história através dos tempos”; por outro lado porque “parte da premissa de que a história é dotada de sentido, ainda que permaneça por esclarecer de que maneiras este sentido torna-se legítimo como escrita e pesquisa”, o historicismo é também uma teoria da história. Finalmente, é uma cultura histórica, porque mostra “como a vida humana, em várias de suas facetas, é, em si, histórica”²³⁸. O ponto de encontro entre estas três dimensões seria, segundo Caldas, o fato de todas surgirem da própria atividade histórica, mediante uma atividade autorreflexiva.

Diante de um sujeito histórico que reconhece a necessidade de se pensar objetivamente a sua própria tarefa, o autor prossegue, impõe-se uma clara contraposição entre o fazer histórico e o pensamento metafísico e, neste sentido, as proposições de Walter Schulz são novamente caras às suas formulações. A

²³⁷ *Idem.* p. 268-269.

²³⁸ CALDAS, Pedro. “As Dimensões do Historicismo: Um Estudo dos Casos Almeães”. *OP SIS*, vol. 7, n. 9, jul-dez 2007, p. 48-49.

partir de Schulz, Caldas expõe três características próprias ao historicismo: o rompimento com a tradição metafísica, a tentativa de se estabelecer um método próprio em oposição àquele das ciências naturais e, finalmente, através da leitura de *Viagem à Itália* de Goethe em consonância com uma ideia de “filosofia da vida” diltheyana, o historicismo representaria uma “remissão à interioridade”, isto é, uma atitude contemplativa e “indiferente” em relação ao mundo mediante a “ausência da racionalidade vigilante e controladora”²³⁹. Em síntese, Caldas aponta para uma compreensão do historicismo que englobe a questão acerca das possibilidades de se atribuir um sentido para a história, o estabelecimento de um método científico próprio e a vida histórica mesma, que existe a despeito do cálculo racional e de medidas pragmáticas para a sua apreensão.

Portanto, no que tange à pergunta retomada por uma parte expressiva dos leitores de Auerbach acerca da procedência de um sentido teleológico na constituição do conceito de *figura*, esta pesquisa segue um caminho distinto ao identificar, à teleologia hegeliana, o desenvolvimento da prática autorreflexiva do espírito que caminha da vontade pura – esta necessária, embora contingente – para a submissão dos desejos pela da razão. Assim, no descompasso entre vontade e razão, ou no desencontro entre o sujeito e a consciência que este tem de si próprio, estaria o primado hermenêutico da teleologia hegeliana, no qual se deseja firmar os alicerces do realismo figural. Os dois polos que o conformam denunciariam a dissociação entre o evento e a inteireza do sentido que se lhe atribui, revelando, por conseguinte, uma realidade histórica aberta à (re)interpretação, e mais ainda, uma história (res)significada, (re)modelada através da narrativa literária.

Recuperando os argumentos desenvolvidos neste capítulo: embora o poema de Dante tivesse retratado os homens em seu destino final, foi na ordem do acontecer terreno que Auerbach depositou a centralidade da *Comédia*. Cada personagem seria o cumprimento, ou o preenchimento da sua figuração terrena, e por isso, o seu caráter individual não se esmaecera no além, ao contrário, revelou-se em essência. A interpretação figural tornou-se a ponte entre o mundo histórico e plano divino da salvação, isto é, entre o caráter individual e o destino da humanidade. Cada uma destas esferas se interpenetrava e, em seguida, se (res)significava. Este conteúdo passou a integrar as análises auerbachianas acerca

²³⁹ *Idem.* p. 64.

da obra de Dante em livros e ensaios escritos na década de 1940. Em *Mimesis* não seria diferente. O décimo canto do “Inferno” foi avaliado, mormente, sobre o princípio figural; no entanto, as conclusões expostas por Auerbach no oitavo capítulo deste importante livro denunciaram, no estilo do poeta, uma hipertrofia do indivíduo que, a contrapelo, ultrapassava os limites da figura religiosa. É disso, enfim, que se tratará adiante.

4.2.

A Linguagem que Redescobriu o Mundo: Dante e a Representação da Vida Interior

Publicado em Berna no ano de 1946, o livro *Mimesis. A Realidade Exposta na Literatura Ocidental* certamente é a obra mais lida e mais examinada dentre toda a produção crítica auerbachiana. A recepção brasileira mais recente, por seu turno, dividiu-se entre aqueles que se esforçaram por apontar um eco hegeliano na sua estrutura, a exemplo de Luiz Costa Lima²⁴⁰ e Kathrin Rosenfield²⁴¹, e aqueles que, como Leopoldo Waizbort²⁴² e Thiago Nicodemo²⁴³, evidenciaram os aspectos sociológicos da obra. Esta dissertação avaliará, por seu turno, a centralidade do capítulo sobre a *Divina Comédia* para a hipótese do livro, salientando a vitória do indivíduo histórico sobre a ordem divina nas representações literárias a partir de Dante.

Mimesis é composto por vinte capítulos organizados e articulados em torno de uma questão central, a saber, a pergunta pela “realidade” e os modos pelos quais esta teria sido exposta na literatura europeia ocidental. As condições em que fora escrito não poderiam ser mais conturbadas: no desenrolar da Segunda Guerra Mundial, seu autor achava-se involuntariamente exilado na cidade de Istambul, na Turquia, porquanto a ascendência judaica ameaçava-lhe a integridade na Alemanha, seu país natal. A biblioteca a que teve acesso para a composição do

²⁴⁰COSTA LIMA, Luiz. “Auerbach: História e Meta-História” In ____ **Sociedade e Discurso Ficcional**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986. p. 725-765.

²⁴¹ ROSENFELD, K. Estéticas clássicas e críticas da arte – impasses. **Revista Porto Artes**, Porto Alegre, v.13, n.22, mai/2005; ROSENFELD, K. “Debate de ‘figura e evento’ de Luiz Costa Lima”. In. UERJ. **5º Colóquio UERJ**: Erich Auerbach. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

²⁴² Destacam-se as seguintes obras: WAIZBORT, Leopoldo. **A passagem do três ao um**. São Paulo: Cosac e Naify, 2007; WAIZBORT, Leopoldo. Erich Auerbach sociólogo. **Tempo social**. vol.16, n.1, São Paulo, Jun 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702004000100004> Data do acesso: 03/04/2014.

²⁴³ NICODEMO, Thiago Lima. **Alegoria Moderna. Crítica Literária e História da Literatura na Obra de Sérgio Buarque de Holanda**. São Paulo:Fap-Unifesp, 2014, p.221-269.

livro, afirmou, era extremamente escassa, e o conhecimento de publicações recentes sobre os assuntos tratados inviabilizado pela interrupção dos meios de comunicação internacionais. A estas razões seria atribuída a ausência de notas de rodapé, além de debates de natureza crítica e historiográfica ao longo do livro – ou, pelo menos, é o que nos diz Auerbach a este respeito nas breves páginas do “Epílogo”. De toda forma, longe de resultarem limitadoras, essas variáveis foram expostas ao leitor justamente como os meios que viabilizaram a escrita de *Mimesis*, uma vez que a abundância dos temas e dos autores mobilizados impossibilitaria o empreendimento, caso fossem examinados a partir da sua fortuna crítica.

No concernente ao método de composição da obra, Auerbach comunicou furtivamente, e em rara ocasião que:

O método de trabalho que adotei, isto é, o de apresentar, para cada época, uma certa quantidade de textos, para com base nos mesmos pôr à prova os meus pensamentos, leva imediatamente para dentro do assunto, de tal forma que o leitor chega a sentir do que se trata, antes que lhe seja impingida uma teoria²⁴⁴.

Desta maneira, a cada trecho extraído de obras significativas da literatura europeia – uma literatura que, destaque-se, incluía textos da tradição hebraica – Auerbach direcionou uma interpretação que partia do singular, de um “ponto de partida” demasiado específico, em direção a afirmações mais gerais, cujo desenlace argumentativo permitiria vislumbrar a questão fulcral que perpassaria todos os capítulos de *Mimesis*: como a realidade – ou as realidades? – havia sido exposta, representada linguisticamente na literatura europeia ocidental, de Homero a Virgínia Woolf? A este respeito, seguem duas advertências fundamentais feitas por Leopoldo Waizbort em *A Passagem do Três ao Um*.

A primeira refere-se a uma nota de tradução direcionada ao subtítulo de *Mimesis*. Em lugar de “A Representação da Realidade na Literatura Ocidental”, Waizbort frisou que, o mais acertado, seria substituir o nome “representação” em favor de um verbo na voz passiva, ou seja, “a realidade exposta” ou “apresentada” na literatura. O peso e o estatuto atribuídos ao princípio da “realidade” resultariam diferentes em cada uma das versões. Na primeira, o real ilustraria algo acabado e definido, e a literatura o seu espelho; já na segunda formulação, contrariamente, a ação de expor pertence ao substantivo “literatura”,

²⁴⁴ AUERBACH, Erich. “Epílogo”. In. _____. *Mimesis*. A Representação da Realidade na Literatura Ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 501.

capaz de moldar diferentes possibilidades de uma realidade inacabada, que se deixaria moldar mediante o ato narrativo²⁴⁵.

Partindo, por conseguinte, dessa pluralidade do real em *Mimesis*, Waizbort colocou em diálogo os princípios elaborados por Auerbach e o empreendimento crítico de Antônio Candido, desenvolvendo uma criteriosa investigação que caminhou pelas áreas da literatura, da sociologia e da história. O autor de *A Passagem do Três ao Um* salientou o caráter “aberto” de *Mimesis*, ou seja, a possibilidade de integração de outros textos ao conjunto das obras analisadas – como de fato faria Auerbach na edição de 1949, ao incluir um capítulo sobre Cervantes –, destacando, ainda, a complexa concepção auerbachiana da realidade que se espalhava numa variedade de “realismos” específicos e extremamente peculiares. Esta é a segunda advertência que, através a leitura do livro de Waizbort, se deseja demarcar nesta pesquisa: o real investigado pelo filólogo judeu-alemão não corresponderia a um contexto histórico ou sociológico, de cujo significado a obra literária precisaria para fazer-se compreender. Antes,

podemos entender *Mimesis* como um conjunto de fragmentos, finamente articulados entre si – pois a trama narrativa do livro é complexa e resulta em uma articulação única de análise singular, síntese histórica e totalização narrativa –, que indicam uma série variada e muito rica de modos de exposição da realidade na literatura, que não se esgota, seja em 1946, seja em 1949 (edição mexicana), seja em 1958²⁴⁶.

Na tessitura de *Mimesis*, Auerbach esclareceu, “cada capítulo trata de uma época”²⁴⁷, construindo-se, assim, uma história linearmente orientada da literatura europeia. A pesquisa que agora se apresenta propõe especificamente a leitura do capítulo intitulado “Farinata e Cavalcante”, na medida em que nele consta o exame do décimo canto do “Inferno”, no qual Dante e seu guia Virgílio vagavam pelo círculo dos hereges. Apesar de inegavelmente profícuo, um exame que contemplasse *Mimesis* em sua totalidade extrapolaria os limites estabelecidos pelo tema desta pesquisa. Contudo, deter-se à análise do capítulo oitavo não ocasionaria qualquer tipo de prejuízo à compreensão do todo, porquanto no realismo de Dante, segundo Auerbach, encontrar-se-ia esboçada uma síntese da hipótese lançada já nos primeiros capítulos, isto é, em “Farinata e Cavalcante”

²⁴⁵ Ver: WAIZBORT, Leopoldo. **A passagem do três ao um**. *Op. cit.*, p. 11-12.

²⁴⁶ *Idem.*, p. 12.

²⁴⁷ AUERBACH, Erich. **Mimesis**. A Representação da Realidade na Literatura Ocidental. *Op. cit.*, p. 502.

estariam amalgamadas as duas matrizes fundadoras da literatura ocidental: a judaico-cristã e a homérica.

No primeiro capítulo de *Mimesis* estas matrizes são apresentadas ao leitor através da análise de um trecho da *Odisseia* em comparação com a história do sacrifício de Isaac, narrada no Antigo Testamento. Já no capítulo seguinte, elas se evidenciam por meio do exame do “Banquete de Trimalquião”, trecho mais completo do *Satiricon* de Petronio, paralelamente à interpretação da história da negação de Pedro, no Novo Testamento. Uma síntese destes capítulos será exposta com o objetivo de tornar mais claro o argumento do autor de que na poesia de Dante se encontrariam os elementos fundadores da literatura ocidental, ao mesmo tempo em que o conteúdo nela expresso apontaria para uma nova forma de representação artística do homem nas artes, na filosofia e na história.

O capítulo primeiro de *Mimesis* recordou ao leitor um trecho do canto XIX da *Odisseia*, quando Ulisses retornou a casa e foi imediatamente reconhecido pela criada Euricléia, através da cicatriz em sua coxa. O esmiuçar cuidadoso dos elementos participantes do estilo de Homero por Auerbach revelaria, então, uma representação clara e completa dos fenômenos narrados, perfeitamente definidos no tempo e no espaço. Ademais, o filólogo afirmaria que a minúcia descritiva e a interpolação dos eventos, narrados sempre no presente, serviam à necessidade homérica de exposição dos fatos de forma acabada e visível em todas as suas direções.

Em comparação com a história do sacrifício de Isaac registrada no Antigo Testamento – perspectiva ausente na tese de 1929 – Auerbach salientou que, na poesia homérica, a realidade deixava-se representar no interior da escrita mesma. Por sua vez, o estilo bíblico demonstraria fortes pretensões a afirmar-se enquanto verdade e solicitava, para isso, uma fundamentação criteriosa no mundo histórico:

A exprobração frequentemente levantada contra Homero de que ele seria um mentiroso nada tira da sua eficiência; ele não tem necessidade de fazer alarde da verdade histórica do seu relato, a sua realidade é bastante forte; emaranha-nos, apanha-nos em sua rede, e isso lhe basta.²⁴⁸

Assim, desejoso de inserir o seu relato em uma estrutura histórico-universal, o Eloísta expunha o sacrifício de Isaac entremeadado por segundos planos e significados ocultos, os quais demandavam um esforço exegético de adaptação

²⁴⁸ AUERBACH, Erich. “A Cicatriz de Ulisses”. In. **Mimesis**. A representação da realidade na literatura ocidental. *Op. Cit.*, 2009. p. 10.

do conteúdo à realidade histórica. Desta forma, apesar de se tratarem de duas narrativas míticas contemporâneas e igualmente integradas ao gênero épico, as diferenças que apresentavam se fariam notar nos quadros da imitação da realidade ou, ainda, no âmbito da *mimesis*.

Ao destacar a maestria com que Homero retratava os eventos na sua inteireza, iluminando-os por completo numa narrativa que nada deixava para a interpretação do leitor, Auerbach teria definido o seu estilo de acordo com os pressupostos do gênero épico, já discutidos neste projeto. Este estilo não era condizente com a lírica, pois nela, contrariamente, a linguagem corporificava as paixões e os sentimentos, traduzia uma subjetividade. Nem mesmo o drama poderia satisfazer a exigências de exposição completa dos fenômenos cantados, uma vez que à representação cênica é vetada a longa descrição dos acontecimentos. O realismo do poeta grego baseava-se na capacidade de apresentar ao leitor um universo objetivo, por mais desconforme que este fosse em relação ao mundo extraliterário, através de uma forma de narrar que interditava a atividade imaginativa, pois tudo o que se desejava saber estaria dado no texto. A este respeito, Auerbach afirma:

Neste mundo “real”, existente por si mesmo, no qual somos introduzidos por encanto, não há tampouco outro conteúdo a não ser ele próprio; os poemas homéricos nada ocultam, neles não há nenhum ensinamento e nenhum segundo sentido oculto. É possível analisar Homero, como o tentamos aqui, mas não é possível interpretá-lo.²⁴⁹

Já o segundo capítulo – “Fortunata” – apresentou a análise do trecho do “Banquete de Trimalcião”, do *Satiricon*. Na cena do banquete, um dos convidados conhecido como Encólpio perguntou ao homem que se sentava ao seu lado a respeito de Fortunata, esposa do anfitrião. A descrição da mulher foi minuciosa e a linguagem em tom de “bisbilhotice”, destacava Auerbach, revelou mais do que as características de Fortunata, mas também a identidade de Encólpio através de um discurso dito em estilo ordinário, baixo e, portanto, pertencente ao gênero cômico. O estilo empregado por Petrônio aproximava-se ao de Homero por apresentar uma descrição objetiva e bastante clara do evento, todavia dele se afastava ao expor um profundo subjetivismo na voz dos personagens. O narrador-personagem de Petrônio expõe mais do que meras informações acerca da esposa do anfitrião; ao revelar detalhes acerca da fonte da riqueza do casal, do

²⁴⁹ *Idem*, p. 10.

temperamento submisso de Trimáciao e da suposta mesquinhez de Fortunata em uma escrita estritamente sensória, ele fixava o meio social dos personagens, aproximando-se claramente do realismo moderno:

Este [Petrônio] fixa sua ambição artística, como um realista moderno, na imitação não estilizada de um meio cotidiano contemporâneo qualquer, com sua infraestrutura social, deixando que as pessoas falem seu próprio jargão. Com isso ele atinge o limite extremo que o realismo antigo conquistou; [...] ²⁵⁰

Em seguida Auerbach analisou um trecho retirado dos *Anais* de Tácito, no qual se narravam as queixas dos soldados das legiões germânicas e o início de uma rebelião motivada pela morte de Augusto. Diferentemente do que se poderia supor, Auerbach destaca, Tácito não traduz um conjunto de questões de teor classista; as forças sociais são ignoradas pela historiografia antiga, de modo que o que estava em jogo era menos o movimento dos agentes históricos do que o tom moralista dos “êxitos e dos erros” nas ações dos soldados. Esta é a peculiaridade da narrativa histórica antiga: “ela não vê as forças, mas somente vícios e virtudes, êxitos e erros; a sua maneira de colocar os problemas não é espiritual nem materialmente histórico-evolutiva, mas moralista”. ²⁵¹ O interesse de Tácito na sublevação das tropas não estaria no conteúdo das suas reivindicações, mas remeteria, de acordo com Auerbach, às exigências do discurso historiográfico da Antiguidade, no qual a partir de casos muitas vezes fictícios, evidenciava-se uma explicação retoricamente construída de pensamentos políticos ou morais, através do recurso da *illustratio*. Nesse sentido, “Tácito é um mestre, e os seus discursos não são mera ostentação, mas estão realmente carregados do caráter e da situação do homem que é representado a discursar; mas também eles são, antes de tudo, retórica” ²⁵².

O antimodelo da escrita taciteana não foi escolhido por Auerbach entre os modernos, mas retirado da história da negação de Pedro contada no Evangelho de São Marcos, um texto muito próximo, em termos cronológicos, dos escritos de Petrônio e de Tácito. O conteúdo dessa história é bastante conhecido: Pedro, escolhido por Cristo como um dos doze discípulos, assim como predito na última ceia, negou o seu envolvimento com Jesus momentos antes da crucificação. Sua narrativa, porém, difere completamente das demais, uma vez que claramente não

²⁵⁰ AUERBACH, Erich. “Fortunata”. In. _____. **Mimesis**. A representação da realidade na literatura ocidental. *Op. Cit.*, 2009. p. 26.

²⁵¹ *Idem*, p. 32.

²⁵² *Idem*, p. 34.

se pode falar de uma divisão de estilos em relação aos Evangelhos. No Banquete de Petrônio o estilo empregado na linguagem dos personagens e o conteúdo da conversação levada em tom de fofoca delimitavam o estilo baixo da cena e, portanto, o seu tom cômico. Já a história da sublevação dos soldados de Tácito, retoricamente construída pelo recurso da *illustratio*, pertencia ao gênero da narrativa história que, na Antiguidade, correspondia ao *epidítico* ou *laudatório*, no qual se louvavam as virtudes e se vituperavam os vícios. As forças sociais capazes de conferir movimento à história estavam, nesse sentido, ausentes. Na narrativa de São Marcos as fronteiras entre os gêneros e os estilos literários estão completamente apagadas: à trajetória de homens pertencentes às mais baixas classes sociais – como, por exemplo, o futuro Apóstolo Pedro – funde-se uma problematidade profundamente trágica.

A antiga regra estilística, segundo a qual a imitação realista, a imitação de qualquer quotidianidade não poderia ser senão cômica (ou, quando muito, idílica), é, portanto, inconciliável com a representação de forças históricas, enquanto esta última formular as coisas concretamente, pois nesse caso tal representação vê-se obrigada a descer às profundezas quotidianas e vulgares da vida do povo e levar a sério o que ali encontrar²⁵³.

O evento narrado por São Marcos diferenciava-se profundamente das narrativas contemporâneas antes mencionadas, ao passo que não se enquadrava completamente em nenhum gênero definido segundo as categorias clássicas. O Novo Testamento não exigia uma compreensão sensível do seu conteúdo, mas um significado concreto, realista, exposto no cotidiano dos personagens. Era um conjunto de relatos que se dirigia a todos e, depois da ação missionária do Apóstolo Paulo que levou o evangelho também aos gentios, tornava-se ainda mais abrangente. Esta universalização de preceitos que eram a princípio exclusivos do povo hebreu exigiu do Apóstolo um esforço de “interpretação reinterpretativa”²⁵⁴, nas palavras de Auerbach. Tratava-se da compreensão figural da realidade, que já se formulava no segundo capítulo de *Mimesis* nos seguintes termos: “o Velho Testamento foi desvalorizado como história do povo judeu e como lei judaica, e converteu-se numa série de ‘figuras’, isto é, prenúncias e alusões prévias do aparecimento de Jesus e dos acontecimentos concomitantes”²⁵⁵.

²⁵³ *Idem*, p. 38.

²⁵⁴ *Idem*, p. 41.

²⁵⁵ *Idem*, p. 41.

Os dois primeiros capítulos de *Mimesis* apresentam, portanto, um elo nitidamente tangível com “Farinata e Cavalcante”, texto do qual esta pesquisa se ocupará de modo mais efetivo. O argumento central de *Mimesis* – a pergunta pela conformação do realismo moderno – buscou na clareza sensível do estilo homérico e na significação concreta, plena de profundidade da matriz bíblica os seus elementos fundantes. Dante teria recebido estes elementos de forma dispersa, organizando-os e solidificando-os em seu poema – obviamente, Auerbach não supõe que esse tivesse sido um movimento consciente de renovação literária.

“Farinata e Cavalcante” é o oitavo capítulo de *Mimesis*, e traz uma análise do décimo canto do “Inferno”, o qual já havia sido contemplado pelo olhar crítico auerbachiano na tese escrita sobre Dante. Ao se comparar as análises desenvolvidas no texto de 1929 e em *Mimesis*, esta dissertação pretende evidenciar a maneira como a interpretação figural da realidade reconduziu a discussão a respeito do conteúdo histórico da *Divina Comédia*.

Recordemos, então, a cena retratada por Dante no décimo canto do “Inferno”, e em seguida, as transformações que se observariam pela introdução do primado figural à interpretação empreendida pelo professor de filologia de Marburg.

Cumprindo sua pena no círculo dos hereges estava Farinata Degli Uberti, um chefe político e líder militar conhecido em Florença; ao saber da presença de Dante naquele lugar de tormento, e ao reconhecê-lo como proveniente da Toscana através do seu “modo de falar”, solicitou, quase em tom de exigência, que o poeta e seu guia se detivessem e o informassem acerca dos acontecimentos políticos e partidários da sua antiga cidade. Mal iniciaram o diálogo e outra voz emanou da escuridão. Dante a reconheceu. Era Cavalcante de Cavalcanti, pai de Guido Cavalcanti que, desesperado, ansiava saber se seu filho, poeta e amigo pessoal de Dante, ainda vivia.

Auerbach traça as suas considerações em dois movimentos expostos de modo consecutivo, embora se entrecruzem, significando-se mutuamente: a leitura do canto inicia-se por um viés estilístico, expondo cuidadosamente os procedimentos narrativos do poeta, e em fase posterior, o estilo é problematizado por um ponto de vista histórico, que conforme se discutirá, refere-se à interpretação figural da realidade.

No tocante ao exame dos procedimentos de Dante, Auerbach destacou a narrativa de uma única cena dividida em três acontecimentos, cada qual anunciado por uma interrupção abrupta. O primeiro acontecimento ilustrava o diálogo entre Dante e Virgílio, no qual o discípulo confessava o desejo de comunicar-se com as almas que jaziam naqueles túmulos ardentes. O poeta da *Eneida*, para a surpresa de Dante, respondeu positivamente ao seu pedido, insinuando, inclusive, que seu anseio velado de encontrar-se com o falecido chefe do partido gibelino²⁵⁶ seria atendido. A alternância da cena para o segundo acontecimento foi marcada pela interrupção desabrida de Farinata a um diálogo que, até então, seguia sem maiores alterações de ânimo.

Nesta parte da cena deu-se voz ao prestigiado chefe político dos gibelinos, o qual, identificando a presença de um conterrâneo pertencente ao mundo dos vivos no lugar da sua danação, demandou dele as informações que tanto esperava acerca dos rumos políticos de Florença. Isso porque, embora as almas pudessem vislumbrar o passado terreno através das lembranças de outrora e, mais ainda, tivessem algum conhecimento acerca do porvir, o presente era-lhes inteiramente vetado pela ordem divina. Eis os versos que marcam a interrupção de Farinata:

“Ó toscano que no país do fogo
vivente vais assim falando honesto,
que um pouco aqui detenhas-te eu te rogo.

A tua fala me torna manifesto
o nobre berço que te concebeu,
ao qual, demais talvez, eu fui molesto.”²⁵⁷

Existem algumas implicações de natureza estilística, neste trecho, que foram agudamente destrinchadas por Auerbach e, em seguida, problematizadas à luz do que ele denominou como “a relação do contraponto”. Estas implicações concernem à própria maneira como Dante, o autor, descreveu os personagens deste canto.

Farinata exibia-se em um tom cerimonioso, grave e prepotente. Quando se dirigiu aos transeuntes, não o fez de modo direto e, embora motivado pela ansiedade, esta não o dominara a ponto de embotar-lhe a razão. Ele não tropeçou

²⁵⁶ Facção política que, entre os séculos XII e XIII, travou intensos conflitos contra os guelfos – partidários do papa – pela sucessão do trono. Ver: BURCKHARDT, J. **A cultura do Renascimento na Itália**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

²⁵⁷ “O Tosco Che per La città del foco / vivo tem vai così parlando onesto, / piacciati de restare in questo loco. // La tua loquela ti famanifesto / di quella nobil pátria natio / a La qual forse fui troppo molesto.” Ver: ALIGHIERI, Dante. “Inferno”. In. _____. **A Divina Comédia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1998, canto x. Trad. Ítalo Eugênio Mauro, p. 80.

nas palavras e nem sequer sentiu-se menosprezado pela situação em que se achava; não se limitou a dizer, afoitamente: “detenha-te”, mas ornou seu discurso com recursos retóricos como a perífrase, definida pela substituição de uma expressão simples por construções mais complexas do ponto de vista léxico e sintático – “ó toscano que no país do fogo...”. A agudeza da fala de Farinata era exatamente o que se esperava de um homem da sua origem social. Quando ele se ergueu do túmulo, revelou-se maior em estatura do que haveria sido em vida. O Farinata descrito por Dante, Auerbach concluía, era alguém a quem “a morte e os tormentos infernais não puderam atingir; **ainda é o mesmo que era quando vivo**”.²⁵⁸ Enquanto membro da aristocracia era desdenhoso e soberbo (antes de conversar com Dante, ele precisa se certificar da sua origem social e de quem eram seus ancestrais). Ao descobrir que o poeta era descendente de membros do partido dos guelfos, Farinata se vangloriou de tê-los expulsado de Florença e, não sem um profundo desapontamento, recebeu a notícia do retorno e da vitória desta facção sobre os gibelinos.

Repentinamente a cena sofreu um segundo corte, anunciando, enfim, o terceiro acontecimento. Trata-se da erupção intempestiva de Cavalcante di Cavalcanti, uma alma que, embora sofresse os mesmos castigos impingidos à Farinata, revelou-se absolutamente distinto, com características e gestos próprios, os quais, de acordo com Auerbach, fariam referência à sua personalidade pregressa. Atente-se ao trecho que demarca a entrada de Cavalcante na cena:

Surgiu da tumba então ua sombra nova
sobre a borda, mostrando-se até ao mento;
talvez se ajoelhando na sua cova.

Olhou-me à volta, parecendo intento
a achar quem estivesse ali comigo
e então, lhe sucedendo o desalento,

disse em pranto: “Se neste desamigo
cárcere vais por primazia de engenho,
por que meu filho não está contigo?”²⁵⁹

²⁵⁸ AUERBACH, Erich. *Mimesis*. A Representação da Realidade na Literatura Ocidental. *Op. cit.*, p. 154. [grifo nosso]

²⁵⁹ “Allor surge a la vista scoperchiata / um’ombra, lungo questa, infino al mento: / credo Che s’era in ginocchie levata. // Dintorno mi guardo, come talento / avesse di veder s’altri era meço; / e poi Che l’ospecciar fu tutto spento, // piangendo disse: “Se per questo cieco / cárcere vai per altezza d’ingegno, / mio figlio ov’è? E perché non è teco?” Ver: ALIGHIERI, Dante. “Inferno”. In: _____. *A Divina Comédia*. *Op. cit.*, p. 81.

A primeira consideração feita por Auerbach refere-se às palavras que introduzem a presença de Cavalcante à cena. *Allor surge*, na introdução de Ítalo Eugênio dispostas como “Surgiu [...] então”, produziriam um efeito cortante, assaz abrupto, cujo sentido não teria precedentes no estilo elevado do latim clássico, mas achava-se na tradição bíblica do Antigo Testamento. A conjunção “então”, usada com objetivos que visavam à alternância repentina, e em certa medida dramática entre os acontecimentos, teria sido empregada no episódio do sacrifício de Isaac, mas Auerbach só desenvolverá a questão mais adiante, quando partir das considerações estilísticas para a interpretação e problematização da cena. Neste momento ele volta os olhos para a maneira como Dante representou Cavalcante no seu desalento, como alguém que, diferentemente de Farinata, não estava com o peito e a fronte eretos “como se tivesse o inferno em grão despeito”²⁶⁰, mas achava-se prostrado de joelhos, suplicante e desesperado pela remota desconfiança de que seu filho estivesse morto.

A conversa com Farinata é interrompida; Cavalcante não é capaz de esperar o seu fim; após as últimas palavras que ouvira, o autocontrole o abandona; a sua aparição, com os gestos espreitantes, as palavras chorosas e a precipitada desesperação ao voltar a se deitar oferece um contraste violento frente à tranquila gravidade de Farinata, que volta à palavra com a terceira mudança²⁶¹.

As palavras atropeladas e o discurso sem qualquer estrutura elevada que marcaram a presença de Cavalcante corresponderiam, segundo Auerbach, à sua personalidade terrena. Os laços com o filho e o arrebatamento causado pela simples ideia, equivocada, de que Guido estivesse morto, fazendo-o retornar ao túmulo da mesma maneira trôpega com que dele saiu, demonstrariam um Cavalcante cujas características individuais apresentar-se-iam inteiramente opostas às de Farinata, não obstante fossem ambos almas culpadas pelos mesmos delitos e cumpridoras das mesmas penas.

A volta de Cavalcante à cova ensejaria o retorno da cena à segunda situação, isto é, ao diálogo entre Dante e Farinata, retomado no exato momento em que foram interrompidos. O chefe dos gibelinos permanecia irretocável, incólume, apesar de profundamente perturbado ao saber da terrível sorte dos seus em Florença. Tamanha era a sua preocupação com os eventos políticos que, como se os tormentos sofridos no inferno lhe fossem absolutamente indiferentes,

²⁶⁰ *Idem.*, p. 80.

²⁶¹ AUERBACH, Erich. *Mimesis*. A Representação da Realidade na Literatura Ocidental. *Op. cit.*, p. 157.

confessou serem as notícias trazidas por Dantes ainda mais pesadas do que a sua situação presente. Em seguida profetizou acerca do futuro exílio de Dante, informou-o daqueles que cumpriam pena ao seu lado e se retirou.

No exame dedicado ao trecho do canto X do “Inferno”, Auerbach seguiu os mesmos parâmetros empregados nos capítulos anteriores de *Mimesis*. Iniciou pela transcrição e pela tradução do fragmento, em seguida, descreveu pormenorizadamente o estilo do autor e, finalmente, problematizou, tanto as questões estilísticas, quanto aquelas que diziam respeito ao tema central da obra. Até o presente momento foram expostas, exclusivamente, as triangulações narrativas que permitiram ao filólogo tecer suas primeiras conclusões acerca dos personagens Farinata e Cavalcante. Os recursos sintáticos e retóricos avaliados foram muitos – aqui apenas se acentuaram o uso do conectivo “então” e das perífrases retóricas –, recursos esses que visavam a sustentar o argumento auerbachiano de que a descrição dos personagens de Dante pautava-se numa relação definida a partir do “contraponto”.

Por meio da peculiaridade dos discursos de Farinata e de Cavalcante, cada qual com uma construção linguística própria, o contraste entre as suas características individuais tornava-se cristalino. O chefe político de Florença parecia mais altivo e sereno quando confrontado com a figura lamuriosa de Cavalcante. Igualmente, à proporção que este se afundava mais e mais em uma desesperança infundada, Farinata mostrava-se mais sóbrio, mais eloquente. De acordo com Auerbach, portanto, a relação do contraponto consistia na “brusca erupção de algo já levemente suspeitado”²⁶², completando em seguida que “sem dúvida, é consciente o contraste com Cavalcante (*costui*) e os três cólons da oração construídos igualmente, que exprimem a imobilidade de Farinata [...] não só devem descrever Farinata em si, mas também contrapor a sua atitude com a de Cavalcante”²⁶³. Ou seja, aquilo que a própria disposição léxica e sintática das orações já permitiria suspeitar, irrompia de um só golpe em cada mudança de cena, no desenrolar dos acontecimentos.

Portanto, o que costurava a cena não era, como no estilo homérico, uma escrita paratática, isto é, um acúmulo de orações ligadas por conectivos que expressavam constantemente uma ideia de adição, mas a riqueza proveniente da

²⁶² *Idem.*, p. 156.

²⁶³ *Idem.*, p. 158.

relação do contraponto. Dante empregou uma variedade de recursos sintáticos e estilísticos que, até então, eram incomuns em escritores anteriores a ele, afirmaria Auerbach: “se partirmos de seus predecessores, a linguagem de Dante parece um milagre quase inacreditável”, porque

possui muito mais riqueza, presença, força e maleabilidade, conhece e utiliza uma quantidade muito maior de formas, compõe os mais diversos fenômenos e conteúdos com tanta segurança que necessariamente se chega à convicção que este homem, através da sua linguagem, **redescobriu o mundo**²⁶⁴.

Ainda no que tange à especificidade do estilo do poeta florentino, Auerbach reafirmou, em *Mimesis*, a hipótese lançada anos antes na tese que submeteu à Universidade de Marburg, na qual asseverou que a *Divina Comédia* teria sido erigida sobre um solo cambiante, isto é, no choque entre duas tradições: a antiga, que previa a separação e classificação dos estilos, e a cristã, que os empregava em confluência. Assim, de acordo com a doutrina clássica de separação de estilos, o gênero trágico pertencia à esfera do grave, do sublime, porque direcionava-se a um público letrado, abordava temas elevados como o bem e a justiça e narrava a história de personagens proeminentes. Ademais, a tragédia iniciava-se venturosa e findava amarga.

O gênero satírico apresentar-se-ia em tom médio, pois a sua natureza polêmica, na qual se repreendiam os vícios e se louvavam as virtudes, não encontraria barreiras sociais, e o uso dos recursos linguísticos seguiam o princípio da adequação ao público ouvinte, podendo o discurso resultar grave ou simplório, de acordo com a necessidade. O gênero cômico, por sua vez, situava-se no âmbito do prosaico, do ordinário. Expressava um estilo baixo, vulgar, porquanto o seu tema era o cotidiano, as situações corriqueiras expressas no dia-a-dia das camadas menos favorecidas da sociedade. Além disso, a comédia geralmente principiava amarga e tinha um desfecho positivo.

A tradição cristã, mormente nos textos que objetivavam a elaboração de sermões e catequeses, por outro lado, insistiu na necessidade de ordenar sua escrita através da premissa da confluência de estilos²⁶⁵. Esta questão seria apenas

²⁶⁴ *Idem.*, p. 159. [grifo nosso].

²⁶⁵ Anos mais tarde, Auerbach escreveria um ensaio intitulado *Sermo humilis*, publicado pela primeira vez no ano de 1952, no qual desenvolveria esta ideia a partir de um sermão proferido por Santo Agostinho, em um Concílio de bispos em Cartago. Agostinho de Hipona teria apregoadado, no referido concílio, a necessidade de tornar o significado das Sagradas Escrituras acessível a todos os fiéis, letrados ou não, o que ensejaria um modelo de escrita que fosse igualmente inteligível de modo universal. Esta forma de redução do conteúdo bíblico foi caracterizada como *humilis*, porque embora o tema dos sermões e das catequeses fosse indubitavelmente sublime, a simplicidade da

tangenciada no oitavo capítulo de *Mimesis*, quando Auerbach discorreu acerca da incerteza de Dante ao definir o gênero do seu poema. Embora de maneira alguma pudesse ser considerado uma comédia, tal como prescrita em tratados da Antiguidade, o poeta frisou a impossibilidade de afirmá-la enquanto tragédia, devido ao *modus loquendi*, isto é, ao modo de condução da trama escrita em língua vernácula, e englobando temas concernentes à vida cotidiana. Foi nesse sentido que Auerbach afirmou:

Pois em nenhum outro lugar fica tão claro o choque entre as duas tradições – a antiga, de separação de estilos, e a cristã, de mistura de estilos – do que neste poderoso temperamento consciente de ambas, pois sua aspiração à tradição antiga não implica abandonar a outra; em nenhum lugar a mistura de estilos chega tão perto da ruptura de estilos²⁶⁶.

As questões estilísticas dão ensejo às primeiras considerações acerca do conteúdo da *Comédia*, na medida em que o contraste evidenciado linguisticamente entre Cavalcante e Farinata, por meio da relação do contraponto, traduziria a dessemelhança dos traços de personalidade de cada um. Não obstante tivessem recebido a mesma pena, consequência da mesma culpa, os habitantes do sexto círculo do inferno preservaram as suas características próprias, as suas lembranças e, inclusive, os seus interesses no mundo terreno. Nas palavras de Auerbach, “na sua situação de ataúdes ardentes exprime-se a condenação que Deus concedeu para todas as categorias de pecadores à qual pertencem, a dos hereges e infiéis; nas suas manifestações, porém, a sua essência pessoal aparece com toda a força”. Assim, Farinata e Cavalcante “não parecem mortos, como o estão, mas vivos”²⁶⁷.

Farinata e Cavalcante não eram um tipo ético; eles não simbolizavam o pecado pelo qual pagavam duras penas nos túmulos ardentes, sendo todavia descritos na individualidade da sua experiência terrena, profundamente arraigados que estavam à sua vida passada. A situação narrada por Dante revelava o cumprimento do destino dos personagens, tal como proferido por Deus em sua

sua escrita torná-los-ia humildes; assim como o Verbo reduziu-se em carne para que todos, por seu próprio intermédio, alcançassem a salvação, o significado elevado da doutrina cristã deveria ser decodificado em sentenças simples, de fácil entendimento. Além do mais, embora primassem pela clareza e pela simplicidade, os ensinamentos bíblicos não eram imediatamente assimilados por todos, pois eram perpassados por sentidos ocultos, misteriosos. Somente um coração humilde e crente poderia desvendar-lhe os segredos. Cf. AUERBACH, Erich. “Sermo humilis”. In. **Ensaio de literatura ocidental**. *Op. Cit.* p. 29-95.

²⁶⁶ AUERBACH, Erich. *Mimesis*. A Representação da Realidade na Literatura Ocidental. *Op. cit.*, p. 160-161.

²⁶⁷ *Idem*, p.166.

Santa Justiça. Enquanto infiéis e hereges seu fado era idêntico, mas enquanto seres históricos absolutamente individuais, a constituição da personalidade, da linguagem e dos gestos de Cavalcante e de Farinata diferia completamente. Assim, ao contrário de uma estrutura sempre igual a si mesma, sem qualquer traço de novidade, o destino humano surpreendia na obra de Dante por descobrir-se história. Essa era a aparente contradição do realismo dantesco. O fim de um sujeito não era decidido no momento da sua morte, mas definia-se ainda em vida, no ato da escolha entre o bem e o mal, o pecado ou a santidade, Cristo ou o diabo.

A apreciação crítica da *Comédia* apresentou mudanças significativas em relação à tese de 1929. Conforme salientamos, o estilo de Dante foi definido, nesta, como uma síntese entre a filosofia tomista e as inclinações artísticas moldadas pelo *Dolce stil nuovo*. Por certo, a construção do modelo figural como base interpretativa do mundo enriqueceu as ponderações auerbachianas antes centradas numa espécie de unidade entre o autor e sua obra. Em *Mimesis*, o eixo principal da argumentação de Auerbach respondeu a indagações a respeito da “estrutura do acontecer”, da historicidade do mundo transportada para a eternidade. Nas palavras de Auerbach:

Dante transferiu, portanto, a historicidade terrena para o seu além; os seus mortos estão privados do presente terreno e das suas mudanças, mas a lembrança e a intensa participação no mesmo os arrebatam de tal forma que a paisagem do além se tona carregada.

[...] Estes pensamentos encontram-se na página de Hegel acima mencionada, e neles baseei-me para uma investigação do realismo de Dante, que publiquei em 1929 (*Dante als Dichter der irdischen Welt*). Entretanto, tenho me perguntado sobre que visão da estrutura do acontecer, sobre que visão histórica, portanto, repousa este realismo de Dante, projetado para a eternidade imutável.²⁶⁸

Portanto as almas de Farinata e Cavalcante, ao preservarem suas idiossincrasias terrenas no além, revelavam-se como o *cumprimento* de uma vida histórica pregressa que era *umbra* e *imago* do seu estado eterno. Esta vida secular, no entanto, já continha a anunciação do destino a eles desferido, não obstante o seu conhecimento somente fosse acessado no momento da morte – ou seja, da Revelação.

Certamente, a interpretação figural ofereceu um modelo explicativo para toda essa temporalidade levada para o destino eterno. Dante relacionou os acontecimentos terrenos mais triviais à ordem divina através de uma ligação vertical ou, em outras palavras, de uma ordem “sempiterna”. Tudo o que existia

²⁶⁸ *Idem* p. 168.

no mundo referia-se ao plano da salvação, e comprovava o amor e a justiça de Deus em relação à humanidade. A vida mundana dos personagens da *Comédia* era, portanto, *figura* que anunciava um evento futuro igualmente histórico, embora mais verdadeiro (*veritas*). O além, o palco transcendente do poema de Dante era, assim, a consumação ou *cumprimento* da vida terrena e, portanto “também [era] fenômeno; imutavelmente sempiterno, mas também pleno de historicidade”²⁶⁹. A meta da salvação não se tratava, simplesmente, de oferecer um futuro seguro para os crentes em Deus, mas estava presente desde sempre, prefigurada na história terrena. E neste ponto as conclusões desenhadas por Auerbach nas páginas finais do capítulo mostram-se inesperadas.

A força e a vivacidade do estilo de Dante inverteram o jogo da interpretação figural. O fulgor que o preservar das paixões, das alegrias e das preocupações dos penitentes lançou sobre a vida histórica dos personagens usurpou a preponderância da consumação e notabilizou a figura, conforme este trecho permitiria avaliar: “Mas a grande arte de Dante vai tão longe, que o efeito reverte sobre o terreno, e a consumação da figura arrebatadamente o ouvinte; o além torna-se teatro do homem e das suas paixões”²⁷⁰. Essa imagem é de fato arrebatadora: o gênio de Dante converteu o além em “teatro do homem” e implodiu a moldura figural, de modo que no lugar do cumprimento divino a individualidade humana rebrilhou à revelia. Céu, inferno e purgatório foram reivindicados pelo homem que neles atuava, como se artista fora, tomando de Deus o protagonismo a partir dos meios que Ele mesmo estabeleceu.

Auerbach convida o leitor, ao fim de seu capítulo, a lançar-se a uma leitura *pathetica* da *Comédia*. Deve-se tomar parte, com empatia, do sofrimento dos penitentes no “Inferno”, sentir a ansiedade que margeia a espera de cada alma no “Purgatório” e, enfim, regozijar-se com a glorificação dos justos no “Paraíso”. O que resulta desta leitura é menos o plano divino diligentemente orquestrado na história – objetivo primeiro dos Padres da Igreja – do que as paixões humanas na sua mais vigorosa individualidade.

Quem ouvir o grito de Cavalcante (*non fiere li occhi suoi Il dolce lome?*) ou ler o belo, suave, e tão encantadoramente feminino verso dito por Pia de’ Tolomei, antes de pedir a Dante que se lembre dela na Terra (*e riposato de la lunga via*,

²⁶⁹ *Idem.* p. 171. [Nosso adendo].

²⁷⁰ *Idem.* p. 174.

Purg. 5, 131) sentirá sua emoção dirigir-se para o ser humano e não, imediatamente, para a ordem divina, na qual acharam o seu cumprimento²⁷¹.

A *Comédia*, segundo Auerbach, intentou oferecer o retrato da ordem divina, mas acabou engrandecendo, paralelamente, a “história da vida interior do homem”²⁷². Esta valorização do humano, por sua vez, abriria caminho para a representação séria do cotidiano, base do realismo europeu do século XIX. Ora, os sentidos desta representação séria do cotidiano requerem uma breve retomada da discussão acerca dos gêneros poéticos.

Conforme se pontuou anteriormente, Auerbach expôs as incertezas de Dante quanto à definição de um gênero para a sua obra. Não era trágica, porquanto seu fim era venturoso, e o tom sublime da sua narrativa era em tudo peculiar²⁷³; também não era uma comédia no sentido clássico, uma vez que seu público não eram as classes sociais menos abastadas e a sua linguagem, embora vernácula, não era simplória, era um *vulgare illustre*. Igualmente, a *Comédia* não era um poema épico, pois a sua narrativa “não se movimenta dentro de uma só ação, mas numa pletera de ações que se revezam nos mais diferentes níveis”²⁷⁴. Nesse sentido Auerbach asseverou, no tocante ao estilo do poema, a presença de características condizentes com o estilo baixo, tanto quanto com o elevado:

É inegável que o conceito que Dante faz do sublime é essencialmente diferente daquele dos seus antigos modelos, tanto no que se refere aos objetos, quanto à sua formulação linguística. Os objetos apresentados pela *Comédia* estão misturados, segundo as medidas antigas, a partir do sublime e do baixo [...] ²⁷⁵.

Na medida em que, de acordo com a citação de Benvenuto de Imola²⁷⁶ destacada por Auerbach²⁷⁷, os estilos discursivos permitiriam inferir os gêneros poéticos, falar de combinação estilística equivaleria a evocar uma ideia de mistura, inclusive, destes mesmos gêneros. A partir do trecho acima destacado

²⁷¹ *Idem.* p. 175.

²⁷² *Idem.* p. 175.

²⁷³ Auerbach esclarece que na tradição imediatamente anterior a Dante, isto é, no *dolce stil nuovo*, o conteúdo eminentemente sublime de uma obra poética era o amor. Dante, contudo, ao narrar a história da salvação, reivindica uma forma inteiramente nova, de modo que “para exprimir a sua sublimidade, forma uma palavra especial: *il poema sacro* [...]”. Ver: *Idem.* p. 162.

²⁷⁴ *Idem.* p. 164.

²⁷⁵ *Idem.* p. 160.

²⁷⁶ Benvenuto de Imola (1320-1330) foi um erudito responsável pela publicação de um compêndio sobre a história de Roma – o *Romuleon*. Participante do círculo de Petrarca, foi um estudioso dedicado da obra de Dante, oferecendo, inclusive, um curso sobre a *Comédia* em Ferrara, no verão de 1375-76. Cf. AUBERT, Eduardo Henrik. **Vidas de Dante. Seleção, Tradução, Introdução e Notas.** Escritos Biográficos dos séculos XIV e XV. São Paulo: Fapesp Ateliê Editorial, 2011, p. 219-220.

²⁷⁷ “Benvenuto de Imola [...] depois de ter explicado a clássica tripartição dos estilos (elevado-trágico, o médio-polêmico-satírico, o baixo-cômico [...]). Cf. *Idem.* p. 162.

poder-se-ia claramente afirmar que o poema de Dante nasceu do entrecruzamento entre os gêneros cômico-baixo e trágico-sublime, atribuindo-se ao primeiro o apego àquilo que o filólogo aludiu como sendo o “imediato agarrar da realidade presente da vida”²⁷⁸, isto é, a narrativa da experiência corriqueira no dia-a-dia dos homens, e ao segundo, uma sublimidade divina da qual não se poderia duvidar. Seu realismo provinha da convivência destas duas dimensões, que comportavam, simultaneamente, “grandeza sublime e desprezível vulgaridade, história e lenda, tragédia e comédia, homem e paisagem”²⁷⁹. Isto está dito no capítulo de *Mimesis* em comento. No entanto, ao se recuperar a discussão travada no decorrer desta pesquisa, recordando ainda a relevância do gênero épico na base das análises auerbachianas – seja na “Introdução Histórica” da tese de 1929, seja no primeiro capítulo de *Mimesis* – não seria um desacerto propor, no argumento da mistura de estilos de Auerbach, um lugar legítimo, inclusive, para o gênero épico.

Se por um lado Auerbach concorda com Hegel no tocante à ausência de uma ação central na *Comédia*, a partir da qual as cenas se desenvolvam calma e detalhadamente, por outro, demonstrou-se como para o filósofo isto não era um impeditivo para classificá-la no conjunto das épicas religiosas. Semelhantemente, para Auerbach, pode haver um espaço significativo para a epopeia. Salientou-se nos dois últimos capítulos da presente dissertação que segundo a leitura auerbachiana, a estrutura do destino na *Divina Comédia* remetia claramente ao gênero épico. A ideia de um fado previamente discernível no caráter do herói, fado este que, todavia, não usurpava a individualidade das ações humanas, porquanto a consciência deste fim se dava paulatinamente no desenrolar da narrativa seria, para Auerbach, o fundamento do destino na *Comédia* e corresponderia às exigências da narrativa épica segundo a *Estética* hegeliana.

Esta estrutura própria da epopeia que, afirmou Hegel, “é o espiritual concreto em sua forma individual”²⁸⁰, parece abarcar com muito mais propriedade as conclusões do filólogo no capítulo oitavo de *Mimesis* do que o gênero trágico. O sublime na obra de Dante, tal como lida e analisada por Auerbach, estaria menos atrelado ao trágico do que ao épico uma vez que, neste, o indivíduo preservava a liberdade das suas ações, não obstante caminhasse em direção a um

²⁷⁸ *Idem.* p. 164.

²⁷⁹ *Idem.* p. 164.

²⁸⁰ HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética.* p. 91.

destino em alguma medida determinado. A compreensão auerbachiana da tragédia passa pelo aprisionamento da espontaneidade humana. O destino agigantado devorava o personagem, de modo que nada restava das suas idiossincrasias: “seus atos, suas palavras, seus gestos são totalmente governados pela contingência dramática em que se encontram, isto é, pelas exigências táticas da peleja”²⁸¹. Diante do fim inescapável, o homem lutava, embora cômico da vitória de seu adversário.

Peter Szondi²⁸² esclareceu o sentido da tragédia nos textos de juventude de Hegel como uma cisão, uma autodivisão na natureza ética do indivíduo, uma vez que o seu fim não era algo externamente imputado, mas produzia-se na própria ação. Na *Estética* algo semelhante se delineou: as potências éticas encontradas no interior dos personagens são *diferenciadas* umas em relação às outras pelo princípio de *particularização*. Quando transformadas em *ação*, exprimem uma finalidade completamente individualizada, fruto de um *pathos* específico. O caráter comum, isto é, a concordância entre as potências éticas de cada personagem no espírito é, neste momento, *suprimida*, esconde-se aos olhos, de modo que o alcance dos fins do herói esbarre em uma série de batalhas que lhe dificultam o sucesso:

No que diz respeito ao seu conteúdo e à sua aparição individual, as potências éticas, bem como os caracteres agentes, são *diferenciados* por meio do princípio da particularização, ao qual está submetido tudo o que se impele para a objetividade real. [...] sua concordância está suprimida [*aufgehoben*], e elas aparecem em fechamento *recíproco* umas contra as outras²⁸³.

Neste conflito decorrente da aparição do *pathos* trágico no mundo, todas as ações têm legitimidade, porquanto apresentam uma concordância no espírito, embora tal concordância esteja suprimida. Logo, em sua eticidade, o homem cai inevitavelmente em *culpa*.

Além do mais, para Hegel, o tema da tragédia era o divino. Ele frisou na *Estética* que esta prerrogativa não se referia a uma consciência religiosa mediada por instituições, mas à sua forma bruta, isto é, à Forma em que o divino “penetra no mundo, no agir individual. [...] Nesta Forma, a substância espiritual do querer e do realizar é o *ético*”²⁸⁴. À guisa de compreensão: o divino penetra o mundo

²⁸¹ AUERBACH, Erich. **Dante poeta do mundo secular**. *Op. cit.* p. 16.

²⁸² SZONDI, Peter. **Ensaio Sobre o Trágico**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

²⁸³ HEGEL. **Estética**. *op. cit.* p. 236-237, vol. IV.

²⁸⁴ *Idem.* p. 236.

trágico primeiramente na Forma de uma *ética*, a qual, pelo princípio da particularização, manifesta-se individualizada nas ações dos personagens. Sua natureza concordante está *suprimida*, fazendo com que a variedade dos fins decorrente da multiplicidade das naturezas éticas engendre uma intensa batalha, da qual todos têm *culpa*, porquanto lutam contra uma ética que, embora oposta, participa originalmente do espírito, do divino. A finalidade geral das ações trágicas seria, portanto, a reconciliação com Deus, conforme se depreende do trecho abaixo:

Acima do mero temor e da simpatia trágica está, por isso, o sentimento da *reconciliação*, que a tragédia garante por meio da visão da eterna justiça, que em seu imperar absoluto perpassa a legitimidade relativa dos fins e das paixões unilaterais, porque ela não pode tolerar que o conflito e a contradição das potências éticas, unas segundo o seu conceito, se imponham vitoriosos na efetividade verdadeira e conquistem consistência²⁸⁵.

Szondi afirmou no *Ensaio sobre o Trágico* que nos primeiros escritos de Hegel sobre o cristianismo²⁸⁶ e sobre o direito²⁸⁷ este princípio já se fazia notar. Nestes textos o conceito de trágico teria ensejado as primeiras formulações hegelianas acerca do processo dialético, uma vez que a autocisão nas potencialidades éticas dos indivíduos resolver-se-ia mediante a autoconciliação: “Interpretado por Hegel como autodivisão e autoconciliação [*Selbstentzweiung und Selbversöhnung*] da natureza ética, o processo trágico manifesta pela primeira vez e de modo imediato sua estrutura dialética”²⁸⁸. A história de Jesus seria, nesse sentido, exemplar, na medida em que a sua dupla natureza – humana e divina – traduziria perfeitamente a ideia da reconciliação. Em oposição ao judaísmo, a

figura de Jesus lançaria uma ponte sobre o abismo entre o homem e Deus, pois ele encarna, como filho de Deus e filho do homem, a reconciliação da unidade dialética entre os dois poderes. Da mesma forma, a ressurreição de Jesus faz dele a mediação entre a vida e a morte. Ele substitui o mandamento objetivo a que o

²⁸⁵ *Idem.* p. 239.

²⁸⁶ *Der Geist des Christentums und sein Schicksal*, escrito em Frankfurt entre 1798 e 1800. Consultou-se a seguinte tradução: HEGEL, Georg Wilhelm. O Espírito do Cristianismo e o seu Destino. **Revista Opinião Filosófica**, Porto Alegre, v. 04; nº. 01, 2013. Tradução de Adilson Felício Feiler.

²⁸⁷ *Über die wissenschaftlichen Behandlungsarten des Naturrechts, seine Stelle in der praktischen Philosophie, und sein Verhältnis zu den positiven Rechtswissenschaften* [Sobre as formas de tratamento científico do direito natural, sua posição na filosofia prática e sua relação com as ciências positivas do direito], publicado entre 1802 e 1803. Ver: *Über die wissenschaftlichen Behandlungsarten des Naturrechts, seine Stelle in der praktischen Philosophie, und sein Verhältnis zu den positiven Rechtswissenschaften*. In : HEGEL. G.W.F Jenaer Schriften. Werke 2, Frankfurt: Suhrkamp (Taschenbuch Wissenschaft), 1970.

²⁸⁸ SZONDI, Peter. **Ensaio Sobre o Trágico**. *Op. cit.* p. 39.

homem estava sujeito pela disposição subjetiva, em que o **próprio indivíduo se unifica com a universalidade**²⁸⁹.

Assim, o cristianismo traduziria o enredo trágico de forma exemplar. Ao fim da ação, o personagem revelaria uma natureza ética reconciliada com a essência divina. Nesse sentido Hegel, assim como pontuamos anteriormente em relação a Auerbach, pontuou os limites da individualidade trágica.

Os caracteres trágicos [...] são inteiramente aquilo que podem e devem ser de acordo com o seu conceito: não uma totalidade múltipla, dispersada epicamente, e sim, mesmo que em si mesma viva e individual, todavia apenas a *única* potência deste caráter determinado, na qual o mesmo, segundo a sua individualidade, se ligou inseparavelmente a algum lado particular daquele conteúdo consistente da vida e por ele quer responder²⁹⁰.

Ora, o princípio da particularização torna o conteúdo do destino de cada homem absolutamente próprio e diverso entre si, entretanto, este mesmo conteúdo engessa as suas escolhas uma vez que o sujeito se vê forçado a responder a ele, a dar-lhe um sentido e um fim. Esta seria a conclusão lógica do oitavo capítulo de *Mimesis*, caso a *consumação* fosse eficaz em seu objetivo de engrandecer o plano divino na poesia de Dante. O que se estabeleceu, contudo, foi o oposto. O preenchimento notabilizou a *figura* e a vida individual e histórica dos homens conquistou o além, tornando-o uma extensão do mundo terreno. O sublime, na *Comédia*, seria menos a reconciliação entre Deus e o Homem do que a terestrificação e humanização do além.

A história literária auerbachiana registrada em *Mimesis* parece apontar, nos capítulos seguintes, não apenas para o entrecruzamento dos gêneros cômico-baixo e trágico-sublime, mas também para um registro épico, no qual o mundo torna-se o “teatro das *ações* humanas”. Nesta encenação, cada átimo da vida, por insignificante que pareça, é revestido de inegável seriedade e dignidade poética. O interior do homem ganha expressão literária e se torna o ponto de partida para o realismo moderno. Inicia-se uma jornada do humano em direção a si mesmo, cujos caminhos teriam sido apontados – ou prefigurados? – pela poesia de Dante, paradoxalmente imortalizado como “o poeta da vida eterna”.

²⁸⁹ *Idem.* p. 39.

²⁹⁰ HEGEL. *Estética. op. cit.* p. 236.

5

Considerações Finais: A *Weltliteratur* como Tarefa Filológica

Queira a minha pesquisa encontrar seus leitores; tanto os meus amigos de outrora como também todos os outros, aos quais se destina; e que contribua para reunir aqueles que conservaram serenamente o amor por nossa história ocidental.

Erich Auerbach

As páginas finais do oitavo capítulo de *Mimesis* apontaram um caminho absolutamente instigante ao leitor. Conquanto o movimento argumentativo do texto sugerisse, no estilo de Dante, a superioridade de uma história sempiterna da Salvação, o que se afirmou, a contrapelo, foi uma realidade histórica terrena, aberta e surpreendentemente individual. A moldura figural implodira, porque não pôde suportar a ebulição de uma historicidade tenaz, obstinada, que subvertia a ordem de previsibilidade e imutabilidade do destino último e implacável da humanidade. Finitude, individualização e secularização apresentaram-se, então, como elementos constitutivos da condição humana moderna, já parcialmente vislumbráveis nos versos da *Comédia*.

No artigo “O mundo condensado”, Leopoldo Waizbort sustentou que o tema subjacente à *Mimesis* era “nada menos do que a condição humana”, esta entendida, todavia, como “algo intrinsecamente histórico”²⁹¹. Deste modo, formulada não como imagem transcendente, mas como manifestação da historicidade, a condição humana como chave de leitura do principal livro da carreira crítica de Erich Auerbach permitiria escavar, em cada um dos vinte capítulos, a maneira como o homem fora representado no interior dos textos literários. Conforme Waizbort advertiu em seu artigo, a leitura de *Mimesis* pela ótica do desnudar da condição humana não implica em atestar que seu autor tivesse observado, nesta ou naquela obra literária, a representação do homem de forma extemporânea; antes, possibilitaria examinar em miúdo “como os seres humanos, em situações determinadas, enxergavam a si mesmos e formulavam essa visão que tinham de si e do mundo no qual viviam”²⁹².

²⁹¹ Waizbort, Leopoldo . “O mundo condensado”. *Revista Cult*, São Paulo, 01 fev. 2013. <<http://revistacult.uol.com.br/home/2013/01/o-mundo-condensado/>>. Acesso em: 30/08/2015.

²⁹² *Idem*.

Tendo-se em vista que *Mimesis* fora escrito na década de 1940, no exílio, e em meio à Segunda Guerra Mundial por um judeu-alemão, perguntar-se acerca da condição humana exposta no livro exigiria, paralelamente, reportar-se ao posicionamento do filólogo no que tange à dimensão ética da sua disciplina. Por que a ênfase na avaliação da *Divina Comédia* como propulsora da individualidade humana? E mais: em que medida uma leitura que privilegie a passagem de uma história transcendente da Salvação para a história imanente das ações humanas poderia remeter a uma reflexão crítica da própria atividade filológica, em um presente que se mostrava, no mínimo, problemático? Nesta perspectiva, a filologia da literatura mundial [*weltliteratur*] colocou-se para Auerbach como uma tarefa, uma missão erudita em defesa da diversidade da cultura europeia ameaçada pela uniformização do mundo moderno iniciada na política e, inevitavelmente, continuada pela cultura.

No ensaio escrito em 1952²⁹³ – depois da publicação de *Mimesis*, portanto, – Auerbach defenderia a necessidade de uma postura ética da disciplina à qual fazia parte frente aos prognósticos extremamente pessimistas que direcionou à cultura europeia ocidental: “Por mil razões, conhecidas por todos, a vida humana uniformiza-se em todo o planeta”²⁹⁴. Esta “estandardização do mundo”, embora tivesse origem na política, espalhar-se-ia por todos os âmbitos da vida, resultando no empobrecimento da diversidade linguística e, portanto, da riqueza literária. De modo que uma filologia da literatura mundial tornava-se mais do que necessária: era uma incumbência, uma ação ética daqueles que, como ele, herdaram a “mentalidade histórico-perspectivística”²⁹⁵ dos séculos precedentes.

Neste sentido, a literatura mundial – *Weltliteratur* – deveria sobrepor-se às abordagens nacionais, uma vez que ela “não se refere simplesmente aos traços comuns da humanidade, e sim a esta enquanto **fecundação recíproca de**

²⁹³ AUERBACH, Erich. “Filologia da Literatura Mundial”. **Ensaio de Literatura Ocidental**. São Paulo: Editora 34, 2007, p. 357-373.

²⁹⁴ *Idem.*, p. 357.

²⁹⁵ Esta mentalidade histórico-perspectivística foi sintetizada por Auerbach da seguinte maneira: “Aquilo que somos, nós o somos por nossa história, e só dentro desta poderemos conservar e desenvolver nosso ser”. Tratava-se, por tanto, da compreensão de si como um sujeito histórico, que unicamente pode conhecer – a si mesmo ou ao mundo – dentro desta condição de historicidade. Esta perspectiva histórica pode ser associada à leitura que o filólogo desenvolveu da filosofia viquiana e do pressuposto histórico para o conhecimento. Para a citação, ver: AUERBACH, Erich. “Filologia da Literatura Mundial”. *Op. cit.*, p. 361. Sobre a leitura auerbachiana de Vico, ver: AUERBACH, Erich. “Vico e o Historicismo Estético”. **Ensaio de Literatura Ocidental**. São Paulo: Editora 34, 2007, p. 341-356.

elementos diversos²⁹⁶. Era a isso que se referia Auerbach ao evocar o seu “sentido goetheano”²⁹⁷. De acordo com Izabela Furtado Kestler²⁹⁸, a *Weltliteratur* de Goethe era dotada de um caráter programático, exposto através de cartas, comentários e conversas informais entre os anos de 1827 e 1830, quando o autor se empenhava na escrita da segunda parte do *Fausto*. Em uma destas conversas com o seu secretário Johann Peter Eckermann datada de 31 de janeiro de 1827, Goethe declararia:

Cada vez mais me convenço, ele continuava, de que a poesia é uma propriedade comum à humanidade, que por toda a parte e em todas as épocas surge em centenas e centenas de criaturas. (...) Apraz-me por isso observar outras nações e sugiro a cada um que faça o mesmo. A literatura nacional não significa grande coisa, a época é da literatura mundial e todos nós devemos contribuir para apressar o surgimento dessa época.²⁹⁹

A literatura mundial não seria, portanto, uma defesa do similar ou a reunião dos traços congêneres das literaturas nacionais, mas a fomentação do novo, de uma diversidade fermentada pela relação mútua das partes díspares. Contra a uniformização política e cultural que, em *Mimesis*, Auerbach identificou como o “espelho da decadência do nosso mundo”³⁰⁰, isto é, da Europa, pregava-se um retorno ao individual: “somos, portanto, remetidos ao indivíduo”³⁰¹.

Na *Divina Comédia*, segundo Auerbach, a unidade do caráter humano – que desde os gregos denunciava uma perfeita identificação entre o “eu” e o mundo – fora irrevocavelmente perturbada pela “experiência imediata da vida, uma experiência que sobrepuja todas as outras”³⁰², inclusive, e acima de tudo, a ordem divina do destino. Desta maneira a figura humana, que pela sua constituição própria era apenas sombra e anunciação de uma vida superior, tornou-se mais

²⁹⁶ AUERBACH, Erich. “Filologia da Literatura Mundial”. *Op. cit.*, p. 357. [grifo nosso].

²⁹⁷ *Idem*. p. 357.

²⁹⁸ KESTLER, Izabela Furtado. O conceito de literatura universal em Goethe. In. **RevistaCult**, n. 130, 2010. Disponível em: < <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/o-conceito-de-literatura-universal-em-goethe/>> Acesso em: 05/09/2015.

²⁹⁹ [I am more and more convinced,” he continued, “that poetry is the universal possession of mankind, revealing itself everywhere, and at all times, in hundreds and hundreds of men. [...] I therefore like to look about me in foreign nations, and advise every one to do the same. National literature is now rather an unmeaning term; the epoch of World literature is at hand, and every one must strive to hasten its approach.]. Extraído de *Conversations of Goethe*, disponível em: <<http://www.hxa.name/books/ecog/Eckermann-ConversationsOfGoethe-1827.html>> . Acesso: 15/09/2015.

³⁰⁰ AUERBACH, Erich. **Mimesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 496.

³⁰¹ AUERBACH, Erich. “Filologia da Literatura Mundial”. *Op. cit.*, p. 367.

³⁰² AUERBACH, Erich. “Farinata e Cavalcante”. In. _____. **Mimesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 175.

poderosa no instante do seu cumprimento, o qual, enredado no ardil da história, era silenciosa e inelutavelmente superado:

E, dentro desta participação imediata e admirada do ser humano, a indestrutibilidade do ser humano total, histórico e individual, baseada na ordem divina, dirige-se *contra* a ordem divina; põe a mesma a seu serviço e a obscurece; a figura do ser humano coloca-se à frente da figura de Deus. A obra de Dante tornou realidade a essência cristã-figural do homem e a destruiu na mesma realização; a poderosa moldura rompeu-se pela supremacia dos quadros que envolvia³⁰³.

Assim, a *Divina Comédia*, tal como lida por Auerbach, teria ensejado uma nova concepção do homem marcada pela expressão das suas vicissitudes e da particularidade da sua experiência terrena, assinalando o compromisso do professor berlinense com a dimensão ética da disciplina filológica³⁰⁴. Mostrar a pluralidade constitutiva do homem significaria posicionar-se contra um movimento político que pretendia a uniformização da vida, uniformização que, para Auerbach, era sinônimo de empobrecimento, de apagamento.

Ademais, o presente trabalho acentuou a ideia sugerida por Burckhardt, e posteriormente desenvolvida por Auerbach, de Dante como um poeta na fratura das épocas, na medida em que, no centro da doutrina teológica medieval, ele teria desvendado a vida interior do homem como possibilidade ao escritor. Esta vida interior, que a partir da *Comédia* se abriria à observação e à representação literária, permitiria situar o capítulo oitavo de *Mimeses* nos limites da interpretação figural, fixando a obra de Dante como a anunciação ou figura da literatura moderna do início do século XX.

No capítulo intitulado como “A Meia Marrom”³⁰⁵, Auerbach investigou os elementos estilísticos das obras de Virgínia Woolf, Marcel Proust e James Joyce sob a égide do “fluxo da consciência”. Assim, algumas das principais características dos romances escritos na primeira metade do século XX seriam a representação “pluripessoal da consciência”, na qual se buscava a conformação de uma realidade objetiva através das impressões subjetivas dos diversos sujeitos, e a

³⁰³ *Idem.*, p. 175.

³⁰⁴ Esta hipótese de leitura encontra apoio na leitura de Edward Said em *Crítica e Humanismo*. Ao identificar a existência de um humanismo que ladeia o esforço filológico auerbachiano, Said destaca como a percepção de uma Europa estilizada pela guerra e pelo nazismo teria contribuído para a escrita do *Mimesis*. A seu ver, o livro seria orientado por uma tentativa de reconstrução da cultura literária europeia através da crítica filológica. Cf: SAID, Edward. **Crítica e humanismo**. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

³⁰⁵ AUERBACH, Erich. “A Meia Marrom”. In: _____. **Mimesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 471-502.

ordenação, em camadas, da “consciência rememorante”, meio mais eficaz do que o presente vivido para o alcance do real. Em ambos os procedimentos objetivava-se alcançar uma pureza do objeto, uma realidade genuína acessada, unicamente, através da consciência interior. Neste sentido, poder-se-ia supor que o capítulo final de *Mimesis* preenche e cumpre aquilo que foi “profetizado” nas últimas frases de “Farinata e Cavalcante”, porquanto a interioridade humana que se abriu a partir da poesia de Dante era o que, de acordo com Auerbach, estava em jogo na literatura do período entreguerras.

As linhas acima se demonstraram, portanto, menos concludentes do que propositivas de novas indagações e inquietações. Ao asseverar que a *Divina Comédia* possibilitou a representação da individualidade humana, Auerbach realizava aquilo que dele se esperava enquanto herdeiro da tradição filológica do século XIX. Na sua concepção de história, o desnudamento do homem a partir das suas escolhas e das ações praticadas no mundo era capital. Não por acaso ele atestaria que a “história imanente dos últimos milênios, da qual se ocupa a filologia enquanto disciplina histórica, é a história da conquista da autoexpressão humana”³⁰⁶. O tom da filosofia hegeliana é claramente audível nesta ideia de “história imanente”, isto é, de uma autoconsciência latente que somente na história encontra a sua realização livre.

Conforme foi mencionado nas primeiras frases deste estudo, enveredar pela crítica literária auerbachiana salientando as suas filiações teóricas é uma tarefa árdua. A relevância da filosofia de Hegel e das considerações de Jacob Burckhardt não pode ser diminuída caso se deseje compreender a tessitura da história literária construída pelo filólogo judeu-alemão. Se *Mimesis*, conforme Leopoldo Waizbort afirmou, consistiu no perscrutar da condição humana entendida na peculiaridade da sua manifestação histórica; e, se de acordo com Auerbach, a filologia se ocupava da percepção do homem na sua individualidade, Dante certamente significou um ponto seminal na sua história literária, além de um instrumento privilegiado para a realização da tarefa a que se designou, enquanto continuador da cultura europeia ocidental.

³⁰⁶ AUERBACH, Erich. “Filologia da Literatura Mundial”. *Op. cit.*, p. 360.

6

Referências Bibliográficas

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1998. Trad. Ítalo Eugênio.

AUERBACH, Erich. **Lenguaje Literario y Publico en la Baja Latinidad y en la Edad Media**. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1969.

_____. **Dante Poeta do Mundo Secular**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

_____. **Mimesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1994.

_____. **Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature**. New Jersey: Princeton University Press, 2003.

_____. “Dante e Virgílio”. In.: AUERBACH, Erich. **Ensaio de Literatura Ocidental**. São Paulo: Editora 34, 2007.

_____. “Os apelos do leitor em Dante”. In.: AUERBACH, Erich. **Ensaio de Literatura Ocidental**. São Paulo: Editora 34, 2007.

_____. “Natã e João Crisóstomo”. In.: AUERBACH, Erich. **Ensaio de Literatura Ocidental**. São Paulo: Editora 34, 2007.

_____. “A descoberta de Dante no Romantismo”. In.: AUERBACH, Erich. **Ensaio de Literatura Ocidental**. São Paulo: Editora 34, 2007.

_____. “Filologia da Literatura Mundial”. In.: AUERBACH, Erich. **Ensaio de Literatura Ocidental**. São Paulo: Editora 34, 2007.

_____. “Vico e o Historicismo Estético”. In.: AUERBACH, Erich. **Ensaio de Literatura Ocidental**. São Paulo: Editora 34, 2007.

_____. “*Sermo humilis*”. In.: AUERBACH, Erich. **Ensaio de Literatura Ocidental**. São Paulo: Editora 34, 2007.

_____. “La court e la ville”. In.: COSTA LIMA, Luiz. **Teoria da Literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1975.

_____. Figura. In.: AUERBACH, Erich. **Figura**. São Paulo: Ática, 1997.

_____. **Introdução aos estudos literários**. São Paulo: Cultrix, 1972.

_____. **A novela no início do Renascimento.** Itália e França. São Paulo: Cosac&Naify, 2013.

_____. Carta a Walter Benjamin. In 5 Cartas de Erich Auerbach a Walter Benjamin. **Revista 34 Letras**, n.5 e 6, setembro 1989.

_____. “Epilegomena a Mimesis”. In João Cezar de C. Rocha & Johannes Kretschmer. **Fortuna Crítica de Erich Auerbach** – Volume I. R.J.: Instituto de Letras/UERJ, s/d.

AQUINO, Tomás de. **Suma Teológica.** São Paulo: Loyola, 2002, vol I e II.

AUBERT, Eduardo Henrik. **Vidas de Dante. Seleção, Tradução, Introdução e Notas.** Escritos Biográficos dos séculos XIV e XV. São Paulo: Fapesp Ateliê Editorial, 2011, p. 219-220.

BAHTI, Timothy. “Auerbach’s Mimesis: figural structure and historical narrative”. In. _____. **Allegories of History: Literary Historiography after Hegel.** Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1992, p. 137-155.

BAUMGARTEN, G. B. **Estética – A lógica da arte e o poema.** Petrópolis: Vozes, 1993.

BENJAMIN, Walter. “Destino e caráter”. In. _____. **O anjo da história.** Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p.47-57. Trad. João Barrento.

_____. **Origem do Drama Barroco Alemão.** São Paulo: Brasiliense, 1985.

BORNHEIM, G. O que está vivo e o que está morto na estética de Hegel. In. NOVAES, A. (org.) **Artepensamento.** São Paulo: Cia das Letras, 1994, p. 127-136.

BENZAQUÉM, Ricardo. “À sombra do vulcão”. In UERJ, **V Colóquio UERJ: Erich Auerbach.** Rio de Janeiro: Imago, 1994.

BURCKHARDT, Jacob. **A Cultura do Renascimento na Itália.** São Paulo: Cia das Letras, 2009.

CALDAS, Pedro Spinola Pereira. “História como resignação: A Teleologia em Droysen”. In. _____. **Que significa pensar historicamente: uma interpretação da teoria da história de Johann Gustav Droysen.** 2004. 215 f. Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, Rio de Janeiro, 2004.

_____. CALDAS, Pedro. “As Dimensões do Historicismo: Um Estudo dos Casos Almeães”. **OP SIS**, vol. 7, n. 9, jul-dez 2007, p. 48-49.

CASSIRER, ERNST. **A Filosofia do iluminismo.** São Paulo: Editora Unicamp, 1992.

CHAVES, Ernani. “Mito e Política: Notas sobre o Conceito de Destino no ‘Jovem’ Benjamin”. **Trans/Form/Ação**. São Paulo, n. 17, p. 15-30.

COSTA LIMA, Luiz. “Auerbach: História e Meta-História” In _____ **Sociedade e Discurso Ficcional**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986. p. 725-765.

_____. **Figura e evento**. In. UERJ. 5º Colóquio UERJ: Erich Auerbach. Rio de Janeiro: Imago, 1994. p. 219-229.

_____. “Entre realismo y figuración”. In.: **Histoya y grafía**, nº 32, 2009, p. 109-129.

_____. “A análise sociológica da literatura”. In.: COSTA LIMA, Luiz. **Teoria da Literatua em suas fontes**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1975.

CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura Europeia e Idade Média Latina**. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1996.

DAMROSCH, David. “Auerbach in exile”. In. **Comparative Literature**. Vol. 47, n. 2, 1995, p. 97-117.

FERNANDES, Cassio da Silva. “Biografia e autobiografia em *A civilização no Renascimento na Italia*, de Jacob Burckardt”. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 40, p. 155-198, 2004. Disponível em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/historia/article/viewFile/2741/2278>> Data do acesso: 06/05/2014.

GAGNEBIN, J. M. “Mito e culpa nos escritos de juventude de Walter Benjamin”. In. _____. **Limiar, Aura e Rememoração**. Ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014, p. 51-61.

GOMBRICH, Ernst. *Gombrich essencial: textos selecionados sobre arte e cultura*. Porto Alegre: Bookman, 2012.

GREEN, G. **Literary Criticism and Structures of History. Erich Auerbach and Leo Spitzer**. Lincoln: University of Nebraska Press, 1982.

GUMBRECHT, H.U. “Pathos da Travessia Terrena.”. In UERJ, **V Colóquio UERJ**: Erich Auerbach. Rio de Janeiro: Imago, 1994, p. 91-116.

HANSEN, J. A. **Alegoria. Construção e Interpretação da Metáfora**. São Paulo: Atual, 1987.

_____. “*Mimesis*: Figura, Retórica & Imagem”. In UERJ, **V Colóquio UERJ**: Erich Auerbach. Rio de Janeiro: Imago, 1994, p. 45-69.

HEGEL, G. W. F. **Estética**. Lisboa: Guimarães editores, 1959.

_____. **Fenomenologia do Espírito**. Petrópolis: Vozes, 2007.

_____. **Filosofia da História**. Brasília: UnB, 2008.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **O espírito e a letra: estudos de crítica literária, 1947-1958**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p.289-293.

HYPPOLITE, Jean. **Hegel**. Préface à la phénoménologie de l'esprit. Paris: Aubier-Montaigne, 1966.

KONUK, Kader. **East West Mimesis**. Auerbach in Turkey. California: Stanford University Press, 2010.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. São Paulo: Forense Universitária, 2012.

LESSA, Beatriz Cepelowicz. **A construção de um mundo: raízes germânicas e judaicas na história literária de Erich Auerbach**. Tese (Doutorado). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, Rio de Janeiro, 2004.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do Romance**. São Paulo: Ed. 34, 2012.

MAZZARI, Marcus. "Filologia Românica em Istambul". In. AUERBACH, Erich. **Introdução aos Estudos Literários**. São Paulo: Cosac&Naify, 2015, p.375-393.

NICODEMO, Thiago Lima. **Alegoria Moderna. Crítica Literária e História da Literatura na Obra de Sérgio Buarque de Holanda**. São Paulo: Fap-Unifesp, 2014, p.221-269.

ROSENFELD, K. Estéticas clássicas e críticas da arte – impasses. **Revista Porto Artes**, Porto Alegre, v.13, n.22, mai/2005.

_____. "Debate de 'figura e evento' de Luiz Costa Lima". In. UERJ. **5º Colóquio UERJ: Erich Auerbach**. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

SAID, Edward. **Crítica e humanismo**. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

SCHALK, Fritz. "Prefácio à edição de 1971". In. **A novela no início do Renascimento**. Itália e França. São Paulo: Cosac&Naify, 2013.

SCHELLING, F. "A *Divina Comédia* e a Filosofia". In. _____. **Obras escolhidas**. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

SCHLEGEL, F. **Sobre o Estudo da Poesia Grega**. Madrid: Akal Ediciones, 1995. Trad. Berta Raposo.

SNELL, Bruno. "O Homem na Concepção de Homero". In. _____. **A Cultura Grega e as Origens do Pensamento Europeu**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SPITZER, Leo. **Linguística e História Literária**. Madrid: Gredos, 1955.

SZONDI, Peter. “La teoría hegeliana de la poesía”. In.: _____. **Poética y filosofía de la historia: Antigüedad clásica y Modernidad en la estética de la época de Goethe. La teoría hegeliana de la poesía.** Madrid: A. Machado Libros, 1992. Colecc. La balsa de la Medusa.

_____. **Ensaio Sobre o Trágico.** Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

TERRA, R. R. Kant. Juízo estético e reflexão. In.: NOVAES, A. (org.). **Artepensamento.** São Paulo: Cia das Letras, 1994. p. 113-126.

TANDT, C. D. “Return to Mimesis: Georg Lukács and Erich Auerbach in the Wake of Postmodernity. In. **Return to Postmodernity: Theory – Travel Writing – Autobiography; A Festschrift in Honour of Ihab Hassan.** Eds. Klaus Stierstorfer. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2005: 61-68.

TOLLE, Oliver. **Luz estética: a ciência do sensível de Baumgarten entre a arte e a iluminação.** Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. 140fls.

VICO, Giambattista. **A ciência Nova.** São Paulo: Ícone Editora, 2008.

VIEIRA, Trajano. “Sobre Bruno Snell”. In. SNELL, Bruno. **A Cultura Grega e as Origens do Pensamento Europeu.** São Paulo: Perspectiva, 2012.

VOSSLER, K. "The Ethical and Political Background of the *Divine Comedy*". In. _____. **Mediaeval Culture: An Introduction to Dante and his Times.** Londres: Mayflower Frederick Ungar Publishing Co., 1958, vol I.

WAIZBORT, Leopoldo. **A passagem do três ao um.** São Paulo: Cosac e Naify, 2007.

_____. Erich Auerbach sociólogo. **Tempo social.** vol.16, n.1, São Paulo, Jun 2004. Disponível em:
<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S01032070200400010004> Data do acesso: 03/04/2014.

_____. “O mundo condensado”. **Revista Cult,** São Paulo, 01 fev. 2013. <<http://revistacult.uol.com.br/home/2013/01/o-mundo-condensado/>>. Acesso em: 30/08/2015.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários.** Trad. de Luis Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 182-183.

WERLE, M. A. **A aparência sensível da ideia.** São Paulo: Edições Loyola, 2013.

WHITE, Hayden. “La historia literaria de Auerbach. Causalidad figural e historicismo modernista”. In. _____. **Ficción histórica, historia ficcional y realidad historica.** Buenos Aires: Prometeo Libros, p. 33-52.