

SOLANGE APARECIDA DE CAMPOS COSTA

ASPECTOS DO TRÁGICO EM HÖLDERLIN

CURITIBA
FEVEREIRO DE 2007

SOLANGE APARECIDA DE CAMPOS COSTA

ASPECTOS DO TRÁGICO EM HÖLDERLIN

Dissertação de Mestrado apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre pelo Curso de Pós-graduação em Letras - Estudos Literários - do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Soethe

CURITIBA
FEVEREIRO DE 2007

AGRADECIMENTOS

A minha família, com destaque, meus pais Leoni e Aladir que, com amor e compreensão, acompanharam todas as etapas deste processo, demonstrando muita confiança no valor de meu trabalho e na minha capacidade para completá-lo.

A meu esposo Alessandro, pela paciência e tolerância nas minhas ausências e pelo grande carinho com que sempre me encorajou a prosseguir.

Aos meus companheiros de trabalho da Faculdade Radial, pelo incentivo, em especial a Carla e Silmara, que sempre acreditaram e deram apoio no cumprimento de cada etapa.

Ao Prof. Dr. Joel Alves Souza, primeiro mestre que me inspirou a trilhar o caminho da Filosofia e tomar gosto pelos escritores alemães.

Ao Prof. Dr. Roberto Machado, pelo curso incentivador sobre Hölderlin na UFRJ, que despertou ainda mais a vontade de me enredar nesse projeto.

Ao Prof. Dr. Paulo Soethe, pela persistência em tornar meu trabalho melhor e pela objetividade e seriedade com que me orientou.

À Professora Dra. Liana Leão, pelas sugestões sérias e carinhosas dispensadas durante o processo de qualificação.

A todas as pessoas que direta ou indiretamente contribuíram para concretização deste trabalho

Queiras transformação. Seja entusiasta da chama,
Onde te escapa uma coisa que ostenta transformação de raízes.

O espírito de criação, mestre da terra,
No elã da figura, não ama nada como o ponto de mudança

O que se tranca na permanência, já está petrificado;
Será que se imagina seguro no abrigo de uma decrepitude invisível?

Espera: a maior dureza, à distância adverte à dureza.

Ai — : o martelo ausente se prepara!

Aquele que jorra como fonte o reconhecimento o reconhece
E guia em êxtase através da criação serena
Que, muitas vezes, com o princípio se completa e começa com o fim.

Todo espaço feliz é filho ou neto da separação,
Que admirados atravessam. E Dafne transformada em raízes,
Como loureiro, quer que tu te transformes em vento.

Rainer Maria Rilke

Assim o tempo muitas coisas

Une e separa.

Hölderlin

RESUMO

Esse trabalho examina como se define a questão do trágico para Hölderlin, importante poeta alemão do século XVIII. A dissertação contextualiza o ambiente no qual Hölderlin se insere – Romantismo, Classicismo e outros movimentos que ganham força nessa época - e analisa como o trágico surge principalmente nos textos e ensaios poetológicos, divididos nos seguintes períodos : Período de Hipérion (1794 – 1798), Período de Empédocles (1798 –1800) e “Observações sobre Édipo” (1804) na qual Hölderlin tece comentários à peça *Édipo-rei* de Sófocles, que foi objeto de uma tradução sua.

Hölderlin apreende e define o trágico de formas diferenciadas no decorrer de suas obras, no entanto, subsiste em todas elas a compreensão da poesia trágica como gênero privilegiado que expõe de forma imediata o paradoxo que permeia o trágico e a própria realidade, na medida em que as relações de criação e corrupção devém de elementos em oposição necessária e contínua, como vida e morte ou por exemplo, o tema mais explorado na tragédia; o humano e o divino. Nas “Observações sobre Édipo”, texto mais intensamente examinado nesse trabalho, surgem elementos que são singulares na definição do trágico, como a cesura, a dupla infidelidade e o retorno categórico do deus. Esses elementos permitem que Hölderlin trate o tema do trágico a partir de uma visão completamente nova para o seu tempo e que propiciou o surgimento de importantes reflexões posteriores na literatura e na filosofia.

Palavras-chave: Hölderlin, trágico, tragédia, dupla infidelidade, cesura, retorno categórico de deus.

ZUSAMMENFASSUNG

Die vorliegende Arbeit untersucht die Frage der Definition des Tragischen bei Friedrich Hölderlin. Der kulturgeschichtliche Kontext des Dichtes wird skizziert – sein Ort jenseits von festen Schulen oder Bewegungen wie Romantik und Klassik. Analysiert werden insbesondere seine poetologischen Aufsätze und Briefe, in drei Phasen eingegliedert: die Hyperion-Zeit (1794 -1798), die Empedokles-Zeit (1798 – 1800) und die Zeit um die *Anmerkungen zum Ödipus* (1804). In dieser letzten Phase geht es um die Kommentare Hölderlins zu Sophokle's Tragödie *König Ödipus*. Hölderlin hat das Stück ins Deutsche übersetzt und es in diesem Zusammenhang poetologisch besprochen.

Die Arbeit verfolgt verschiedene Ansätze Hölderlins in seiner Erörterung des Tragischen, teilt aber fest, dass ein gemeinsamer Nenner in den untersuchten Texten über die tragische Dichtung derjenige ist, dass für Hölderlin das Tragische in Literatur eine privilegierte Schreibart ausmacht: Die besprochenen literarischen Texte und die Realität, die sie darstellen, werden vom Paradox bestimmt, das Paradox verleiht den Werken schöpferische und vernichtende Kraft zugleich, die in gegensätzlicher Beziehung stehen, wie im Gegensatzpaar Leben und Tod, ein wesentliches Thema bei Tragödien. In den "Anmerkungen zum Ödipus", eines der zentralen Objekte in der vorliegenden Arbeit, legt Hölderlin zur Definition des Tragischen ein einzigartiges, innovatives Instrumentarium (Zäsur, zweifache Untreue, kategorische Wende des Gottes u. a.) vor, das in der nachfolgenden Literatur und Philosophie des Tragischen relativ grosse Wirkung erzielte.

Schlagwörter: Friedrich Hölderlin; das Tragische; Tragödie; König Ödipus.

SUMÁRIO

Introdução	1
Capítulo I: Itinerário de Hölderlin	
1.1 Introdução histórica.....	8
1.2 O lugar de Hölderlin.....	16
Capítulo II: Aproximações ao trágico	
2.1 Primeiros escritos: Período de <i>Hipérion</i> (1794 – 1798).....	31
2.2 Período de Empédocles: “Fundamento para Empédocles” e outros escritos (1798 –1800).....	40
Capítulo III: Paradoxos do trágico	
3.1 A chama em mãos, margens e marés.....	64
3.2 Introdução à peça <i>Édipo-rei</i>	81
Capítulo IV: “Observações sobre Édipo”	
4.1 Gênio sereno, curiosidade enfurecida.....	87
Considerações Finais	131
Referências	134

INTRODUÇÃO

Friedrich Hölderlin (1770-1843), poeta contemporâneo dos Românticos, escreveu poesias e textos que congregam trabalhos inacabados, projetos e pensamentos aforismáticos, os quais revelam uma compreensão fundamental de seu tempo. A herança poética legada por Hölderlin marcou e continua a marcar a literatura europeia e, ainda hoje, é objeto de estudo em todo o mundo. Nela encontramos as raízes da poesia moderna, em sua vertente mais radical, na tradição e espírito alemães. Hölderlin nasce em um tempo de discussões acirradas, sob a influência da Revolução Francesa e todo o movimento cultural que se abre. Divide espaço com Schiller, Schelling, Hegel, Goethe, e no decurso dessas experiências também faz avançar a discussão sobre a diferença entre o homem antigo e o moderno.

O universo reflexivo onde Hölderlin se insere percebe o trágico e sua força no mundo e literatura antiga e moderna. Embora apareça de modos diferentes em cada um deles, o trágico possui em diferentes épocas a mesma intensidade vital; analisar a tragédia torna-se, portanto, essencial para entender o que define a poética clássica e a moderna. Almejando encontrar um encaminhamento para as questões que assim aparecem, Hölderlin traduz e comenta as peças *Édipo-rei* e *Antígona* de Sófocles.

Hölderlin é, sem dúvida, um dos poetas mais importantes do século XVIII. Como a bibliografia do poeta é densa e extensa, por razões práticas e questões de fluência de leitura, este trabalho se concentra na análise de alguns textos de Hölderlin que tematizam o trágico. O presente estudo expõe, situa e discute, portanto, os textos hölderlinianos sobre o trágico, em especial os ensaios

poetológicos do chamado “Período de Empédocles”¹ (1798-1800) e as “Observações sobre Édipo”, produzida no “Período dos Grandes Poemas” (1800-1806).

Como nosso estudo procura estabelecer uma análise da abordagem que Hölderlin desenvolve do trágico na suas obras, levando em consideração a ordem cronológica da produção de seus textos, optamos por não analisar os comentários que Hölderlin faz em “Observações sobre Antígona”. No Brasil, esse último texto foi amplamente comentado e situado pela pesquisadora Kathrin Rosenfield (2000). Demos preferência, assim, a apresentar a questão do trágico nos escritos de juventude do poeta e refletir sobre como ela se desenvolve nos ensaios posteriores, até as “Observações sobre Édipo”. A peça *Édipo-rei* de Sófocles é considerada um cânone do teatro clássico e adquire importância inegável para a história do teatro, também como objeto de outras áreas do conhecimento, como a Psicologia.

A análise do trágico mostra-se fundamental para entender a poética alemã do Romantismo e suas vertentes posteriores. A seu tempo, Hölderlin não esteve entre os filósofos e poetas mais conhecidos e discutidos, o que não invalida a relevância de seus textos e, ao contrário, fornece um argumento a mais para novas leituras e reflexões sobre sua obra. Devidamente valorizado e recebido no século XX, sobretudo nos países de língua alemã, mas de maneira intensa também na França, foi durante a década de 1990 que surgiram diversas traduções das poesias e trabalhos acadêmicos entre nós, abrindo-se a possibilidade de um contato maior da cena literária brasileira com os textos hölderlinianos.²

No Brasil, possuímos duas traduções, que serão utilizadas no decurso desse trabalho, das “Observações sobre Édipo”.

¹ Datação apresentada nas *Obras Completas* de Hölderlin (2004).

² Nesse período vários textos e poemas de Hölderlin foram traduzidos para o português o que instigou a produção de resenhas publicadas em jornais e revistas. Esse material foi compilado, p. ex., por Hanelise Rauth, no âmbito do projeto de iniciação científica “Elenco das obras literárias de língua alemã traduzidas no Brasil (1990-1995)” (UFPR/CNPq).

A primeira, de Márcia de Sá Cavalcante (1994), que traduziu esse texto e mais alguns outros, como “Sobre o modo de proceder do espírito poético” e o “Devir no perecer”, além de importantes cartas que Hölderlin escreve a seu irmão e amigos. Os textos estão publicados na obra *Reflexões*, que apresenta em anexo ainda, uma tradução do ensaio “Hölderlin, Tragédia e Modernidade”, da comentadora francesa Françoise Dastur. Nesse texto, Dastur analisa a compreensão do trágico na obra de Hölderlin, em especial nas “Observações”.

A segunda, de Kathrin Rosenfield (2000) consta na obra *Antígona — de Sófocles a Hölderlin*, em que a autora analisa detalhadamente, como referido anteriormente, a tradução que Hölderlin faz da peça *Antígona* de Sófocles e também as “Observações”, sobretudo as “Observações sobre Antígona”.

Além dessas, serão utilizadas as obras completas de Hölderlin em francês organizadas por Philippe Jaccotet (2004) e traduções dos poemas de Hölderlin realizadas por José Paulo Paes (1991), Paulo Quintela (1999) e a tradução das Elegias por Maria Tereza Dias Furtado (1992).

Dentre as obras de comentadores, serão importantes para o desenvolvimento do presente trabalho os textos de Philippe Lacoue-Labarthe nas obras *Metaphrasis* (1998), que analisa a tradução que Hölderlin faz de Sófocles e também o *Teatro de Hölderlin* (1999), texto que discute o fundamento do teatro em Hölderlin, retomando desde as primeiras obras do poeta até as “Observações”. Nesse texto Lacoue-Labarthe aborda como surge em Hölderlin a necessidade de tratar do trágico, tal como ele a apresenta nas *Observações*. Outra obra importante do comentador é *A imitação dos modernos* (2000), que reúne textos como “Hölderlin e os gregos”, que trata da apropriação moderna do pensamento grego. A interpretação que Lacoue-Labarthe leva a cabo, nesse texto, segue no sentido de

revelar o papel do poeta num abalo da oposição entre o antigo e o moderno. De fato, a experiência da tradução da tragédia grega, segundo Lacoue-Labarthe, levou Hölderlin bem mais longe do que os seus pares no que concerne ao pensamento sobre os Gregos. Outro texto que consta na obra é “A cesura do especulativo”. Nesse texto Lacoue-Labarthe discute a tragédia enquanto matriz do pensamento especulativo e nota que, com a experiência da inimitabilidade da *tragédia*, Hölderlin apercebe-se de que uma cultura não pode regressar a si (apropriar-se), senão sob a condição de se ter inicialmente desapropriado. Deste modo, a tragédia é o lugar por excelência da *tensão* que define toda e qualquer cultura.

Outras obras fundamentais para o desenvolvimento do presente trabalho foram *Hölderlin et Sophocle* de Jean Beaufret (1983), que trata especificamente das “Observações”, e *Ensaio sobre o Trágico*, de Peter Szondi (2004), que aborda diferentes apreensões do trágico e apresenta uma visão sintética e, ao mesmo tempo, muito completa da compreensão do trágico em Hölderlin.

Vários outros comentadores foram de singular importância para a composição desse trabalho. Destaco ainda, Heidegger, que antes elabora uma filosofia sobre o trágico em Hölderlin do que um texto meramente analítico. Desse autor foram utilizadas as obras *Ensaio e Conferências* (2001), *Porquoi des poètes* (1962) e *Approche Hölderlin* (1951); nessas obras Heidegger, a partir dos textos hölderlinianos, discute o papel fundamental do poeta na modernidade e interpreta alguns poemas de Hölderlin. Para compreender a visão heideggeriana de Hölderlin, merece referência também o trabalho de Beda Allemann na obra *Hölderlin et Heidegger. Recherche de la relation entre poésie e pensée* (1959).

Para concluir nossa breve revisão de leitura, há que se mencionar as excelentes contribuições de Kathrin Rosenfield, que além da obra referida

anteriormente produziu diversos artigos sobre Hölderlin (1991; 1998; 2001) esboçando uma análise importante da compreensão do trágico no poeta, e de Roberto Machado na obra *O nascimento do trágico* (2006), que dedica um capítulo de sua obra ao poeta. No capítulo “Hölderlin e o afastamento do divino”, Machado percorre o itinerário de Hölderlin da perspectiva da importância que o trágico assume em sua obra desde seus textos iniciais como *Hipérion*, passando pela *A morte de Empédocles* até as “Observações”. Roberto Machado, nesse texto, percebe que Hölderlin busca, no seu percurso de produção, a origem da teatralidade. Por isso, segundo Machado, Hölderlin retoma Sófocles, e as “Observações” constituem-se para ele, nesse sentido, em uma procura pela expressão do trágico em sua origem, que revelará ao poeta alemão não a supressão do conflito, mas a necessidade de sustentar a contradição que se impõe ao trágico. Dirá Machado (2006, p.142-3): “Meu objetivo será investigar, pela análise dessas ‘Observações’, como a interpretação hölderliniana da tragédia se desloca de uma contradição que é superada por uma harmonização — caracterizando, portanto, uma perspectiva dialética — para uma posição em que a antinomia é radicalizada sem levar a uma reconciliação.”

Este trabalho pretende, assim, analisar a compreensão do trágico em Hölderlin, considerando como esse tema é tratado em algumas obras do autor, em especial nas “Observações sobre Édipo”. Desse modo, é preciso observar que não se discutirá o trágico enquanto forma literária, mas o conceito de trágico tal como apreendido por Hölderlin em diferentes momentos de sua produção, justificando-se, assim, o título da dissertação: Aspectos do trágico em Hölderlin.

Para tratar desse tema, o presente trabalho se dividirá da forma a seguir:

No primeiro capítulo será apresentado o contexto histórico da Alemanha no período do surgimento de Hölderlin. Delinear-se-á o itinerário de Hölderlin: o que leva o poeta a buscar uma compreensão do trágico, como ele define essa questão. Primeiro será necessário determinar quais elementos levam Hölderlin a realizar uma crítica da cultura alemã de seu tempo, quais os questionamentos e influências que contribuem para sua formação, e como sua poesia pode, de certo modo, transcender esse limite. Nesse ponto serão abordados os movimentos literários importantes do século XVIII, como o Sturm und Drang, o Romantismo e o Classicismo alemão, delineando as discussões políticas e intelectuais que fundamentam o pensamento alemão desse período e, de alguma forma, influenciam Hölderlin. Ainda nesse item serão apresentados alguns traços do pensamento de Schiller, filósofo alemão contemporâneo a Hölderlin, como forma de identificar o pensamento alemão dessa época e como as questões levantadas por Hölderlin se aproximam e, ao mesmo tempo, ultrapassam, a produção do seu período.

No segundo capítulo, nosso trabalho se concentrará na análise do trágico nas obras que antecedem as “Observações”. Serão apresentadas e analisadas obras pertencentes aos assim chamados Período de Hipérion e Período de Empédocles. Nesse ponto pretende-se esboçar a trajetória que Hölderlin percorre desde a sua obra de juventude, *Hipérion*, passando pela tragédia moderna que tenta escrever: “A morte de Empédocles”, projeto seu que fracassa. Investigar-se-á o texto “Fundamento para Empédocles” e outros ensaios poetológicos desse período.

No terceiro capítulo, será discutida a compreensão do trágico em Hölderlin como paradoxo. No texto “O significado da tragédia” Hölderlin apresenta a tragédia como paradoxo, e esse sentido perpassará sua obra. Em diferentes momentos o autor retoma a noção do trágico como paradoxo (elementos como pátrio e estranho,

orgânico e aórgico, signo insignificante, entre outros). Esse pensamento marcará profundamente toda a sua produção literária. Nesse item analisaremos também alguns poemas de Hölderlin que esboçam esse paradoxo. Na segunda parte desse capítulo apresentaremos uma introdução à peça Édipo-rei, que será traduzida por Hölderlin e foco das “Observações sobre Édipo”, tema do último capítulo da dissertação.

No quarto capítulo, nosso trabalho se dirige para as “Observações sobre Édipo”. Após o abandono do projeto de produzir uma tragédia moderna, Hölderlin opta por realizar as traduções de “Édipo-rei” e “Antígona”. Com as traduções Hölderlin desenvolve uma concepção singular do trágico. Será na análise das “Observações”, textos que interpretam e comentam as traduções, que nosso trabalho fundamentará sua discussão. Nesse ponto analisaremos as três partes que compõem as “Observações sobre Édipo” de Hölderlin e buscaremos entender como o autor estabelece sua compreensão do trágico.

Nossa incursão ao pensamento de Hölderlin configura um encontro com um autor fundamental da literatura alemã que a cena literária filosófica brasileira vem recebendo há alguns anos. Em verdade este estudo insere-se nesse processo e pretende contribuir com as considerações locais sobre a importante obra do poeta.

1. ITINERÁRIO DE HÖLDERLIN

Por certo! É a terra natal, o solo da tua terra
Que tu procuras, que está perto, que já vem ao teu encontro.

(...)

Aí me recebem. Ó voz da cidade, da Mãe!
Fazes reviver e tocas em mim memórias antigas!
Sim! O antigo permanece! Prospera e amadurece, nada
Do que vive e ama esquece a fidelidade.

Friedrich Hölderlin

1.1 Introdução histórica

A presente dissertação consiste na discussão do conceito de tragédia para o poeta alemão Friedrich Hölderlin (1770-1843) e na demonstração de como o trágico e sua realização poética na Modernidade revelam-se possíveis para ele.

Para entender o pensamento de Hölderlin faz-se necessário, primeiramente, perscrutar o itinerário da reflexão sobre a arte em seu tempo e universo cultural, de modo a compreender as articulações temáticas que culminam no nascimento da Estética, na reflexão poética do Classicismo de Weimar e nos questionamentos do Romantismo alemão, que Hölderlin antecipa.

Em uma exposição breve, serão delineados de início o contexto do pensamento do século XVIII e as motivações que levaram Hölderlin à sua filosofia poética e poética filosófica.

Durante o séc. XVIII convivem na Alemanha diversos movimentos literários simultâneos como: o Iluminismo, o Classicismo e o Romantismo. Esses movimentos mantêm diálogo com a literatura francesa que, por razões históricas evidentes, apontou privilegiadamente para a transição do poder político, cultural e econômico da aristocracia para a burguesia. A compreensão de alguns aspectos da história política e literária da França, portanto, também é fundamental para entender o surgimento da literatura alemã do séc XVIII.

Após o Renascimento, a França se tornou o centro cultural da Europa e concentrou as discussões sobre arte e literatura nesse período, reunindo importantes artistas e poetas. O controle das artes, antes restrito à aristocracia, foi substituído, no decorrer do tempo, pela atividade cultural burguesa. Essa mudança se deu lentamente, mas atingiu culminância súbita na Revolução Francesa de 1789.³ A Revolução representou o anseio de mudança não apenas política, mas também intelectual e filosófica, que deveria proporcionar à França uma maior liberdade de pensamento e expressão na arte e na literatura de seu tempo. A Revolução Francesa e suas aspirações libertárias abrem, portanto, a possibilidade de novos pensamentos políticos e culturais na Europa. Inicia-se uma época de grandes discussões, em que novos questionamentos podem ser abertamente debatidos.

As transformações ocorridas na França se tornaram um ícone para todo o mundo ocidental. Alguns países da Europa passaram a reconhecer a França como modelo ideal de pensamento, política e arte.

A Alemanha, nesse período, ainda não constituía um Estado nacional e mantinha resquícios de uma economia e política feudal conservadora. Como a maioria dos outros países da Europa, via a França como um ideário, desejava produzir a mesma força e inspiração que motivou os franceses a transformar seu país. No entanto, as discussões na região buscavam preservar a tradição cultural, histórica e lingüística do espaço de fala alemã e criar para si uma identidade adequada às necessidades e interesses do poder e da população local.

Nesse sentido, o iluminismo francês, preconizado por Rousseau, um dos autores que inspiraram a Revolução Francesa, teve na Alemanha uma conotação muito singular. O iluminismo (Aufklärung) ocorreu na Alemanha no período de 1720

³ Sobre Revolução Francesa ver : Hobsbawn, 2005; Soboul, 2003; Burke, 1997.

a 1785; seus pensadores estavam convencidos de que emergiam de séculos de obscurantismo e ignorância para uma nova era, iluminada pela razão, a ciência e o respeito pela humanidade. O chamado “Século das Luzes” se empenhava em estender a razão como crítica e guia a todos os campos da experiência humana. Immanuel Kant (1974, p. 100), um dos grandes expoentes desse movimento afirma:

O iluminismo [Aufklärung] é a saída do homem de sua menoridade, da qual ele próprio é culpado. A menoridade é a incapacidade de fazer uso de seu entendimento sem a direção de outro indivíduo. O homem é o próprio culpado dessa menoridade se a causa dela não se encontra na falta de entendimento, mas na falta de decisão e coragem de servir-se de si mesmo sem a direção de outrem outrem. *Sapere aude!* Tem coragem de fazer uso de teu próprio entendimento, tal é o lema do iluminismo.

Para Kant e o movimento iluminista faz-se necessário abdicar dos moldes da tradição, dos preconceitos e crenças que foram formatados ao longo do tempo. O iluminismo pretende libertar o homem de sua “menoridade”, dos padrões impostos e tomados como naturais pelo ser humano e criar a possibilidade de um pensamento voltado à razão, para o conhecimento e novas descobertas. Existia, no iluminismo, a convicção de que, mediante o uso da razão, seria possível um progresso sem limites. Porém, mais que um conjunto de idéias estabelecidas, o Iluminismo representava uma atitude, uma maneira de pensar. Essa nova forma de pensamento foi muito importante para a Alemanha do séc. XVIII e propiciou o surgimento de grandes filósofos e romancistas como Kant, Leibniz e Lessing.

Quase simultaneamente ao Iluminismo, surge na Alemanha, um movimento denominado *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto, 1765-85). Essa corrente pode ser caracterizada como um movimento literário que tenta inverter o racionalismo das Luzes, no que ele teria de pacificador de anseios individuais e espontâneos, e se concentra na subjetividade. Tal como o iluminismo, o movimento propõe uma crítica ao absolutismo, à corte e à tradição, mas a realiza de forma diferente. Enquanto o iluminismo enfatizava a ciência, o racionalismo, a tecnologia e o progresso, os

Stürmer, como eram chamados os representantes desse movimento, preferem exaltar a natureza e o sentimento. Assim, consideradas as idéias políticas dessa época, o movimento consistia, em primeiro plano, num protesto literário. Aveso aos padrões de produção literária clássica, o *Sturm und Drang* ousa abrir uma nova forma de conceber a criação artística e participa também da insatisfação geral causada pelos modelos políticos, econômicos e morais difundidos pelo Antigo Regime.

O ideal literário não era o poeta altamente instruído e capaz de escrever obras em qualquer gênero literário, segundo as rigorosas prescrições da época, mas sim o poeta genial que conseguia criar as suas próprias regras. Segundo esse movimento, era no gênio, através da arte, que exteriorizava a força criativa da Natureza. Faz-se, desse modo, a apologia do gênio, da liberdade individual sem limites e do amor impetuoso.⁴ Entre os *Stürmer* vigora a primazia do sentimento face à razão. Otto Maria Carpeaux afirma n' *A Literatura Alemã* (1994, p. 65):

Um 'gênio' é aquele que não precisa de regras para comover e edificar. 'Genial' é a poesia sem imitação dos antigos e 'genial' é a religiosidade livre, sem dogmas. Os pré-românticos alemães pretendem viver e escrever sem e contra as regras da sociedade e da literatura do século; por isso julgam-se 'gênios' .

O movimento do *Sturm und Drang*, que teve como representantes principais Herder, Klopstock e os jovens Schiller e Goethe, já esboça alguns princípios que o Romantismo Alemão iria desenvolver posteriormente.

Na segunda metade do século XVIII, no entanto, emergem na Alemanha, quase ao mesmo tempo, o Romantismo e também o Classicismo de Weimar. As idéias classicistas foram desenvolvidas e propagadas, principalmente, por Goethe (1749-1832) e Schiller (1759-1805) e o centro do movimento foi a cidade de Weimar, que se converteu em centro cultural no período. Esse movimento caracteriza-se pela

⁴ Sobre esse tema ver Suzuki, 1998.

busca de um ideal clássico de perfeição e beleza. Segundo a definição de Anatol Rosenfeld e Jacob Guinsburg (2005, pp. 262-263):

O Classicismo se distingue fundamentalmente por elementos como o equilíbrio, a ordem, a harmonia, a objetividade, a ponderação, a proporção, a serenidade, a disciplina, o desenho sapiente, o caráter apolíneo, secular, lúcido e luminoso. E o domínio do diurno. Averso ao elemento noturno, o Classicismo quer ser transparente e claro, racional. E com tudo isso se exprime, evidentemente, uma fé profunda na harmonia universal. A natureza é concebida essencialmente em termos de razão, regida por leis, e a obra de arte reflete tal harmonia. A obra de arte é imitação da natureza e, imitando-a, imita seu concerto harmônico, sua racionalidade profunda, as leis do universo.

O Classicismo possui, então, como ponto de partida a educabilidade do ser humano relativamente à efetivação do Bem. O seu objetivo era a humanidade verdadeira (o Belo, o Bem, o Verdadeiro). O ser humano não deveria possuir somente virtudes individuais, como a tolerância e a caridade, mas também procurar atingir um ideal pautado por termos como “harmonia” e “totalidade”. O Classicismo pretendia, portanto, alcançar um modo, uma educação (ou formação, *Bildung*) que propiciasse o encontro desses princípios universais. Todas as capacidades humanas; intelectuais, artísticas, científicas e filosóficas deveriam concorrer para tal finalidade. Assim, para que houvesse harmonia não poderia existir desacordo entre as referidas potencialidades humanas, pois elas deveriam formar uma unidade equilibrada.

Para o movimento, esse ideal pretendido via-se concretizado na Antiguidade Grega. Segundo os classicistas, somente os gregos da Antiguidade é que conseguiram desenvolver os seus potenciais de uma forma absolutamente harmoniosa. No entanto, o Classicismo não pretende realizar uma mera repetição dos clássicos antigos, mas entender o que tornou tal civilização tão grandiosa. Assim, lê-se em Winckelmannn (apud Reale; Antiseri, 2003b, p.18), um dos representantes mais importantes desse movimento: “Para nós, o único caminho para nos tornarmos grandes e, se possível, inimitáveis, é a imitação dos antigos”. Pode-se entender que o que Classicismo pretende é readquirir o olhar pelos antigos, e

essa necessidade torna-se seu ideal constante. Daí nasce a grande nostalgia que o Classicismo sente em relação à arte grega. Segundo Philippe Lacoue-Labarthe (2000, p. 212): “Em nenhum outro lugar os gregos foram a tal ponto uma obsessão. As Luzes, na Alemanha pensante dos anos noventa, em virtude dessa sombra trazida dos gregos para um mundo socialmente cortado, rígido e fechado, são antes crepusculares.” Desse modo, é fácil perceber nos textos desse período uma interpretação muito particular da Antigüidade, que a enaltece sobremaneira segundo padrões que ressaltam, de forma muito própria, uma beleza universal presente na Grécia.⁵

Os poetas românticos, por sua vez, recusaram a realidade dos finais do séc. XVIII e inícios do séc. XIX de forma absolutamente radical.⁶ Culpavam a ciência de querer tentar explicar tudo, através do raciocínio, e acreditavam, desse modo, que o racionalismo e a civilização dividiam o homem, tornando-o infeliz e quebrando a sua harmonia interna. Para os românticos, o cotidiano burguês era cinzento, monótono e prosaico, por isso, em contraposição, criaram uma visão sentimental da vida, com um predomínio da imaginação. Os Românticos, sendo intelectuais requintados, sentiam-se tanto divididos entre o racional e o instintivo como também entre o subjetivismo individual e a integração na sociedade. Os representantes desse movimento, parecem seres cindidos, que aspiram o infinito, mas que pertencem a uma realidade fragmentada. Giovanni Reale e Dario Antiseri (2003b, p. 19), importantes comentadores da História da Filosofia, afirmam: “Tal atitude romântica consiste na condição de conflito interior, na dilaceração do sentimento que nunca se

⁵ Carpeaux (1994, p. 79), nesse contexto, acentua que, para o classicismo a Grécia: “Foi, evidentemente, uma Grécia estilizada, ‘apolínea’, sem manchas de fealdade, sem exaltações menos decorosas. Não uma Grécia Clássica, mas uma Grécia classicista”. Como se verá adiante, vale destacar, a atitude e compreensão de Hölderlin diante da herança grega serão bastante diversas.

⁶ Sobre o Romantismo ver: Guinsburg, 2005.

sente satisfeito, que se encontra em contraste com a realidade e aspira a algo mais, que, no entanto, lhe escapa continuamente”. O Romantismo, portanto, absorveu algumas características do *Sturm und Drang* como o culto à natureza e ao gênio. O forte sentimentalismo e nacionalismo que influenciou os Stürmer na juventude aparecem como elementos importantes na formação do espírito romântico.

Goethe e Schiller, participantes do *Sturm und Drang* na juventude, orientaram mais tarde, porém, não os princípios do Romantismo, mas sim do Classicismo, que, como vimos, caracteriza-se por limites e formas pré-determinadas. O Classicismo opõe-se ao Romantismo, na medida em que o primeiro funda a necessidade de uma educação ideal que talvez possibilite a formação de uma arte voltada para valores universais, enquanto no segundo não há ideal, não há planos, mas predomina a preocupação em criar uma arte pura, sem norma, sem regras, que seja a fruição da natureza e do infinito. O romântico não segue um modelo, seu gênio cria de forma irregular. Nesse sentido, Rosenfeld e Guinsburg (2005, p. 267) afirmam que:

Vê-se que esse conceito de gênio original reúne, de certa maneira, todos os conceitos, todas as idéias e aspirações do Romantismo. Em seu âmbito fica compreendida particularmente a revolta radical contra as regras tradicionais, canonizadas, do Classicismo, contra as “autoridades” clássicas, contra os padrões consagrados, porque o gênio, evidentemente, não se deixa guiar por modelo nenhum; ele cria livre e espontaneamente; ele não se atém a norma nenhuma, porque nem sequer conhece as normas. O gênio cria a obra com base numa explosão, num surto irracional de sua emocionalidade profunda. E sua criação, por mais imperfeita que seja, na perspectiva das regras clássicas, será sempre a grande obra, porque exprime o estado de exaltação do criador com toda sinceridade, fato que constitui o valor máximo nesse sentido.

Pode-se entender, portanto que, o Classicismo e o Romantismo, embora possuam características em comum, como a valorização da natureza e do gênio, são muito diferentes entre si, quanto ao modo de compreendê-los. O classicismo se pauta pela ordem e pela medida, o Romantismo pelo caos e pelos instintos.

A partir dessa breve exposição, pode-se inferir que o séc. XVIII se caracteriza por mudanças políticas, econômicas e literárias fundamentais para a

Europa. As revoluções que, primeiramente surgem na França e na Inglaterra, se espalham pelos outros países e possibilitam o surgimento de um novo modo de pensar na Alemanha.

A literatura alemã é ainda incipiente na época. Como afirma Carpeaux (1994, p.42): “Por volta de 1700, a Alemanha é o único país da Europa civilizada sem literatura alguma. Os alemães afiguram-se aos seus vizinhos como nação iletrada”. Mas a partir de então passa por um tempo de produção literária particularmente intensa. O séc. XVIII se mostra para a Alemanha como um período muito profícuo na literatura e na filosofia. Nessa época, surgem simultaneamente, movimentos importantes como o Iluminismo, o *Sturm und Drang*, o Classicismo e o Romantismo.

Todas essas mudanças, sem dúvida, vão influenciar a literatura e a poesia de Hölderlin. O poeta, no entanto, é em si mesmo fonte e condutor dessas novas transformações. Sua peculiaridade e a dificuldade de situá-lo em qualquer das tendências da época aponta para a complexidade e lucidez de sua obra.

1.2 O lugar de Hölderlin

No meio desse ambiente, vinte anos antes do nascimento de Hölderlin, por volta de 1750, o termo Estética é criado por Alexander Gottlieb Baumgarten. A partir de então, surge a compreensão do Belo como sentimento passível de ser despertado pela arte, podendo surgir de uma contemplação desinteressada, não necessariamente vinculada a uma utilidade objetiva⁷. A arte ganha a dimensão da reflexão sobre o processo e seu conteúdo. Segundo Peter Szondi (2004, p. 23), por exemplo, comentador do romantismo alemão e da obra hölderliniana: “Desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico.”⁸ A investigação adentra, assim, os meandros da composição artística revelando a importância da ação criadora.

Influenciados pelos princípios norteadores da Revolução mas, ao mesmo tempo, tentando fundamentar o espírito alemão de sua época, filósofos como Kant e Fichte discutem, além de outros temas importantes, o espaço da obra de arte. A filosofia de Kant, criando uma nova compreensão teórica do Belo, abre o horizonte para a reformulação do problema das relações entre arte e realidade que adentra definitivamente o espaço da reflexão filosófica.

O Romantismo e o Idealismo Alemão surgem nitidamente influenciados pelos princípios kantianos e pela necessidade de fundamentar um pensamento

⁷ Antes do nascimento da Estética a compreensão de arte se referia a poética enquanto *téchne*, ou seja, a descrição dos gêneros de arte. Com a Filosofia Alemã e o advento da Estética a própria compreensão de arte se modifica, tornando possível entender não somente os elementos que compõem a obra de arte, mas o seu movimento próprio, seu vir-a-ser, isto é, aquilo que garante identidade a obra. De acordo com Pedro Süsskind (In Szondi, 2004, p. 11) “As poéticas clássicas, passando por Horácio, até a época do Iluminismo, resumiam-se a doutrinas normativas que, a partir da divisão da poesia em seus três gêneros, definiam o que eles eram e ensinavam como se devia escrever uma epopéia, um poema lírico ou um poema dramático. Com a filosofia da arte do Idealismo alemão, tanto os gêneros poéticos quanto os conceitos estéticos fundamentais (como o belo e o sublime) passaram a ser pensados em sua dialética histórica, dentro dos sistemas filosóficos”.

⁸ Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775-1854) era contemporâneo e colega de Hölderlin, e ambos contemporâneos e colegas de Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) no Instituto Teológico Evangélico em Tübingen, durante os anos de estudos, onde chegaram a partilhar a mesma moradia por alguns meses.

característico da Germânia (que defina uma identidade própria frente às discussões francesas). Essas aspirações já se revelavam latentes no movimento do *Sturm und Drang*, que abriu espaço para o desenvolvimento do Romantismo. Nesse sentido surge a noção do artista como gênio imaginativo, que através de uma inspiração criadora (dom da natureza) é impelido a produzir a obra de arte. O processo criativo passa a ser analisado desde sua origem, e para o espectador resta a investigação sobre a apreensão da obra segundo o sentimento universal que ela pode despertar.⁹ Assim, surgem os grandes debates da estética do séc. XVIII e XIX com textos de Fichte, Schelling, Novalis, Goethe e Hegel, entre outros. Embora possuam diferentes compreensões, todos esses pensadores utilizam o mesmo princípio: para fundamentar um estudo sobre a arte moderna (alemã) discutem antes a produção artística dos antigos (gregos), a dicotomia entre a poética clássica e a moderna. Schiller tenta resolver essa conexão antagônica, mas ainda está fixado nela. É Hölderlin quem finalmente supera essa contradição.

Antes de passar ao estudo da obra hölderliniana, façamos, no entanto, uma breve apresentação desse seu contemporâneo, cuja atuação e presença mostrou-se tão fértil naquele momento histórico-cultural: Friedrich Schiller. Schiller vivencia a efervescência de sua época. Tenta se desfazer da influência da divisão da poética em antiga e moderna e, como os outros pensadores dessa época, afirma que a poesia é, por excelência, a arte mais elevada. Ela consegue condensar as características de todas as demais artes: o ritmo da música, a imagem das artes plásticas, e ao se expressar pela linguagem transfigura os significados. A poesia se mostra como expressão mais imediata da natureza, nela o homem encontra o caminho para conciliar-se com sua origem e pode, então, manifestar de outra forma a realidade.

⁹ Por exemplo: O Belo e o Sublime na filosofia kantiana e o desenvolvimento do juízo de gosto.

Assim sendo, a poesia se faz como um dos modos possíveis para renovar no homem uma harmonia primeva com a natureza. Schiller (1991, p. 60) afirma que: “O espírito poético é imortal e inamissível na humanidade; não pode se perder senão juntamente com ela a predisposição para ela”.

Para Schiller, há uma diferença central entre a poética antiga e a moderna. O antigo (poeta ingênuo) é aquele que consegue expressar o vínculo direto com a natureza, sem nenhum intermediário, pois nele pulsa a expressão pura da natureza. Já o poeta moderno (sentimental) nasce da perda desse princípio, e só se relaciona com a natureza mediado pela reflexão que se constitui como sua principal característica. Ele compõe e compreende através da razão, ou seja, o entendimento. O poeta ingênuo sente a natureza, enquanto o sentimental a pensa.¹⁰

Schiller propõe de maneira sistemática a diferença dos modos poéticos e tenta, a partir disso, romper com a nostalgia do antigo tão comum a seus contemporâneos. Pois com a duplicidade criada na compreensão da arte que a vincula a uma manifestação direta ou mediada pelo pensamento, pode-se acreditar que o ingênuo (a arte instintiva da natureza) possui uma certa superioridade sobre a poesia sentimental, e esta passa a se concentrar, então numa simples imitação do elemento próprio do ingênuo. Para evitar essa compreensão que superestima o ingênuo e garantir ao moderno uma autonomia em relação a uma criação original, é preciso romper com essa visão de excelência a ser imitada. Schiller percebe a necessidade de acabar com essa duplicidade. No entanto, embora crie um princípio que harmonize a natureza e o Ideal, ele se mantém ao nível de uma dialética infinita, isto é, a poesia plena só se realiza como vontade, como aspiração de uma poética que efetivamente não se concretiza, senão pela imaginação. Assim sendo, pode-se

¹⁰ Em uma passagem de sua obra, Schiller (1991, p. 56) relaciona a poesia ingênua à produção literária francesa em contraposição ao sentimental próprio do pensamento alemão.

entender que a tarefa do poeta moderno é a realização de uma busca interminável pela criação de uma arte que unifique sem deturpar o ingênuo e o sentimental. Na apresentação da obra *Poesia Ingênua e Sentimental*, Márcio Suzuki (1994, p. 40), tradutor e comentador de Schiller, afirma: “Como a humanidade ideal n’A *Educação Estética do Homem*, a terceira espécie de poesia constitui uma idealidade inalcançável; exatamente por isso, no entanto, apresenta-se como tarefa e parâmetro de toda criação poética.”

Então, podemos observar que Schiller ainda permanece dentro da compreensão dicotômica da poesia, e que sua resposta não se efetiva. Nesse ponto difere de Hölderlin, para quem a separação não é excludente mas conciliável, e possível uma poética moderna independente.

Nesse ambiente de idéias Hölderlin, embora sob influência dos textos de seu tempo, dá um passo além, em direção ao pensamento moderno, pois não quer encontrar um princípio que unifique a poética antiga e a moderna. Percebe que se faz necessário resguardar uma diferença, desde que não seja instauradora nem da discórdia nem de uma verdade absoluta. Preocupa-se em encontrar o elemento artístico próprio do moderno, do espírito alemão de seu tempo, enquanto anseio pela constituição de uma nação organizada sob uma sociedade complexa republicana, que não sufoque a dimensão criativa e espiritual dos sujeitos individuais. Entende que esse estado de coisas só poderá ser fundado quando a diferenciação absoluta entre antigo e moderno for suspensa em prol de uma consciência anterior, que leve à origem da própria obra de arte.

Hölderlin (1994, p.136) trata desse tema em uma carta ao amigo Casimir Böhlendorff: “Penso que não haveremos de comentar os poetas, [exceto os do nosso tempo], mas que o modo de cantar em si mesmo assumirá um caráter outro e

que não destoamos porque, desde dos gregos, nós é que recomeçamos a cantar de modo propriamente original, de maneira patriótica e natural.”

Hölderlin não possui a nostalgia da espontaneidade dos gregos, tão comum a homens do seu tempo (tais como Schiller, que afirma que o gênio verdadeiro havia de ser ingênuo). Não possui a mesma vontade de imitar a arte clássica como se fosse a única referência da arte perfeita. Também, diferentemente de Schiller, não busca uma arte ideal, um projeto inalcançável a que convergissem o antigo e o moderno. Para Hölderlin é necessário sim conhecer a arte grega, não para imitá-la ou idealizá-la, mas para compreender a natureza da arte em geral e, a partir disso, abrir espaço para uma poética moderna que não se defina pela comparação, mas a partir de sua própria natureza¹¹.

Para Schiller, ainda que tenha tentado criar uma resposta para a poesia sentimental (a arte ideal), permanece a diferença entre a poética grega e a moderna na forma de uma dialética histórica restauradora. Hölderlin rompe com esse padrão (abandona a tentativa de transpor o modelo de arte antiga ao pensamento especulativo), percebendo que o que temos em comum com os gregos é a forma como a arte se dá, ou seja, em meio às relações da vida e ao destino. Essa forma se concretiza na apropriação de si mesmo através de um estranhamento.¹² Desse modo, pode-se dizer que Hölderlin utiliza o exemplo grego para revelar que existe uma distinção de cultura, de modos de apreensão, e que a arte grega, como tal, só existe para nós através de uma aproximação infinita, sendo, portanto, não apenas inimitável, mas inalcançável. Talvez porque ela não se preste ao que há para dizer

¹¹ Hölderlin comentará sobre esse assunto numa carta ao amigo Böhlendorf, de 4 de 1801, que será trabalhada mais adiante (Supra p. 74)

¹² Essa relação será investigada posteriormente, no decorrer do trabalho; contudo, já explicita a própria retomada dos gregos que Hölderlin faz, pois que compreendendo o trágico no outro, nos gregos, fica mais claro entender o trágico em si, na modernidade. É essa capacidade de compreender o outro, o estrangeiro, o incomum (“das Fremde”) que Hölderlin louva nos gregos e considera deficiente nos alemães. Nos alemães sobeja o *pathos* sagrado, justamente por estarem à procura de uma unidade dada aos gregos pela natureza.

neste momento; nossa cultura, nosso modo de apreensão do real já é outro.

Segundo o comentador da obra hölderliniana Lacoue-Labarthe (2000, p. 56):
“A Grécia terá sido para Hölderlin esse inimitável não por excesso de grandeza – mas por falta de propriedade. A Grécia terá sido então essa vertigem e essa ameaça: um povo, uma cultura se indicando, não cessando de se indicar como inacessíveis a si próprios.”

Como afirma o comentador, a Grécia e sua forma de compreender a realidade, de compor suas obras de arte, não nos é própria. Hölderlin vive numa outra época e seu horizonte de compreensão é distinto dos gregos ou de qualquer outro povo. A Grécia, o mundo clássico, se constitui para Hölderlin como o outro, algo que não está no horizonte de compreensão do espírito alemão de seu tempo. Impossível, no entanto, menosprezar a enorme importância da cultura clássica, que ininterruptamente se afirma em nossa realidade, pela memória, como constituição histórica do próprio pensamento ocidental. Mas entender o mundo clássico e sua arte como elevada em relação às outras fere e impede o aparecer do que é próprio e característico de cada tempo, pois, ao invés de fornecer instrumentos para criar uma arte própria, perpetua uma cristalização ideal de arte.

Hölderlin rompe em alguns aspectos, portanto, com a tradição romântica que buscava recuperar a infância perdida do homem e se distancia também da teoria schilleriana, que vincula a poética moderna a um plano ideal. Adiante, serão discutidos mais detidamente esses dois pontos que demonstram a autonomia da obra hölderliniana em relação a seus contemporâneos.

O Romantismo (surgido do *Sturm und Drang*, como se viu) buscava de certa forma amparar-se numa noção idealista de arte, calcada numa categoria espiritual. Os filósofos do Romantismo baseavam-se no sentimento de um infinito, que é

manifestado de forma exemplar pelas obras de arte; ou seja, a obra de arte é a forma de expressão, por excelência, que mais plenamente pode representar a transcendência, que constitui a relação imediata do homem com a realidade. O artista com maior capacidade de explorar essa relação do homem com o infinito é o gênio ingênuo, que aparece em vários textos desse período como modelo a ser imitado. Como afirmam Rosenfeld e Guinsburg (2005, p. 267) apontando a diferenciação entre Romantismo e Classicismo:

A nostalgia do primitivo e do elementar, que é um dos traços fundamentais da *Romantik*, liga-se ainda a uma outra característica que ela traz consigo: o culto do gênio original. Trata-se de um verdadeiro demiurgo, de uma força cósmica, inata, independente da cultura, que decifra de maneira intuitiva e direta o “livro da natureza”, criando titanicamente sob o impacto da inspiração. A sua criação é fruto da pura espontaneidade. Não pode nem deve ser retocada, torneada e acabada, por critérios artesanais de perfectibilidade. Ela surge toda e inteira, na completude da expressão autêntica, sincera.

No Romantismo vigora a aspiração por alcançar uma completude artística ideal. Essa completude fascina os escritores da época mas, de certa forma, impede uma nova visão da arte, autônoma e própria do espírito alemão moderno. É necessário ressaltar que o Romantismo, desde Winckelmann (apud Reale; Antiseri, 2003b, p. 16), já romperá com a mera imitação da obra de arte clássica, que vigorava como padrão desde o Renascimento; e permanecia à busca de um ideal universal que a arte clássica poderia fazer emergir através do gênio criador: “Os conhecedores e os imitadores das obras gregas encontram nessas obras-primas não somente o mais belo aspecto da natureza, como também *mais do que a natureza...* compostas por figuras criadas apenas no intelecto”.

Schiller, em meio a essas discussões, alia o ideal romântico a uma poética moderna que aparece apenas como projeto. Também aqui, a resposta da antinomia entre antigos e modernos, instaurada décadas antes na França pela *Querela*, se apresenta como aspiração a ser realizada, permanece no plano do ideal. Percebe-se claramente a influência do período romântico e desses textos no pensamento de

Hölderlin, mas a singularidade de sua obra ultrapassa as aspirações do Classicismo e do Romantismo, de forma que realiza em sua poesia o que apenas aparecia como projeto teórico nos seus contemporâneos¹³. A poesia que surge no Romantismo é um instrumento para manter o vínculo com o antigo, todo poema fala da falta, da solidão e da angústia que surge da subjetividade. A linguagem dos contemporâneos de Hölderlin busca alcançar uma identidade moderna, mas se ressentem pela fraqueza de sua forma, da argumentação que caracteriza o moderno. Eles pressentem a importância da forma poética, tentam analisá-la e expô-la, mas esse processo ainda não é tão espontâneo como será em Hölderlin. Ele utiliza constantemente a poesia, ela surge em seus primeiros textos e permanece durante toda a criação de sua obra, revelando um estilo importante e recorrente. Para Hölderlin a poesia é mais que um instrumento, é a pulsação da própria realidade, o poema não fala por verossimilhança, mas por princípio. A poesia é o modo de ser que condensa de forma mais plena a linguagem. Por extrapolar o conteúdo da linguagem formal, capta o real e o articula em seu acontecer, como se, ao poetar, o poeta desse mais alma à existência.

Desse modo, a poesia é escutar e fazer ressoar o real. Segundo Márcia de Sá Cavalcante (In Hölderlin, 1994, p.13), tradutora e comentadora da obra, afirma no prefácio da obra *Reflexões*: “Para Hölderlin, o princípio da poesia é escuta. Sendo a escuta a apreensão do tempo das coisas, sendo o ouvido o sentido mesmo do tempo, a palavra poética é, em si mesma, anúncio do fazer-se das coisas”.

A poesia possui, então, esse lugar privilegiado que transcende as aspirações alemãs de criar um espírito nacional, porque toca o elemento universal que subsiste em qualquer época e cultura: o elemento próprio, a essência da natureza, que ao

¹³ Em autores desse período como Schiller (1991; 2002), Schlegel (2000) e Schelling (1997).

romper com a noção de tempo e espaço se revela pelo outro, pela palavra, nesse caso, a poesia. Assim, ainda que por caminhos distintos, tal como Schiller, Hölderlin afirma ser a poesia o modo mais apropriado de encontrar a essência da modernidade, tanto que sua obra poética (elegias, cantos, hinos, poemas...) é mais profícua e mais “completa” que os textos teóricos, em sua maioria inacabados.

A poesia pode mostrar perfeição porque toma a linguagem em seu significado patente e a rearticula em novos sentidos. Sendo assim, ela pode falar sobre a realidade sem conceituá-la, mas manifestando sua força original. A poesia se constitui, portanto, como gênero artístico que torna possível expressar a realidade no seu acontecer, ou seja, ela evidencia o processo, faz ver a ação e não meramente suas conseqüências. Por isso, é possível dizer que a poesia, tal como a linguagem do oráculo, pode ser lacunar, ou seja, não precisa organizar necessariamente um pensamento coerente sobre as coisas, ela pode apenas apontar o caminho do pensamento, instigar a tarefa da compreensão. Como afirma Blanchot (1997, p. 113), teórico da literatura e comentador da obra hölderliniana:

(...) um poema não é sem data, porém, apesar da sua data, ele está sempre por vir, é expresso em um “agora” que não responde aos pontos de referências históricos. Ele é o pressentimento e se autodesigna como o que não é ainda, exigindo do leitor o mesmo pressentimento que fará dele uma existência ainda não acontecida. O poema é como os deuses: um deus, diz Hölderlin, é sempre maior do que o seu campo.

Assim, pode-se entender que o poema verdadeiro pressente a essência das coisas e a oferece numa linguagem que não precisa ser convencional, mas é autêntica e legítima. Em carta ao irmão, Hölderlin (1994, p. 124) define a poesia e expressa-se sobre sua importância como um meio de acesso ao fundamento da realidade: “A poesia, quando autêntica, age autenticamente nos vários infortúnios, nas múltiplas felicidades, ímpetos, esperanças e medos, em todas as suas opiniões e erros, em todas as suas virtudes e idéias, em toda a sua grandeza e pequenez, a

poesia reúne os homens no sentido de uma totalidade viva, interior e multiplamente articulada”.

Nos seus poemas Hölderlin sempre se refere à capacidade que os poetas possuem de tocar na essência da realidade. Na poesia “No azul adorável” (In lieblicher Bläue...) escrito na chamada fase dos grandes poemas que vai de 1800 a 1806 Hölderlin (In Heidegger, 2001, p .257) afirma que a vida humana é poética.

Rico em méritos, mas poeticamente
O homem habita esta terra.¹⁴

Heidegger, filósofo e comentador da obra hölderliniana, também escreverá diversos ensaios sobre a superioridade da poesia e de como o homem se porta frente a tarefa de ser poeta.¹⁵ Heidegger analisa a obra de arte e a poesia hölderliniana na perspectiva da linguagem, enquanto possibilidade não apenas descritiva, mas criadora, a poesia surgindo como recriação da natureza. Sobre esse tema, Heidegger escreve um outro texto, com o título criado a partir dos versos do poema hölderliniano “No azul adorável”, nomeado “Poeticamente o homem habita” (Heidegger, 2001, pp.165-181). Nesse texto Heidegger parte dos poemas hölderlinianos para afirmar que a existência humana se mantém de modo privilegiado pela poesia e que a ruptura com essa existência poética pode levar à decadência do homem. Segundo a compreensão heideggeriana, o habitar, ou seja, a própria existência humana, é poética, no entanto o homem, no seu cotidiano, ignora esse instrumento que intensifica a forma de perceber o real. Mas a existência poética, como um modo de ser autêntico do homem, permanece latente, ou mais, caracteriza a própria essência humana.

Heidegger ao analisar o poema “No azul adorável” retira um verso em que Hölderlin diz “Édipo Rei tem um olho a mais” e comenta que a desmedida de Édipo,

¹⁴ “Voll verdient, doch dichterisch wohnt/ Der mensch auf dieser Erde.” (In Heidegger, 2001, p. 256)

¹⁵ Alguns textos se encontram na obra de Heidegger (1996).

de forma diferente do que foi realizada por outros comentadores, está aliada à falta da percepção poética da própria vida. No poema, Hölderlin (In Heidegger, 2001, p.259) escreve:

Édipo rei tem
um olho a mais, talvez. Os sofrimentos
desse homem, parecem indescritíveis,
indizíveis, inexprimíveis.¹⁶

Édipo é aquele que não percebe os limites da existência humana, tal como o homem que cai em desmedida por não perceber a poesia que subjaz à sua essência. O comentador sugere que a decadência do herói advenha de um anseio excessivo pelo conhecimento, ao se preocupar demasiadamente com a análise formal e lógica do discurso, Édipo se esquece de sua própria existência poética. Heidegger nota que a desmedida humana, em não perceber a essência poética da realidade, tal como aparece em Édipo, pode ser cometida por exagero ou falta, ou seja, por ultrapassar e se ocupar com algo que não condiz com o lugar próprio, o espaço único, o modo possível de cada ser. Heidegger (2001, p.179) comenta:

Um homem só pode ser cego porque, em sua essência, permanece um ser capaz de visão. Um pedaço de madeira nunca pode ficar cego. Se, no entanto, o homem fica cego, então sempre ainda pode-se colocar a pergunta se a cegueira provém de uma falta e perda ou se consiste num excesso e abundância desmedida.

Nesse momento, Heidegger relaciona a figura de Édipo, de que Hölderlin trata no poema, com a poesia enquanto instrumento de ligação e também com a própria existência poética, que torna a vida de cada homem mais autêntica (e que será traduzida e comentada por Hölderlin a partir da tragédia dos Labdácias *Édipo-rei* escrita por Sófocles). Os comentários de Heidegger – embora possam, por um lado, parecer parciais por revelarem um modo peculiar de compreender os poemas hölderlinianos sob a perspectiva de ratificação no horizonte filosófico heideggeriano –, fornecem, por outro lado, uma leitura singular de Hölderlin, a partir do interior de

¹⁶ “Der König Oedipus hat ein /Auge zuviel vielleicht. Diese Leiden dieses/ Mannes, sie scheinen unbeschreiblich, / Unausprechlich, unausdrücklich.” (Hölderlin, in Heidegger, 2001, p. 258).

seus próprios poemas, uma visão diferente que extrapola o nível da interpretação linear e superficial do texto para mostrar a obra do poeta como realização de um modo de ser do homem. Heidegger entende a poesia de Hölderlin não levando em conta apenas seu universo e estilo literário, mas como uma existência viva e pulsante da arte em meio à vida. Para Heidegger, Hölderlin não representa a arte em seus poemas, mas é a essência mesma da arte que se presentifica no seu poetar.

Do ponto de vista da fruição poética, as obras sofocianas, sobretudo *Édipo-rei* e *Antígona*, são centrais para Hölderlin. Ele executa a tradução das duas peças e as analisa em ensaios chamados “Observações”. As reflexões que Hölderlin faz nas “Observações sobre Édipo” será tema do capítulo quarto deste trabalho.

Precisa-se esclarecer ainda que Hölderlin, apesar do lugar especial que concede à poesia, não despreza a filosofia e as demais artes. Ele sabe que a filosofia busca encontrar relação imediata com a essência das coisas e, tal como a poesia, realiza essa tarefa, usando entretanto outras vias de acesso. Hölderlin afirma em vários textos possuir uma relação profícua com a filosofia; no entanto, ele teme as abstrações do trabalho filosófico e admite que sua tarefa se realiza mais plenamente na poesia. Quanto a isso, afirma em carta a Immanuel Niethammer (Hölderlin, 1994, p.113) “Ainda não possuo concentração suficiente para um trabalho de esforço contínuo como o exigido pela tarefa filosófica”.

Entretanto, Hölderlin não abandona a filosofia; ao contrário, é pela leitura de Kant, Fichte e Schelling que instiga sua tarefa poética. A obra de diversos filósofos transparece nos seus textos, como horizonte de compreensão que abre a realidade a partir de um outro ponto de vista. A filosofia é um modo de apreender o real, diferente da arte, mas tão pleno quanto. Não se pode afirmar tampouco que uma

escolha pela poesia afaste-o absolutamente de todas as outras formas literárias, como se fosse possível separar onde começa o Hölderlin poeta e onde se inicia seu trabalho filosófico.

Assim, pode-se entender que na obra hölderliniana a filosofia e a poesia caminham juntas e estabelecem, cada uma a seu modo, uma apreensão harmônica dos temas abordados. Esses modos de apreender o real, pela via poética ou filosófica, muito mais do que uma opção por um estilo de escrita, revelam a necessidade de tornar vivo seu pensamento através da linguagem que a ele se apresenta, ora através da poesia, elegias e cantos; ora por aforismos, ensaios filosóficos e trechos inacabados. A filosofia, nesse sentido, é uma tarefa que se impõe como imprescindível para entender a dialética do real; ao poeta ou ao filósofo, cabe a disposição de aceitá-la e ser fiel a seus princípios. Hölderlin (1994, p.113) admite que há um ônus no trabalho filosófico: “A filosofia é tirana. O que faço é mais suportar o seu jugo do que me submeter voluntariamente.”

Pode-se observar também que, de certa forma, a arte, a filosofia e a religião estão estreitamente relacionadas no pensamento de Hölderlin. Na carta que escreve ao irmão em 4 de junho de 1799 (cf. Hölderlin, 1994, p.129), o poeta afirma que essas três atividades são instrumentos que fornecem ao homem uma visão da natureza, aproximando-o de sua origem. A arte, a filosofia e a religião, são, portanto, diferentes formas de preservar o elo primordial com a natureza. Isso acontece na medida em que elas conseguem resguardar e ressaltar o elemento originário, porque sua forma de manifestá-lo permite tal aproximação. Nas palavras de Hölderlin (1994, p.128): “Vê bem, meu caro, que acabo de te apresentar o seguinte paradoxo: o ímpeto artístico e de formação, com todas as suas alterações e deformações, constitui, propriamente, um préstimo que os homens oferecem à

natureza.”

Desse modo, aquilo que parece contraditório a princípio, o vínculo entre natureza e cultura, se realiza de forma harmoniosa na arte, na filosofia e na religião. Essas “três sacerdotisas” (termo cunhado por Hölderlin) permitem ao homem um encontro singular com a natureza e também uma forma de expô-la. A poesia, por exemplo, tematiza e explora a natureza, sem no entanto feri-la. Assim, ao se promover o respeito e a fidelidade ao fundamento da natureza, afirma Hölderlin, a poesia, a arte e a religião conseguem, ao mesmo tempo, criar novas manifestações de seus princípios. Por isso, a poesia, por exemplo jamais irá esgotar a poética do trágico; ou a religião jamais irá apreender e mostrar totalmente o sagrado. O que elas podem, e aí está a grandeza de sua tarefa, é conceder ao homem uma visão fragmentária do todo da natureza. Essas atividades não fornecem ao homem, portanto, um poder ilimitado de recriar a natureza, mas de transmiti-la respeitando seu ritmo original. Então, somente mantendo a observância dessa exigência é que a criação poética se faz possível. Hölderlin escreve em carta ao irmão (1994, p.129): “O efeito da filosofia, da arte e, sobretudo, da religião, consiste não só em impedir que o homem se afigure como o mestre e senhor da natureza, mas também em curvá-lo na modéstia e piedade, em toda sua arte e atividade, diante do espírito da natureza, que ele carrega dentro de si, que o cerca, conferindo-lhe estofo e elemento.”

Compreende-se, portanto, que esses três elementos permitem ao homem manter um vínculo que o concilie com a natureza. A poesia possui no horizonte de compreensão hölderliniano um lugar privilegiado, sobretudo a poesia trágica, que é para onde a obra de Hölderlin espontaneamente caminha. Ao estudar a trajetória de Hölderlin, percebe-se a necessidade que surge para o poeta de entender o trágico.

Para examinar como Hölderlin cria uma compreensão do trágico moderno, antes é preciso analisar o contexto reflexivo em que o poeta coloca essa questão, qual a história e elementos culturais que instigam o nascimento de sua poesia e sua necessidade de discutir o trágico.

2 HÖLDERLIN: APROXIMAÇÕES AO TRÁGICO

Com a pureza trágica podeis ver
O triste perigo do querer sombrio;
O homem poderoso, cheio de brio,
Não se conhece, não sabe o seu dever...

Goethe

2.1 Primeiros escritos: Período de *Hipérion* (1794 – 1798)

Hölderlin, embora receba influência das discussões do período e planeje definir uma poética propriamente alemã, isto é, possua um sentido aguçado do pátrio¹⁷, faz ainda assim uma crítica ao modo de pensar alemão, questionando o apego exagerado à terra natal e o espírito egoísta. Para Hölderlin, o alemão não sabe se reconhecer enquanto comunidade complexa, não consegue constituir a relação com a universalidade que confere identidade ao indivíduo. Em uma carta ao irmão Karl Gock, datada de 1º de janeiro de 1799, Hölderlin (1994, p.121) afirma:

É que as virtudes e os defeitos mais comuns dos alemães consistem num caráter caseiro imensamente limitado (...). Daí a falta de elasticidade, de instinto, de desenvolvimento, múltiplo de forças, daí a timidez sombria e excludente e também o fervor temeroso, cego e submetido com que acolhem tudo o que se acha fora de sua própria esfera, de seu medo. Daí também a insensibilidade frente ao próprio e à honra comunitários que, sem dúvida, é uma característica universal dos povos modernos, mas que, em minha opinião, se dá nos alemães em grau máximo. Somente quem habita a liberdade dos campos é que pode satisfazer-se em seu quarto.

Por ser por demais fechado em sua própria singularidade, reverenciando apenas o que vem do local de origem como verdade absoluta, os textos alemães parecem cristalizados em si mesmos. O espírito alemão, segundo Hölderlin, peca por falta de flexibilidade, por sucumbir ao medo de estender sua compreensão além dos limites do seu território. Dentro dessa compreensão Hölderlin critica o espírito alemão na obra *Hipérion*, pelas palavras de seu protagonista:

São palavras duras, mas vou dizê-las porque é verdade: não consigo imaginar um povo tão dilacerado como os alemães. Você vê artesãos, mas não homens; pensadores, mas não homens; sacerdotes, mas não homens; senhores e servos, jovens e pessoas sérias, mas não homens... Não parece um campo de batalha no qual mãos, braços e todos os membros esquartejados jazem misturados, enquanto o sangue derramado da vida se desvanece na

¹⁷ O pátrio e o estranho são elementos importantes dentro da reflexão hölderliniana abordados ao longo deste trabalho (ver p. 66 ss.).

areia? (Hölderlin, 2003, p.159)

Para Hölderlin, os alemães querem intensificar seu elemento próprio, almejam alcançar a origem, a pátria; no entanto, não apreendem o estranho, e, assim, o próprio não se efetiva de maneira plena. O ideal da formação, da *Bildung*, específica e universal, apregoada na “Teoria da formação do ser humano” por Wilhelm von Humboldt (2006) poucos anos antes, não se realiza: cada um se limita à especialidade de seu ofício sem ser plenamente humano.

Há que se considerar também que histórica e politicamente vigora uma instabilidade constante, pois nesse período não existe ainda um Estado nacional constituído (que só surgirá em 1871, sob Bismarck e Guilherme da Prússia). A Alemanha sofre a fragmentação em centenas de pequenas unidades administrativas burocratizadas, com clara predominância do espírito militarista prussiano, que já ganhava força. A Alemanha padece, então, de uma crise de identidade, não existe uma pátria solidificada, e as constantes guerras causam um estado de temor oscilante. Torna-se fácil entender, portanto, como a literatura reflete sobre essa situação e demonstra um desejo de criar um sentido de nação alemã forte e independente, mas teme, ao mesmo tempo, a intervenção de elementos estrangeiros.

Diante disso pode-se compreender a tarefa que Hölderlin assume ao buscar o que falta ao alemão para produzir uma arte eminentemente autêntica. Seu projeto poético faz conviver a busca do pátrio alemão e a crítica à Alemanha e ao exagerado sentimento pátrio de seus contemporâneos.

Hölderlin trata de forma clara a questão em seu romance *Hipérion*, escrito entre 1792 e 1799. A obra pode ser inserida criticamente na tradição do romance de formação [*Bildungsroman*], especialmente porque escrito sob impacto do encontro

com Schiller e Goethe, em 1794/95, em Weimar e Iena, e da leitura dos *Anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*.

A respeito do conceito de *Bildung*, o escritor francês Antoine Berman (1984), citado por Rosana Suarez, importante referência sobre esse tema, desenvolve a seguinte definição:

A palavra alemã *Bildung* significa, genericamente, "cultura" e pode ser considerada [a palavra] o duplo germânico da palavra *Kultur*, de origem latina. Porém, *Bildung* remete a vários outros registros, em virtude, antes de tudo, de seu riquíssimo campo semântico: *Bild*, imagem, *Einbildungskraft*, imaginação, *Ausbildung*, desenvolvimento, *Bildsamkeit*, flexibilidade ou plasticidade, *Vorbild*, modelo, *Nachbild*, cópia, e *Urbild*, arquétipo. Utilizamos *Bildung* para falar no grau de "formação" de um indivíduo, um povo, uma língua, uma arte: e é a partir do horizonte da arte que se determina, no mais das vezes, *Bildung*. Sobretudo, a palavra alemã tem uma forte conotação pedagógica e designa a formação como *processo*. Por exemplo, os anos de juventude de Wilhelm Meister, no romance de Goethe, são seus *Lehrjahre*, seus anos de aprendizado, onde ele aprende somente uma coisa, sem dúvida decisiva: aprende a formar-se (*sich bilden*).

O romance de formação expõe a maturação do personagem, como suas experiências influenciam e provocam mudanças na forma de pensar e agir. Ainda que a obra revele o caminhar do herói, não necessariamente apresenta o tempo de forma contínua, pois se tratando de ficção, interessa-se mais pela formulação do pensamento do personagem, seus embates subjetivos, seus desafios e superações, do que por características exteriores como o vínculo formal de espaço e tempo. "O romance organiza-se pela aparente ausência de um princípio de unidade: a narrativa articula-se em função da viagem espiritual do protagonista e não impõe aos diversos episódios uma sucessão lógica visível." (Berman, apud Suarez, 2006)¹⁸

A obra *Hipérion* relata a educação do herói desde a infância na natureza até a escolha de uma vida retirada e solitária. O surgimento do amor e da amizade, a perda de ambos, a solidão e a aceitação da morte constituem estações importantes no percurso do protagonista. Não se trata de um romance de formação em sentido estrito, segundo o modelo integrador de Goethe, em que o percurso de Wilhelm

¹⁸ Id. Ver também: Maas (2000) e Mazzari (1999).

Meister leva-o a aproximar-se de modelos e valores comportamentais burgueses. A obra, no entanto, está em diálogo crítico com essa forma literária que encontrava grande repercussão na época.

A trama de *Hipérion* é narrada pelo protagonista a seu amigo Belarmino¹⁹, e oscila entre dois eixos: a sua ânsia de ação para libertar a Grécia do domínio otomano, ao lado de seu amigo Alabanda, e o seu amor pela jovem Diotima, uma das caracterizações mais acabadas da paixão platônica na literatura moderna. Hipérion almeja livrar a pátria do domínio estrangeiro e, ao mesmo tempo, restaurar a sua identidade abalada pela destruição otomana. Sofre de uma nostalgia pela lembrança da terra amada. “Agradeço por ter me pedido para falar de mim já que, assim, me estimula a lembrar dos tempos passados. Isto também me faz voltar à Grécia e querer viver o mais próximo das brincadeiras de minha juventude” (Hölderlin, 2003, p.14). Uma terra que não mais existe, aviltada por outros povos e pela própria devastação do tempo. Por isso é compreensível a afirmação de Hipérion no início da obra: “O solo amado da pátria novamente me causa alegria e sofrimento” (Hölderlin, 2003, p.12). O protagonista sente a alegria do retorno e a angústia da perda do antigo, daquela nação que antes ali resplandecia e hoje jaz.²⁰

Outro eixo importante da obra é a relação entre o protagonista e Diotima. Hipérion também sofre por encontrar e ter de perder seu amor, sua Diotima. Ele parte para a guerra, desejando desesperadamente salvar a sua pátria, mas sente que ela não existe mais. Seu amor, grandioso e lírico, também necessita do abandono, somente dessa forma é possível resguardá-lo. A perda do amor de

¹⁹ A obra utiliza um gênero muito difundido na época, o romance epistolar, que desenvolve os acontecimentos através de cartas. Hipérion se comunica com Belarmino e Diotima por cartas, é dessa forma que a história se apresenta nessa obra.

²⁰ Alexander Honold no posfácio de *Hipérion* afirma: “Da beleza de antigos templos e estátuas restaram pouco mais do que ruínas que fazem recordar, de maneira dolorosa, o abismo que separa a época do neogrego dos áureos tempos helênicos. Por isso o retorno a esse chão pátrio só pode trazer alegria e sofrimento ao mesmo tempo” (Honold, in Hölderlin, 2003, p.178).

Diotima é uma forma de preservar a plenitude do sentimento. Na despedida de Diotima, o Hipérion de Hölderlin (2003, p.124) afirma: “Então adeus. Minha doce menina! Adeus! Estou pondo a perder a minha última alegria. Mas tem de ser assim e, nesse caso, o lamento da natureza é em vão!”

Nessa primeira obra mais extensa de Hölderlin, situada na Grécia moderna, pode-se observar algumas referências à tensão entre o antigo e o moderno só que de forma diferente da apreensão que só se desenvolverá nos textos posteriores. Nesse primeiro momento Hölderlin apresenta uma nostalgia do antigo (da pátria de Hipérion, a Grécia clássica) e uma crítica ao moderno (a Alemanha de seu tempo).

Seu Hipérion declara:

As virtudes dos antigos seriam apenas erros brilhantes, disse certa vez não sei que língua maldosa, mas seus próprios erros eram virtudes, pois neles vivia um espírito infantil e belo e sem alma não teriam feito tudo que fizeram. As virtudes dos alemães, porém, são um mal brilhante e nada mais, pois não passam de indigência com esforço escravo, fruto do medo covarde, oriundo do coração desolado, e deixam sem consolo toda alma pura que goste de nutrir-se do belo (Hölderlin, 2003, p. 160).

No entanto, essa separação não pode ser entendida de forma absoluta; nem em um lugar nem em outro Hipérion encontra seu espaço próprio. A lembrança da Grécia também se torna um tormento,²¹ por isso a dialética, a oposição necessária entre alegria e sofrimento, entre pátria e estrangeiro, entre amor e morte, presentes na obra, alternam-se na sua composição e na própria compreensão da Alemanha pelo poeta.

O romance *Hipérion*, além disso, aponta para a contraposição fundamental presente em todo elemento criador, que será uma constante na obra hölderliniana; aquele embate que existe em tudo que surge, por exemplo, na própria relação entre vida e morte presente em cada ser. Nessa primeira obra, Hölderlin já trabalha com

²¹ Cf afirma Alexander Honold no posfácio de *Hipérion*: “Na Grécia, ele sente falta da cultura dos tempos antigos. Na Alemanha, repugna-lhe a existência fragmentada de um mundo burguês tacanho. (...) É uma Grécia sem lugar, uma Utopia, cujas verdadeiras raízes situam-se na ‘miséria alemã’” (Honold, in Hölderlin, 2003, p.178).

temas peculiares ao gênero trágico: em primeiro lugar, o sofrimento do protagonista, que vai se intensificando durante o romance. Hipérion se mostra como um homem sem lugar, busca constantemente, desde o início da obra, seu espaço, o lugar ao qual sinta pertencer; no entanto, seu espírito oscila entre a alegria, uma certa quietude que beira a aceitação e a agonia, o desespero por não encontrar nesses lugares algo de seu, a confirmação de suas lembranças passadas. Isso acontece por exemplo, quando chega em Esmirna. Lá ele lembra dos conselhos paternos e escreve a Belarmino: “É encantador dar o primeiro passo para além do limite da minha juventude. (...) A atividade viva, com a qual obtinha agora em Esmirna minha formação, e o progresso acelerado acalmaram meu coração” (Hölderlin, 2003, p. 24). No entanto, logo a ilha deixa de o atrair, perde o brilho e o protagonista passa a lamentar: “Esmirna perdeu o encanto para mim. Na realidade meu coração foi se cansando aos poucos” (Hölderlin, 2003, p.28).

Esse sentimento que alterna incompletude e plenitude não se restringe apenas ao sentido de um espaço físico determinado, mas é demonstrável pela própria busca incessante de Hipérion. Sua passagem pela ilha de Ájax atestará isso novamente (cf. Hölderlin, 2003, p. 51). Essas oscilações são reflexo da própria essência do protagonista, que, tal como um herói trágico, é um herói cindido, e seu caráter se espelha nessas sucessões que contrapõem alegria e sofrimento; vida e morte. Essas alterações entre alegria e sofrimento são fundamentais na composição do trágico. Nas tragédias gregas, por exemplo, era comum a utilização de um canto lírico chamado *hipôrquema*, um canto do coro que demonstrava alegria em contraposição à catástrofe que acontecia em seguida; o canto alegre do coro antecedia a decadência do herói e contrastava com ela. Esse canto era muito usado por Sófocles, que pela oposição, uma exaltação prazerosa, por exemplo,

intensificava o efeito do trágico, o sofrimento infinito do herói.

Segundo Szondi (2004, p.17) a essência do trágico consiste nessa contraposição necessária: “O conceito do trágico, em seu sentido filosófico é sempre pensado a partir de uma estrutura dialética.” A dialética se estabelece num movimento incessante e imprevisível que torna a dinâmica do trágico ainda mais surpreendente. Szondi afirma quanto a essa relação antagônica: “Seja qual for a passagem do destino do herói em que se fixe a atenção, nela se encontra aquela unidade de salvação e aniquilamento que constitui um traço fundamental de todo trágico” (2004, p. 17).

Outros exemplos de como a obra *Hipérion* apresenta elementos trágicos são as próprias referências a Sófocles latentes no texto. Por exemplo, em carta a Belarmino Hipérion reflete sobre a morte e utiliza uma fala muito semelhante à do tragediógrafo grego: “Receba-me como me dou e pense que é melhor morrer porque se viveu, do que se viver porque nunca se viveu!” (Hölderlin, 2003, p. 44). No mesmo contexto, a própria epígrafe do segunda parte do livro: nela Hölderlin cita versos do *Édipo em Colono* de Sófocles: “Não ter nascido — eis o melhor de tudo! Mas se o caminho conduziu à luz, retornar o mais rápido possível é, de longe, a segunda melhor coisa” (Sófocles *apud* Hölderlin, 2003, p. 5).

Em seguida, ainda sobre referências ao trágico, surge no romance uma longa reflexão sobre o que compõe o ser humano e como, de certo modo, o homem está destinado ao sofrimento. “‘O que é o homem?’, poderia perguntar. Como é possível existir no mundo algo assim que, como o caos, fermenta ou como uma árvore apodrecida, mofa, sem jamais alcançar a maturidade?” (Hölderlin, 2003, p. 49). Esse tema também é constante nas tragédias clássicas, em especial em Sófocles, que afirma em um coro na peça *Édipo-rei*:

Vossa existência, frágeis mortais,
É aos meus olhos menos que nada.
Felicidade só conheceis
Imaginada; vossa ilusão
Logo é seguida pela desdita. (Sófocles, 1997, versos 193 - 197 p. 167)

Nesse exemplo, percebe-se que as reflexões de *Hipérion* trabalham, em certa medida, com o mesmo conteúdo de versos sofocianos. A argumentação sobre o sofrimento humano revela considerações importantes e estão presentes em ambos os autores. Numa outra carta a Belarmino, Hipérion lamenta: “Nada pode crescer e perecer tão profundamente como o homem. Com freqüência, ele compara seu sofrimento com a noite abismal e sua bem-aventurança com o éter, mas como isso diz tão pouco!” (Hölderlin, 2003, p. 47).

Então, é possível afirmar que essa temática do sofrimento, da dor, da separação vai se intensificando no decorrer do romance *Hipérion* e revela a radicalização do senso trágico em face da impossibilidade de *localização* pacificadora; ou seja, Hipérion busca a harmonia, a instauração de uma sobriedade, mas encontra a dilaceração e a angústia, sua busca manifesta uma aspiração pelo irrealizável. O próprio projeto de um romance de formação (*Bildungsroman*) parece incompleto, pois que a formação do protagonista não alça, nesse sentido, êxito. Hipérion não atinge um desenvolvimento pleno do espírito que lhe propicie integração social burguesa, como no romance de Goethe. Ele tampouco se torna um sábio no sentido clássico, como se espera, mas ao contrário adquire a lucidez atroz de que a harmonia completa, a formação ideal, é um sonho inatingível, pois o que vigora é a fugaz existência que alterna alegria e dor. Compreender e aceitar as discordâncias que a realidade comporta, e esperar o reencontro com a unidade, esses são os legados de Hipérion. Enfatizam-no as falas finais da obra: “As dissonâncias do mundo são como a discórdia dos amantes. A reconciliação está latente na disputa e tudo que se separou volta a se encontrar” (Hölderlin, 2003, p.

166).

De certa maneira, Hölderlin já adianta em *Hipérion* a história de *Empédocles*, tema que trabalhará posteriormente na tentativa de escrever uma tragédia moderna.

Em *Hipérion*, antecipando esse projeto, ele descreve (Hölderlin, 2003, p. 158):

E agora diga: onde encontrar um refúgio ainda?... Ontem estive no alto do Etna. Lembrei-me então do grande siciliano que outrora, farto de contar as horas, íntimo da alma do mundo e em sua ousada alegria de viver, lançou-se nas chamas magníficas, pois o frio poeta precisava esquentar-se no fogo, como disse mais tarde alguém zombando dele.

Desse modo, Hölderlin já apresenta nessa primeira obra de fôlego uma demanda pela experimentação com a *forma* propriamente trágica. Como descrito anteriormente, o poeta percebe que o modo mais adequado de trabalhar esse antagonismo é a poesia, pois que ela se caracteriza pelo acesso mais imediato à natureza. A natureza se relaciona com o homem através de contradições; então, a poesia trágica é adequada para apreender as oposições entre homem e natureza. Na ânsia de realizar um projeto que trabalhe com essa ambivalência fundamental, Hölderlin termina *Hipérion* e dedica-se em seguida a escrever uma tragédia moderna.

2.2 Período de Empédocles: “Fundamento para Empédocles” e outros escritos (1798 –1800)

A história do estudo do trágico, tal como Szondi salienta precisamente, revela que a partir do séc. XVIII nasce um novo modo de compreender o fundamento do trágico. Até então a tragédia era entendida pela composição e definição de suas partes. O trágico, tal como Aristóteles explicita na sua *Poética*, consistia na justa relação de normas e regras que o delineavam. Compreendia-se, dessa forma, o que era necessário possuir para compor uma tragédia, ou quais os elementos fundamentais do gênero trágico. A partir do séc. XVIII a ótica se transforma, e os autores alemães desse período buscam entender a idéia do trágico: não somente que elementos compõem a forma literária assim chamada, mas qual a origem do trágico. Isto é, exploram a intrincada relação dialética que permite a existência do trágico. Dito de outra maneira, o estudo da forma se converte na análise e experiência do conteúdo da tragédia. Pedro Sússekind (In Szondi, 2004, p. 10) afirma no prefácio ao *Ensaio sobre o trágico*:

‘Desde Aristóteles...’ [frase que abre a obra de Szondi] diz respeito à tradição da ‘poética da tragédia’ como teoria normativa sobre gêneros artísticos. Essa tradição seria o modelo das poéticas escritas desde o período helenista até o final do século XVIII, quando Szondi localiza o início de uma ‘filosofia do trágico’ que ‘sobressai como uma ilha’ da tradição clássica e marca a estética dos períodos idealista e pós-idealista na Alemanha.

Nesse sentido, pode-se dizer que Schelling e Hegel, foram sem dúvida autores que inauguraram na história da filosofia (e da literatura) uma nova forma de compreender e explorar o trágico. Essa mudança na perspectiva da análise do trágico na Alemanha influencia também a produção de Hölderlin e de todos os seus contemporâneos. Segundo Szondi (2004, p. 24): “Fundada por Schelling de maneira inteiramente não-programática, ela [A Filosofia do Trágico] atravessa o pensamento dos períodos idealista e pós-idealista, assumindo sempre uma nova forma.”

Como esta dissertação se propõe a analisar a compreensão hölderlinana do

trágico, ocupar-se-á dos principais textos do autor sobre esse tema, lembrando que, a discussão de Hölderlin vincula-se ao horizonte dialético do trágico aberto pelos idealistas do séc. XVIII. Os textos de Hölderlin que serão brevemente apresentados e examinados no decorrer do capítulo deste trabalho pertencem ao chamado *Período de Empédocles*, que abrange poemas, fragmentos e ensaios produzidos entre os anos de 1798 e 1800, período imediatamente posterior ao surgimento do *Hipérion*.

Nessa época Hölderlin foi obrigado a deixar a casa dos Gontard onde havia trabalhado como preceptor. Ele sofre por deixar Susette, por quem estava apaixonado, sua Diotima, esposa do Sr. Gontard. Hölderlin escreverá nesse período os grandes ensaios poetológicos e filosóficos que caracterizam sua obra; esses anos que passará na casa do amigo Sinclair revelarão momentos de rigor e grande concentração intelectual.

Nesse período Hölderlin escreve o texto “Sobre a religião” que trata da questão do sagrado. Ocupemos-nos brevemente desse ensaio, pois, para analisar a perspectiva hölderliniana do trágico mostra-se indispensável entender sua visão de divindade.

Permeado de anotações e idéias, e de temas a desenvolver, esse texto de Hölderlin fornece uma noção do sagrado e demonstra, na abordagem, a importância que esse tema terá na sua produção poética e filosófica. Hölderlin afirma que o homem alcança o divino, mesmo que momentaneamente, ao transcender a “esfera da necessidade”, ou seja, o homem, por mais fragmentada e limitada que seja sua existência, pode, em breves momentos, alçar o infinito. Então, o homem pode passar da sua existência particular para o todo, novamente voltar para a sua existência, e depois dessa experiência perceber nela um ritmo diferente; ou seja,

que existe um elemento transcendente que subjaz a toda singularidade e, se não é possível apreendê-lo completamente, é possível ao menos senti-lo temporariamente. Segundo Hölderlin (1994, p. 66): “Esse nexos mais infinito que necessário, esse destino mais elevado que o homem experimenta em seu elemento, o homem experimenta mais infinitamente, satisfazendo-se ainda mais infinitamente, e dessa satisfação surgirá a vida espiritual em que ele retoma a sua vida real.”

E como isso ocorre para Hölderlin? Na experiência religiosa, quando o homem esquece sua existência singular e mergulha na sua essência mais íntima, entra ali em sintonia com o divino, com aquele elemento anterior (portanto, não submetido) ao tempo e espaço e que, por isso mesmo, permite e garante todas as existências particulares. O homem depara-se com seu próprio nascimento, com sua origem. Para que isso aconteça, o homem deve empreender a tarefa de abandonar sua especificidade, o que demanda um grande despojamento e cuidado, porque não é possível nem se abstrair totalmente do singular nem apreender completamente o todo, o divino. Por isso, nos textos de Hölderlin toda experiência do sagrado parece envolver, ao mesmo tempo, dor e alegria; e aí temos novamente a dialética que permeia o conceito de trágico do poeta. “No grau em que ousa ultrapassar essa região que lhe é própria e alcançar os nexos mais interiores da vida, ele tem de negar o seu caráter próprio, que consiste na faculdade de ser entendido e comprovado sem exemplos particulares.” (Hölderlin, 1994, p. 66) Como no exemplo citado pelo próprio Hölderlin, tem-se aí o caráter da lei divina. A lei divina transcende a particularidade e atinge a universalidade, e só nesse âmbito demonstra sua legitimidade e faz necessária sua existência. “A lei é justamente o que jamais poderia ser pensado para um caso particular, isto é, pensado abstratamente, desde

que não se queira arrancar o seu próprio caráter, o nexu íntimo com a esfera que se exerce.” (Hölderlin, 1994, p. 67)

Nesse período Hölderlin escreve a peça de teatro *A morte de Empédocles*, almejando criar uma tragédia moderna nos moldes clássicos. Mais tarde, compõe o texto “Fundamento para Empédocles”, que retoma o tema trabalhado anteriormente e analisa o conteúdo da peça. Na tentativa de elaborar uma definição do trágico, Hölderlin produz os fragmentos e textos “O significado da tragédia”, “Sobre a diferença dos modos poéticos” e “Sobre o modo de proceder do espírito poético”. Neles Hölderlin apresenta conceitos formais dos gêneros lírico, épico e trágico. Outro texto fundamental para examinar o gênero trágico na obra hölderliana é “O devir no perecer”, que aborda a relação do pátrio e do estranho e a possibilidade do surgimento do trágico que esse vínculo possibilita.

A princípio, vamos examinar como se articula a compreensão de Hölderlin sobre o trágico no fragmento “O significado da tragédia”.²² Lê-se aí:

O significado das tragédias se deixa conceber mais facilmente no paradoxo. Na medida em que toda capacidade é justa e igualmente partilhada, tudo o que é original manifesta-se não na sua força originária, mas, sobretudo, em sua fraqueza, de forma que a luz da vida e o aparecimento pertencem, própria e oportunamente, à fraqueza de cada todo. No trágico, o signo é, em si mesmo, insignificante, ineficaz, ao passo que o originário surge imediatamente. Em sentido próprio, o originário pode apenas aparecer em sua fraqueza. É quando o signo se coloca em sua insignificância = 0 que o originário, o fundo velado de toda a natureza, pode-se apresentar. Quando em sua doação mais fraca, a natureza se apresenta com propriedade, então o signo é = 0 quando se apresenta em sua doação mais forte. (Hölderlin, 1994. p. 63)

A tragédia se constitui então como paradoxo na medida em que a natureza, a força originária de todo existente, só pode aparecer através de sua fraqueza (de um signo = a arte), como dirá o próprio Hölderlin logo em seguida. Então, compreende-se que o trágico emerge de uma relação paradoxal, na medida em que, para sustentar seu surgimento, faz-se necessária a mediação pelo outro.

²² Nessa mesma época Hölderlin planeja uma revista literária, *Iduna*, na qual publicará alguns dos textos que o sustentarão por um curto período.

Novamente, temos aqui a tragédia que se expõe através de relação dialética e paradoxal. Dialética, porque se manifesta por intermédio de elementos opostos, tais como felicidade e decadência (do herói trágico), por exemplo. Paradoxal porque a oposição intrínseca ao gênero trágico, como a sublinhada anteriormente, somente aparece mediante uma outra oposição mais radical; ou seja, a dialética do trágico só se torna inteligível pela intercessão de um outro elemento que torne essa relação apreensível.

Desse modo, Hölderlin sublinha que a tragédia no seu conceito puro, isto é, na sua vigência plena, enquanto apropriação total do trágico, é inapreensível e portanto irrealizável numa forma única e definida. Para Hölderlin não é possível compreender totalmente o sentido do trágico, mesmo porque ele está em constante movimento e mudança, e o homem em sua condição finita e determinada não pode apreendê-lo totalmente. Se o trágico congrega em sua essência as relações dialéticas da própria existência humana (e também sua relação com o divino) então ele trata de algo fundamental que não se esgota completamente numa expressão temporal, singular e fragmentária, como uma representação trágica, como também numa única forma artística: uma poesia, uma escultura, uma música, um texto, ainda que a tragédia, como analisado anteriormente, se mostre em Hölderlin, no decorrer de sua produção literária, como a *representação* mais apropriada da vida.

Logo, a tragédia se constitui como arte privilegiada por ser *formalmente* mais adequada, isto é, por dar expressão ao inexplicável e indizível – à morte e à impotência, por exemplo.

Como o trágico – enquanto força originária e impulso fundamental da própria natureza, já que a realidade contém relações trágicas (vida e morte, por exemplo) – não pode ser apreendido em sua magnitude, necessita de uma mediação, de uma

forma que torne a sua 'aparição' identificável e inteligível. O homem não consegue apreender toda a intrincada dialética que compõe o trágico, porque o trágico trabalha com elementos absolutos e o homem só consegue apreender o singular e determinado. A intensidade e força do originário, do trágico da própria existência humana (que mantém a relação de salvação e aniquilamento apontada por Szondi [2004, p. 89]), transcendem a capacidade humana e necessitam, portanto, de uma forma estabelecida que seja compreensível para o homem. Essa é a fraqueza de que fala Hölderlin (signo = 0): o trágico pode ser representado por formas determinadas pelas limitações humanas, pois a força original, em si mesma, não lhe é reconhecível. Esse é o "signo insignificante"; insignificante não quer dizer sem importância, mas aquele cuja importância não pode se tornar significável, ou seja reconhecida. É insignificante porque não há signo, representação que dê conta de sua totalidade.

Dito de outra forma, pode-se entender que o que se quer revelar, a arte mesma, e de forma privilegiada o trágico, só se faz possível através do diferente, de uma representação trágica determinada. Desse modo percebemos que o trágico existe e possui uma essência própria mas não conseguimos contê-la ou expressá-la plenamente, só podemos identificá-la através de formas definidas, como, por exemplo, em uma peça específica.

Pode-se afirmar, portanto, que para Hölderlin a arte, e mais propriamente a arte trágica, surge como aproximação à natureza por um símile. A tragédia expõe o embate essencial entre o indivíduo e o todo; só que, como não se faz possível apreender plenamente esse processo, ela transpõe partes dele através de uma representação. Portanto, analisar o trágico é uma forma de explorar o fundamento primevo da própria natureza.

Essa definição da arte como paradoxo aparece em diversos momentos na obra hölderliniana²³. No ensaio “Sobre o modo de proceder do espírito poético” Hölderlin trabalha essencialmente a necessidade desse paradoxo para a fundação da poesia. Afirma que a vida poética pura não é exprimível, senão através de formas determinadas. Hölderlin (1994, p. 36) descreve a vida poética como:

(...) a mais individual, mais plena, de maneira que as diferentes afinações só se ligam umas às outras onde o puro encontra seu oposto, a saber, no modo do prosseguimento [uma tal forma determinada], ou ainda, como a vida em si mesma, e onde não mais se pode encontrar a vida poética pura.

Então, a vida poética enquanto fruição da própria da natureza, se expressa pelo seu oposto, ou seja, ela se apossa de um ser determinado (o artista, o poeta) e se transfigura em poesia para, assim, poder se manifestar. Novamente temos o paradoxo da força originária (a vida poética/ o trágico) que só consegue se apresentar mediante uma fraqueza originária (uma poesia determinada/ = 0).

Hölderlin planeja, partindo dessa idéia da dialética do trágico, escrever uma tragédia moderna: objetiva saber se é possível com o trágico dar forma à problemática de sua época. É preciso lembrar que Hölderlin vive em meio às discussões do Romantismo e do Classicismo; que ele se opõe, como seus contemporâneos, ao absolutismo, mas ao mesmo tempo teme o projeto iluminista burguês e a normatização de uma literatura pré-determinada. Hölderlin é sensível ao dilema de estar num momento histórico específico, receber as influências dele, mas querer sobrepujá-lo. Anatol Rosenfeld (1968, p. 48) afirma quanto a isso: “A grande prisão do absolutismo alemão tende a tornar-se (...) na concepção dos ‘gênios’, em cadeia eterna, absoluta. O homem genial – Prometeus e Fausto ao mesmo tempo – é fatalmente condenado a definhar no cárcere do mundo.” Nesse contexto, o gênero que melhor representava os ideais da época era o drama, que tinham como

²³ Hölderlin, em outros textos como “O devir no Perecer” (1994, p.74 ss.) e o “Fundamento para Empédocles” (1994, p. 80ss.), também trabalha essa contraposição necessária (o paradoxo) de forma semelhante à utilizada para definir o trágico.

protagonistas homens apaixonados, homens de força, como Prometeu, Fausto e, para Hölderlin, Empédocles.

Hölderlin passa, então, a escrever a peça *A morte de Empédocles*. A peça foca a história de Empédocles, filósofo siciliano nascido no início do século V a.C em uma família aristocrática e influente de Agrigento. Escreveu dois poemas em jônico, dos quais nos restam apenas fragmentos: *Sobre a Natureza*, que trata de temas científicos e filosóficos e *Purificações*, que versa sobre a natureza e o destino da alma. Empédocles pertenceu à geração imediatamente anterior a Sócrates, viveu na Grécia Clássica no tempo do áureo governo de Péricles e exerceu notável influência no pensamento de Platão e Aristóteles. Na política, o filósofo demonstrou uma clara oposição à oligarquia, participou ativamente na preservação da democracia em sua cidade natal, no entanto se recusou a assumir as funções de rei.

Empédocles é considerado filósofo pré-socrático e, como tal, se preocupou com a *physis*, com a natureza de todas as coisas. Sua doutrina baseia-se numa reflexão cosmogônica da realidade, que se fundamenta na combinação de quatro elementos: fogo, terra, água e ar. Tudo, na realidade, seria uma mistura em maior ou menor grau desses quatro elementos. A relação de coesão e separação entre esses elementos acontecia de forma cíclica, eles interagiam entre si através de dois princípios fundamentais: Amor e Ódio. Os dois princípios, Amor e Ódio, promoviam a união ou a desunião dos elementos em um ciclo cósmico em que predominava ora um, ora outro. Empédocles esforçou-se por substituir a busca de um princípio único dos jônicos pela doutrina dos quatro elementos, como forma de reconciliar a percepção dos fenômenos mutáveis e a concepção lógica de uma existência imutável subjacente, ou seja, sua teoria de valorização dos quatro elementos, em sua diversidade, como princípio primordial das coisas, promove a relação entre a

realidade variável, fenomênica, e a unidade fundamental da natureza. Além dessa teoria, Empédocles, tal como outros filósofos pré-socráticos, estudou a luz e o movimento dos astros. Empédocles, imbuído da influência dos rituais órficos de seu tempo, também se atribuía poderes mágicos e, em algumas obras, se apresenta como curandeiro capaz de curar os mortos e influenciar ventos e chuvas. Pode-se dizer que Empédocles foi um misto de cientista, místico e filósofo. Conta a lenda que ele teria se suicidado atirando-se na cratera do Etna, para provar que era um deus.²⁴

Na obra de Hölderlin, Empédocles é retratado em diversos textos como alguém que, de um momento para o outro, foi abandonado por todos os que antigamente o seguiam e idolatravam. Preferido pelos Deuses e natureza, Empédocles vê-se renegado pelo povo de Agrigento. Todos se juntam ao sacerdote que o expulsa da cidade, encaminhando Empédocles para o exílio. É nesse exílio que Empédocles toma conhecimento do seu destino: morrer no fogo do vulcão Etna, para só assim fazer as pazes com a mãe natureza. De certa forma, Hölderlin se identifica com a atividade e o destino trágico do filósofo. Tal como Empédocles, Hölderlin se mostra um poeta à parte de seu tempo, condenado a errância, por não ter um lugar próprio. Tanto que é difícil encaixar Hölderlin nos movimentos literários de seu tempo: embora revele influência da história e das obras de seus contemporâneos, Hölderlin não se insere nas mesmas perspectivas de sua época. A forma de Hölderlin olhar o trágico e o tratamento que lhe dá revelam-se singulares e extemporâneos.

O projeto da peça *A morte de Empédocles* se arrasta por dois anos e acaba fracassando. Durante esse período Hölderlin chega a escrever três versões da obra. O que faz seu plano de produzir uma tragédia moderna falhar? O argumento

²⁴ Cf Os pré-socráticos (1980); Reale e Antiseri(2003 [a]) e Empédocles (1998).

fundamental é que Empédocles não respeita a oposição necessária entre arte e natureza. O personagem almeja encontrar a totalidade e com isso suspende o antagonismo próprio do trágico. Segundo Dastur (1994, p. 175): “Empédocles é a figura da ‘união prematura’ que é apenas uma solução aparente do destino, pois ele, que queria ser um deus, não foi capaz de compreender que Deus é o próprio tempo, como aparecerá claramente nas ‘Observações’.” *A morte de Empédocles* pretendia revelar essa união entre deus e homem, mas busca apreendê-la de forma absoluta, desprezando as oposições inerentes que elas possuem. O herói trágico deve estar em contradição com o divino, mas deve respeitar o seu tempo sem tentar ser dono dele, como faz Empédocles.

Na leitura d'*A morte de Empédocles* pode-se inferir que Hölderlin aborda e procura elaborar um conceito do trágico, a forma como a peça apresenta e resolve o problema do destino não é trágica: “O desejo de Empédocles de escapar a toda determinação, de deixar atrás de si a lei da sucessão, é o próprio desejo especulativo, a própria aspiração a se evadir da finitude na morte.” (Dastur, in Hölderlin, 1994, p. 178) Empédocles, almeja ser um com a natureza; desse modo, se mostra como um filósofo que deseja romper todas as determinações, todas as diferenciações e encontrar o um, o “ = 0 ” já mencionado em outros textos por Hölderlin, o originário. Este, porém, só é possível aos mortais num rápido lampejo, numa breve mirada. O protagonista parece querer mais que isso, não quer ter uma visão refletida da unidade, quer se unir a ela, quer tornar-se absoluto. Segundo Roberto Machado (2006, p. 140): “Assim a idéia filosófica que guia as diversas versões do enredo da tragédia é a aspiração à unidade ou à totalidade, ao absoluto, que só é possível pela morte do herói.” Por isso, então, compreende-se a necessidade da morte de Empédocles, porque ele realiza o impossível, rompe os

limites que separam o divino e o humano.

Hölderlin não consegue efetivar Empédocles como herói trágico porque ele não consegue escapar da aceitação de sua própria finitude. Sua morte, que o autor desejava apresentar como unificação com o divino, o retorno para a “sobriedade natural”, na verdade aparece como uma fraqueza diante da natureza do trágico, na medida em que não aceita a própria realidade em suas eternas oposições. Por isso é fácil entender a explicação de Dastur (In Hölderlin, 1994, p. 178):

Se o tema da tragédia é, de fato, a justificação do suicídio especulativo, podemos então compreender que Hölderlin abandonou seu projeto precisamente porque, durante a elaboração da tragédia, a ele se revelou a necessidade de sustentar a separação [entre deus e homem] e de compreender que os hespéricos devem retornar a sua sobriedade natural.²⁵

A partir de então, Hölderlin percebe a necessidade de resguardar e intensificar as oposições intrínsecas ao trágico (como a própria relação entre deus e homem ou vida e morte). Empédocles deveria fazer parte da contraposição trágica, não resolvê-la. Seu protagonista dá uma solução absoluta para uma tensão objetiva e transitória. Nas palavras de Hölderlin (1994, p. 87):

Empédocles tinha, portanto, de ser vítima de seu tempo. Os problemas do destino entre os quais cresce deveriam [parecer] encontrar nele uma solução, que haveria de se mostrar temporária [e aparente], como acontece [mais ou menos] com todos os personagens trágicos.

Em outras tragédias o herói luta em meio às contraposições e aparenta solucioná-las, mas na verdade entra em decadência ao perceber que a resolução do conflito é meramente superficial e transitória. Nisso consiste a grandiosidade do trágico: no herói que passa repentinamente da fortuna ao infortúnio.

Entende-se neste trabalho, como se afirmou anteriormente, que o mundo é marcado por oposições que regem a existência do homem. Na modernidade, quando a força vital da divindade não está mais presente, faz-se necessário para o

²⁵ Pequenas alterações da tradução sugeridas pelo orientador desta dissertação foram incorporadas ao longo do trabalho, destacadas entre colchetes, em favor da precisão e clareza do texto.

homem voltar à 'sobriedade natural', à sua dimensão originária como abertura ao pensamento especulativo, à reflexão, ao exame lógico, as possibilidades do discurso que caracterizam o pensamento na modernidade. A partir daí, resta compreender que a morte prematura do herói não representa a totalidade, mas a dilacera, porque é sinal de que o herói não entende que os deuses não mais vigoram, e que em seu lugar existe apenas o tempo.

O tempo reúne os homens, mas também os individualiza. E apenas com a vivência desse intrincado processo de diferenciação e conciliação é que a tragédia na modernidade se faz possível. O anseio de atingir a totalidade se manterá nos outras obras hölderlinianas, no entanto essa vontade assumirá outra forma, tentando compreender a totalidade, resguardando-a, não como Empédocles, que quer se unir a ela, desejando sorvê-la.

Assim sendo, pode-se afirmar que em boa parte o projeto d'*A morte de Empédocles* não alcança êxito porque não possui elementos que sustentem a representação dramática. A ação se fundamenta sempre numa interioridade especulativa, em questionamentos poéticos e não dramáticos. Segundo o comentador Philippe Lacoue-Labarthe (1999, p. 7), Empédocles aparece como um herói do discurso que aspira a um absoluto metafísico, mas o antagonismo real, o *ágon* próprio da tragédia não se efetiva: "Daí a razão para a falta de teatralidade de Empédocles. Sua intriga é esta intriga, que não produz de modo algum intriga. O roteiro de Empédocles não é nada mais do que um roteiro especulativo, à moda greco-platônica, o que quer dizer: seu herói é o filósofo-rei (basileus)".

Hölderlin não conclui seu projeto de realizar uma tragédia moderna. No entanto, isso não revela uma incapacidade do autor de trabalhar com esse tema, ao contrário, antecipa a própria necessidade de fundamentação do trágico constante

em sua obra (que será também desenvolvida nas “Observações”) e já revela em *Empédocles* a relação primeva entre vida e destino, que permeará sua discussão sobre trágico. É preciso atentar para que o próprio modo inacabado e fragmentário da peça (tal como dos demais textos de Hölderlin, em sua maioria fragmentos, ensaios e esboços) é, na verdade *encenação da escritura*, e por isso, em si mesmo, sinal da tragicidade implícita na impossibilidade de escrever.

Durante a concepção da peça, afinal, Hölderlin escreve o texto “Fundamento para Empédocles”, no qual define os elementos essenciais do trágico e analisa a figura de Empédocles e sua inaptidão para se tornar o herói da tragédia. Para que o trágico se realize faz-se necessário, antes, que o poeta, dotado de uma força própria da natureza, abandone sua interioridade, sua singularidade (o eu individual) e a traduza²⁶ para uma outra realidade. Hölderlin (1994, p. 81) comenta: “Por isso ainda é que, ao exprimir a interioridade mais profunda, o poeta trágico nega inteiramente a sua pessoa, a sua subjetividade e também o objeto que se lhe apresenta. Ele as traduz para uma personalidade estranha, para uma objetividade estranha...” Desse modo é possível afirmar que a tragédia se compõe da capacidade de fazer transparecer a si mesmo (poeta) pelo outro (Édipo, Antígona...).

Hölderlin argumenta que o trágico em sua essência só se torna patente no elemento estranho, no personagem, numa representação definida. Desse modo, pode-se dizer que a realidade dividida e fragmentada incorpora-se através do trágico num ser único que corajosamente carrega sobre si o peso de todas as diferenças: o herói trágico. Nesse sentido, Emmanuel Carneiro Leão afirma em sua “Introdução” à obra *Os Pensadores Originários* (Anaximandro; Parmênides; Heráclito, 1991, p. 11):

Trágico é o jogo de Dionísio na identidade universal das diferenças. A tragédia não é uma condição simplesmente humana. É o ser da própria realidade (...) A totalidade do real é

²⁶ Traduzir [*übertragen*] é um termo bastante utilizado por Hölderlin (por vezes como transpor) [*übersetzen*] como utilizado nas “Observações”.

também o reino misterioso da identidade, onde cada coisa não é somente ela mesma, por ser todas as outras, onde os indivíduos não são definíveis, por serem universais, onde tudo é uno. Na tensão desta tragédia o homem assume as dimensões ontológicas de uma universalidade individual. É a coisa mais estranha do mundo. Nele advém a estranheza do próprio mundo.

O trágico, assim entendido, conjuga essa relação entre o universal e o particular de forma que o todo se represente num indivíduo determinado. Hölderlin inaugura, então, a possibilidade de um pensar pragmático-transcendental, em que o momento material da práxis humana possa ser integrado ao pensamento, sem perda da consistência teórica. A poesia trágica é uma forma determinada (uma entre tantas outras que poderiam ser usadas), e por isso Hölderlin a considera como “matéria analógica estranha” (1994, p. 80), adequada para expressar o que não é possível determinar totalmente, o trágico, a relação entre o divino e o humano:

(...) o que aparece não é mais o poeta e a sua experiência. Pois, ao contrário, tudo se ressentiria de verdade justa e nada poderia ser compreendido e dotado de vida se não fosse possível traduzir o próprio ânimo e a própria experiência para uma matéria analógica estranha. O divino, que o poeta sente e experimenta em seu mundo, também se exprime no poema dramático trágico.

Pode-se perceber, portanto, no itinerário de Hölderlin a constante busca de uma compreensão do trágico. Em um texto mencionado anteriormente (“O significado da tragédia”) Hölderlin afirma que a tragédia nasce do paradoxo. Aqui, como no *Fundamento da Empédocles*, o autor trata de uma contraposição necessária e harmônica entre finito e infinito, singular e universal, homem e deus. Essa oposição é o que incita e sustenta a própria reflexão sobre a vida. Vários autores trabalham com essa relação de oposição como força criadora, embora com conteúdos e objetivos diferentes.²⁷ Os próprios pré-socráticos entendem que a natureza [*physis*] advém da luta constante entre opostos.²⁸ Heráclito afirma nos seus fragmentos:

²⁷ A história da filosofia revela constante referência a oposições como essa: sujeito e objeto, em Descartes; tese e antítese, em Hegel; apolíneo e dionisíaco, em Nietzsche, por exemplo.

²⁸ Segundo Maria Teresa Dias Furtado (In Hölderlin, 1992, p. 11), tradutora das “Elegias” para o português, Hölderlin conhece bem às filosofias de Heráclito e Platão.

O contrário em tensão é convergente; da divergência dos contrários, a mais bela harmonia, e tudo segundo a discórdia. (Anaximandro; Heráclito; Parmênides, 1991, Frag. 8, p. 61)

Não compreendem, como concorda o que de si difere: harmonia de movimentos contrários, como do arco e da lira. (Idem, Frag. 51, p. 71)

Hölderlin compactua com essa idéia; para ele, todo processo de criação emerge desse embate entre princípios discordantes. No caso do trágico, o que o impulsiona é a relação entre o *aórgico* (força da natureza, divino, ilimitado, universalmente válido) e o *orgânico* (singular, homem em sua finitude, prático-singular). Nessa oposição, desenvolvida no “Fundamento para Empédocles”, o orgânico, o homem em sua existência individual e finita, busca momentaneamente alcançar o aórgico (o divino), e por um breve período a diferença originária entre universal e singular se subtrai. Segundo Hölderlin (1994, p. 83), em “Fundamento para Empédocles”:

No meio, encontram-se a luta e a morte do singular, aquele momento em que o orgânico se despoja de sua eguidade, de sua existência singular, tornada extrema, em que o aórgico se despoja de sua universalidade, não como no começo de uma mistura ideal, mas na luta real mais elevada.

Diante dessa compreensão do trágico, por que Empédocles não consegue se efetivar como herói? O problema é que Empédocles não parece um personagem trágico, mas poeta, com um desejo natural de esmiuçar e apreender a totalidade. Diferente dos demais heróis trágicos, Empédocles não se opõe à natureza, mas calmamente, numa mansidão quase intolerável no caráter de um herói trágico, caminha para a morte. Hölderlin (1994, p. 85) dirá no “Fundamento para Empédocles”:

Tudo indica que ele nasceu para ser poeta. E assim, a sua natureza subjetiva mais ativa já abriga essa rara tendência para a universalidade que sob outras circunstâncias ou graças à clarividência e à recusa de uma influência excessiva, transforma-se em contemplação silenciosa, em completude e determinação integral da consciência com que o poeta vislumbra um todo.

O anseio de Empédocles de atingir a totalidade é inato e não criado pelo embate de opostos (entre o humano e o divino, por exemplo) peculiar ao trágico. No

“Plano de Frankfurt” (Hölderlin, 2004, p. 585, tradução nossa), um dos esboços no qual Hölderlin projeta seu *Empédocles*, ele afirma que a morte do protagonista é “uma necessidade decorrente de seu ser mais profundo”, ou seja, Empédocles possui uma tendência inerente que o faz desejar a morte. Seu declínio, portanto, não se explica como decadência do herói, mas como sua absolvição. Dastur (in Hölderlin, 1994, p. 164) afirma: “De fato, o problema que Hölderlin encontra aqui é o de achar uma motivação para a morte de Empédocles, que possa aparecer como um fator externo e, assim, permitir a representação de uma ação dramática.” A peça não permite ação dramática porque toda a tensão acontece no próprio íntimo do protagonista e é resolvida com sua morte. O herói trágico de Hölderlin não suporta, nem respeita o tempo, a sua natural condição; ele não exterioriza na ação dramática suas oposições internas e seu conflito com o outro, com a dilacerante realidade, mas só se revela na forma da identificação, rompendo as oposições que a caracterizam. Expor essas oposições é a tarefa do trágico. Hölderlin afirma (1994, p. 80): “No poema dramático trágico, o que se exprime é a interioridade mais profunda. Mesmo nas distinções mais positivas, a ode trágica apresenta o interior em oposições reais.” Empédocles deseja se unificar com a natureza, quando na verdade o herói trágico comete a *hybris*, a desmedida, justamente por não compreendê-la e não respeitá-la. Nesse sentido comenta Machado (2006, p. 139) em *O Nascimento do Trágico*:

Tal como se depreende do ‘Plano’, Empédocles odeia a civilização, é inimigo mortal da limitada existência humana, não suporta viver submetido ao tempo, sofre por não ser um deus, por não estar em íntima união com o todo, e, por uma necessidade que decorre de seu ser mais profundo, decide morrer, jogando-se no vulcão. Assim, o tema da unificação é muito mais importante que o do antagonismo.

Portanto, Empédocles não consegue se transformar em herói trágico porque permanece como filósofo, no seu si mesmo (enquanto imagem do universal) e não se transmuta, não ocorre o transporte para o personagem (o singular). Assim, a dificuldade ocorre por não haver ação dramática, não há embate, não há discórdia

(não há luta entre orgânico e aórgico). Empédocles busca expressar o todo, em suas ações deseja manifestar o universal. Desse modo, compreende-se que ele não consegue se individualizar, mas é o tempo que se individualiza nele, o universal que se particulariza na figura do herói. Dirá Hölderlin (1994, p. 87): “O tempo individualiza-se em Empédocles. Quanto mais o tempo chega a individualizar-se nele [em Empédocles], e quanto mais luminosa, real e visivelmente manifesta-se nele o enigma já solucionado, tanto mais necessário torna-se seu declínio”.

Hölderlin afirma que *Empédocles tinha de ser vítima de seu tempo* pois o que o trágico exige é a solução temporária do conflito originário, não sua resolução, como a que acontece na peça. Segundo análise de elementos peculiares ao trágico, percebe-se que o herói deve se sacrificar para cumprir seu destino; Empédocles, diferentemente, ambiciona resolver o próprio problema do destino. Dirá Machado (2006, p. 140): “O que foi chamado de suicídio intelectual, ou suicídio especulativo de Empédocles, e que talvez seja mais um sacrifício que propriamente um suicídio, significa alcançar, pela morte, uma vida libertada das limitações da condição humana, em união com a natureza infinita.”

Então, pode-se afirmar novamente que Empédocles comete a desmedida (*hybris*) não por aspirar à divindade, mas ao sobrevê-la naturalmente. O sacrifício do herói, característica importante da arte trágica, normalmente ocorre porque o protagonista deseja o que não pode. No caso do Empédocles dá-se, justamente o contrário, ele não pode conter o que é: a conciliação absoluta entre o universal e o particular. Empédocles deve morrer porque não consegue respeitar as necessidades do seu tempo. Talvez por isso a morte de Empédocles seja muito mais necessária que trágica, para que o próprio destino seja preservado. Dirá Dastur (1994, p. 175): “Seu sacrifício [de Empédocles] é uma solução na medida em que a união

sob condições “sacrificiais” totalmente distintas, Empédocles comete o atrevimento e perde, como indivíduo, a grandiosidade de seu saber, de sua riqueza. Ao não conseguir respeitar o tempo, no seu ato ele o resguarda “como um solitário, que cuida de seu jardim”. (Hölderlin, 1994, p. 90)

Hölderlin, ao perceber a impossibilidade de realizar a tragédia moderna, se pergunta, então, em que condições a tragédia é possível. E a partir disso, como fazer uma tragédia? O autor percebe a importância de se voltar para a origem do trágico, e é em Sófocles que busca encontrar o fundamento que forneça subsídios para escrever uma tragédia moderna.

Mas por que a tragédia de Sófocles e não a de Ésquilo e nem de Eurípides? Porque no trágico sofociano Hölderlin percebe o afastamento do divino. “Para Hölderlin, o trágico de Sófocles é o documento essencial do afastamento categórico do divino, que é, a seus olhos, a verdadeira essência da tragédia, que nem Ésquilo, nem Eurípides conseguiram ‘objetivar’ plenamente.” (Beaufret, 1983, p. 20)

Em Sófocles o liame que separa o homem do deus está indefinido. Em Ésquilo, os heróis conhecem o limite e, voluntariamente, o transgridem, cometendo a *hybris*: desafiam o divino. As peças de Ésquilo apresentam a relação entre homem e deus de forma definida e imutável, por isso o herói sofre: porque as relações já estão estabelecidas.

Em Sófocles, outros elementos também interferem na ação e mudam a realidade. Não somente os deuses, mas a ação humana também tem poder. Dirá Szondi (2004, p. 89) sobre Sófocles: “Entre os personagens do drama de Sófocles não figuram deuses, como ainda ocorria no caso de Ésquilo. No entanto eles têm participação no que acontece.(...) Mas não é trágico que o homem seja levado pela divindade a experimentar o terrível, e sim que o terrível aconteça por meio do fazer

humano.” Essa relação entre o divino e humano, que em Ésquilo é determinada com exatidão, e em Sófocles se expressa por vezes de forma nebulosa, aparece em vários comentadores³⁰ como ponto fundamental que caracteriza a obra dos dois tragediógrafos. A esse respeito, afirmará Leski (2003, p. 167):

Ésquilo nos mostra o homem completamente inserido na ordem divina do mundo (...) Sófocles vê o homem de outro modo, numa irremediável oposição com os poderes que regem o mundo, que, também para ele, são divinos. Sua religiosidade não é menos profunda que a de Ésquilo, mas é de natureza inteiramente diversa. Encontra-se mais próxima da expressão délfica, com o ‘Conhece-te a ti mesmo’ dirige o homem aos limites de sua essência humana.

Em Eurípides já ocorre uma mudança na representação do trágico (que a partir de então entra em decadência³¹), e os deuses passam a atuar na trama, influenciando na ação da peça. Eurípides utiliza elementos novos na composição do drama que, em certa medida, tange a essência do trágico. Sobre esse tema, escreve Dastur (1994, p. 183): “Quanto a Eurípides, ele já começou a perder o sentido do destino que ainda regia o mundo de Sófocles e, sem mais se preocupar em respeitar o divino, ordena aos deuses que apareçam na cena do drama para conciliar de maneira exterior e artificial as oposições – é o famoso *deus ex-machina*.”

Em Sófocles os deuses não estão presentes senão através de um signo: a memória, a lei, a justiça. E da ausência divina, ou da falta do limite que separe o homem e o deus, constitui-se a força da tragédia sofocliana. Nas peças de Sófocles, sobretudo as escolhidas por Hölderlin para traduzir (*Édipo-rei* e *Antígona*), a ação se concentra no homem que quer assumir o lugar dos deuses ausentes. O comentador Beaufret (1983, p. 15) ressalta que: “O trágico de Sófocles, dito em uma palavra, é o

³⁰ A esse respeito ver Romilly (1998, pp. 85 – 99); Leski (2003, pp. 167-169); Kitto (1972, 217-222).

³¹ A tragédia grega atingiu seu apogeu em Atenas entre 480 e 400 a.C.; do séc. IV em diante entrou em declínio. Das peças do período só subsistiram algumas obras de Ésquilo (525-456), Sófocles (496-405) e Eurípides (485-406). Eurípides, o último dos três grandes tragediógrafos já compõe suas peças em um momento de transição do gênero trágico, utiliza elementos novos na composição do drama, como reflexões subjetivas e o próprio *deus ex-machina*, que aparece no final da peça e, de certa forma, absolve as tensões do desfecho. Pode-se observar nas peças de Eurípides, embora esse autor seja contemporâneo de Sófocles, uma mudança no gênero trágico, que ressalta o drama humano em contraposição a relação conflituosa entre o divino e o humano que foi tema de seus antecessores. Sobre esse assunto ler Vernant e Naquet (2005, p. 52).

trágico da retirada ou afastamento do divino. Ele aponta o enigma que é a fronteira entre o homem e Deus.”

Hölderlin já se ocupa com o tema do trágico, mesmo que indiretamente, desde o início de sua obra, buscando continuamente articular uma definição; isso nos confirmam textos como “O significado da tragédia”, “O devir no perecer”, e o próprio “Fundamento para Empédocles”.

O que instiga Hölderlin, portanto, ao processo de tradução de duas peças sofocianas, *Édipo-rei* e *Antígona*, é sua necessidade de penetrar nos elementos que compõem o trágico. Na tarefa da tradução o que está em voga não é apenas a passagem de uma língua para outra, mas a aproximação do sentido originário. Segundo Lacoue-Labarthe a tarefa da tradução hölderliniana faz uso de uma apreensão diferenciada do próprio conceito de *mimesis*, ou seja, a tradução do grego para o alemão não é uma imitação, um reflexo de um tempo distante, mas a reconstrução da fala original, por meio de uma resposta singular a ela. A repercussão da própria natureza em outra fala. “Pois minha proposta será, aqui, evocar o trabalho de tradução e interpretação, ao qual Hölderlin se arriscou, não tão somente como tradução.” (Lacoue-Labarthe, 1998, p. 9)

A tradução de Hölderlin não teve boa recepção entre seus contemporâneos. Tanto Schiller como Goethe não compreenderam seu trabalho. Mesmo Schelling (*apud* Campos, 1977, p. 94) em carta a Goethe comentará: “A versão de Sófocles demonstra cabalmente que se trata de um caso perdido. Sob todos os pontos de vista, a tradução do Sr. Hölderlin deve ser incluída entre as piores.”

Somente com Walter Benjamin e Dilthey as traduções hölderlinianas ganham notoriedade e são consideradas com seriedade. Contudo, o que soa interessante sobremaneira é a interpretação do filólogo Wolfgang Schadewalt que,

embora tenha percebido a dificuldade da leitura do grego de Hölderlin, e os erros gramaticais e tipográficos cometidos, que culminaram em algumas erratas, elogia a capacidade de Hölderlin de vivificar o grego, em fazer com que a linguagem grega se recriasse no empreendimento das traduções de Sófocles.

O que Hölderlin realiza com essas traduções é uma revitalização da fala grega. Ele se esforça por fazer que o texto na sua tessitura gramatical e normativa transcenda o nível restrito da semântica e apreenda o sentido de uma interpretação viva da experiência grega. As traduções hölderlinianas não foram bem aceitas, em um momento inicial, porque ele não se limita a transportar meramente a mensagem do texto de Sófocles, mas confere um ritmo, uma harmonia nova às falas trágicas, de forma que ao lê-las o leitor veja-se imbuído da mesma força que o texto original parece ter.

Nesse contexto Kathrin Rosenfield (1998, p. 160) comenta: “As alterações da tradução hölderliniana – tão chocantes para o século XIX – trazem à tona essa dimensão própria da estranheza. Elas imbutem, na trama ‘determinada’ e racional, as marcas desse além excêntrico ao deformar o tecido lingüístico, as normas sintáticas, os hábitos retóricos e discursivos.”

A tradução faz-se, nesse sentido, como recriação da origem. Por quê? Ora, porque aquele significado patente que estava vinculado à palavra se perde com o tempo. Então, o grego no seu sentido originariamente grego não mais existe, o que permanece é a possibilidade do resgate pela via da tradução enquanto retomada do vigor essencial que somente a palavra rigorosamente articulada pode fazer surgir. Dastur (1994, p. 180) afirma que: “Hölderlin tenta traduzir do grego para o grego, valendo-se de uma outra língua em que pode realizar aquilo que os gregos não puderam realizar por si próprios. Pois fornecer o originário, a natureza daquilo que

foi dito, tal é, com efeito, a tarefa do poeta hespérico”.

Assim, a compreensão do sentido grego só é possível pela aproximação que uma tradução como a de Hölderlin, comprometida com a fala original, pode fazer surgir. “Aqui a tradução consiste em reescrever o texto, a fim de fazer aparecer o que realmente foi dito como tal.” (Dastur, 1994, p. 180)

O que Hölderlin almejaria revelar com o trabalho de tradução seria a experiência autêntica do trágico, a vivência inicial de seu surgimento, encontrando-se, desse modo, a força que mantém a possibilidade de sua presença.

Então, ao traduzir Sófocles, Hölderlin revive e faz reviver o trágico sob certo viés seletivo e interpretativo. Por isso, as mudanças que o autor faz no texto (tão criticadas pelos filósofos do seu tempo) são necessárias, na medida em que visam recriar o pensamento originário de Sófocles, mas sem abandonar a ótica específica da modernidade. Também não se pode esquecer que Hölderlin é antes de tudo um poeta e que, ao reescrever algumas passagens, emprega sua própria força poética e criadora.

As traduções de *Édipo-rei* e *Antígona* são acompanhadas de comentários e interpretações chamadas “Observações”. São esses textos que tornam maduro o pensamento de Hölderlin sobre a tragédia, e as concepções que ali aparecem revelam uma unidade e novidade para a consciência da condição trágica, no passado e na modernidade nascente. Hölderlin retoma a diferença entre os antigos e os modernos em relação à criação do trágico, já prenunciada anteriormente no *Hipérion*. Mas ao contrário de ressaltar uma diferenciação absoluta, o que Hölderlin deseja é conhecer como aconteceu o processo trágico na Antigüidade, por que ele finda e em que medida o moderno pode produzir um trágico autêntico, de forma a ultrapassar o limite a que chegou o trágico no modelo antigo. Sua visão mostra-se

poética, e não reconstituente, edificante. O que Hölderlin deseja não é imitar os gregos, mas dar forma devida ao trágico na modernidade.

3 PARADOXOS DO TRÁGICO

Mas não estamos enredados num paradoxo?
 Não estamos no desconcertante fato
 de que já precisamos estar dentro disso do qual parece que,
 com a pergunta e através dela, queremos entrar?
 Tal paradoxo é consistencial,
 pois ele põe a consistência, quer dizer,
 a essência, a força, de toda ação, de todo o agir,
 que já é sempre *de dentro, desde dentro* ou *interessadamente*,
 ou seja, já desde a força, a vigência e a promoção de ser,
 no interior do qual e desde o qual se revela um possível modo de ser,
 uma abertura ou um sentido possível de vida
 — do viver, do existir, que, necessária e irrevogavelmente,
 já é sempre ação, atividade, fazer.

Gilvan Fogel – Da Filosofia e do seu método

3.1 A chama em mãos, e margens e marés

Para esclarecer como se fundamentará a concepção hölderliniana do trágico na modernidade, antes lembremos da definição da tragédia como paradoxo (cf. Hölderlin, 1994, p. 63 supra p. 43 ss), que permeia toda reflexão do autor; ele afirma que o originário, a natureza, só pode surgir de sua fraqueza, de um signo que represente a sua força: “Em sentido próprio o originário pode apenas aparecer em sua fraqueza”. Essa relação paradoxal em que se busca a essência do trágico, mas só se pode manifestá-la através de um outro, um signo, uma forma determinada, é o fundamento mais importante para a compreensão do trágico em Hölderlin.

Em suma o fundamento da tragédia, para Hölderlin, se estabelece na busca da origem (que só aparece através de um outro). A origem é a essência do trágico, o princípio que o impulsiona à existência, mas o paradoxo do trágico nos revela que essa origem só se expressa através do outro. Desse modo, para alcançar a origem ou a *vida na sua intensidade plena* é preciso negá-la, escapando das suas representações limitadas e encontrando uma outra possibilidade (a poesia, a filosofia, a religião...) de tocá-la em seu fundamento.

O homem possui também a linguagem, como um modo especial de atingir a

origem. É cara a Hölderlin (1990, p. 185, tradução nossa) a imagem do homem como diálogo, tal como ele a evoca no poema “Celebração da Paz” [Friedensfeier], de 1801: Muito, do alvorecer para cá, / desde que somos conversa e uns dos outros ouvimos, / o homem aprendeu; mas logo seremos canto”.³² A peculiaridade do pensamento de Hölderlin reside em parte nessa percepção de que a busca do fundamento último de cada um, como indivíduo, está para além da individualidade, e portanto há uma fraqueza na força, um apagamento do que se busca, já que o indivíduo só subsiste ao sacrificar sua individualidade e compreender-se parte de um todo. Nesse sacrifício da individualidade, encontra-se o que há de comum com os outros, por isso, nesse momento, como afirma o poema, nos tornamos diálogo e podemos ouvir uns aos outros. Nesse instante libera-se o indivíduo de sua individualidade, a vida de suas formas determinadas, como se falou anteriormente, e torna-se possível pensar o todo, o outro e a si mesmo em fruição harmônica e recíproca.

Há em Hölderlin esse abandono de um “solipsismo teórico”, do “eu autor”, por assim dizer, e a percepção da *discursividade* como dimensão fundamental no homem. Dirá Volker Rühle (2002, p. 141-142, tradução nossa) que Hölderlin revela nas “Observações” uma compreensão da forma poética propiciada pela experiência do homem em sua capacidade singular do discurso, da fala. O homem, nesse sentido, deixa de ser o dono, o autor da obra poética para fazer parte dela: “Esse procedimento poético de Hölderlin, depois de um conflito intensivo com a problemática do ‘eu poético’, liberta-se de um ponto de vista de um ‘eu autor’ já pressuposto que pudesse controlar o procedimento poético e também encontrar nele seu benefício.”

³² “Viel hat von Morgen an, / Seit ein Gespräch wir sind und hören voneinander, / Erfahren der Mensch; bald sind wir aber Gesang”

No entanto, se buscarmos as características da origem, da essência do trágico, embora não seja possível representá-la senão por um mediador, ao menos será possível definir o que a compõe. E, quem sabe, vivenciá-la, no abandono poético ao próprio discurso originário em seu elemento: *a linguagem em sua dimensão estética*, a linguagem que existe em si, como dado da natureza no homem. Dirá Hölderlin (1990, p. 185, tradução nossa) no mesmo poema “Celebração da Paz”: “É a lei-do-destino, que todos se aprendam/ Que, quando o silêncio volte, haja também uma língua”.³³ Nessa passagem Hölderlin expõe a idéia da linguagem como possibilidade criadora própria do homem, ou seja, também como seu pátrio. Dá-se nesse poema, já desde o prelúdio, destaque à situação dialogal e metapoética, à aproximação entre poesia e sons da natureza, à característica múltipla e imprevisível da dicção poética.

Assim, é possível afirmar que a origem se explica, no pensamento hölderliniano, de certa forma como elemento pátrio [*vaterländlich*]³⁴, ou seja, a natureza própria de um povo, que no poema acima citado aparece como linguagem: o múltiplo que é unidade, mesmo sem buscá-la conscientemente. Ora, o pátrio se modifica de uma nação para outra, de um tempo para outro, pois a cultura se forma historicamente de realidades diferentes. No entanto, todos possuem um elemento pátrio, um começo que os instigou à vida. Ele constitui a essência, seu solo nativo.³⁵

³³ “Schiksaalgesez ist diß, daß Alle sich erfahren, / Daß, wenn die Stille kehrt, auch eine Sprache sei.”

³⁴ A palavra pátrio tem a mesma origem de pai (*pater, patris*), e se refere, no pensamento hölderliniano, a terra-pátria, o solo da origem, do nascimento. *Pátrio* define para o poeta, ao mesmo tempo que a relação de descendência e vínculo paterno, também a ligação com a terra da origem, com a *physis*. Muito mais que um lugar específico, o conceito de pátrio refere-se a uma idéia, ao sentimento de pertença ao solo, à natureza, que a palavra evoca.

³⁵ Há que se considerar, também, a formação do espírito de nação que surge na Alemanha na época da restauração pós-napoleônica e que influenciará de forma decisiva a criação da noção de pátria alemã, que atribui à origem os valores fundamentais do homem. O texto de Fichte *Discursos à nação alemã* é um exemplo dos primeiros textos do Nacionalismo Alemão. No entanto, é essa visão de nação que Hölderlin critica na *carta ao irmão de 4 de junho de 1799*, Hölderlin não vislumbra uma superioridade da cultura alemã em relação aos outros povos, como requer o nacionalismo. O poeta observa justamente o que essa posição descarta: o nacional enquanto natureza, condição de

Segundo Hölderlin, para o grego o próprio, o originário, o elemento de sua natureza era o "fogo do céu"³⁶, ou seja, a natureza aórgica e incontida. O próprio é entendido aqui como condição original. Hölderlin utiliza o termo "fogo do céu" para definir o próprio entre os gregos, em contraposição aos modernos. Numa carta ao amigo Böhlendorff, de 4 de dezembro de 1801, Hölderlin (1994, p. 132) afirma: "Acredito que, para nós, a clareza da apresentação é, originalmente, tão natural, como foi, para os gregos, o fogo do céu." Nesse sentido, pode-se entender que, para os gregos, o pátrio era a fruição da própria natureza, a força espontânea de sua *physis*, a relação próxima, imediata entre o humano e o divino, espontânea para eles.

Retomando novamente o poema "Celebração da Paz", Hölderlin comenta (1990, p.185, tradução nossa): "Do divino porém recebemos / muito. Foi-nos dada a chama / em mãos, e margens e marés. / Bem mais que os modos humanos / aquelas forças, estranhas, é que nos são familiares."³⁷ O poema trata aqui da "chama do divino", que para os gregos era o "fogo dos céus", era seu pátrio.

Para os modernos, para a poética moderna, essa força é sua condição de saber dominar essa chama, essa força estranha que perpassa a barreira do indivíduo, do linear, da lógica e permite reviver a natureza humana anterior a toda separação. O poema associa a questão do "pátrio", a "chama em mãos", como citado, com a valorização de uma consciência da dimensão supra-individual do

existência de qualquer cultura, e anterior a ela.

³⁶ O "fogo do céu" é o fogo divino e representa na mitologia grega o conhecimento, a *techné*. Prometeu, titã grego, teria roubado o "fogo do céu" de Zeus para dá-lo aos homens, que assim puderam evoluir e distinguir-se dos outros animais. Os homens, a partir de então, tinham a habilidade de modificar os elementos da natureza. Zeus furioso pela insolência do titã o aprisionou num rochedo, onde todos os dias uma águia ia comer-lhe o fígado que, sendo Prometeu imortal, voltava a regenerar-se. Esse castigo perdurou por longos anos. A história de Prometeu é narrada nas obras *Teogonia* e *Os trabalhos e os dias* de Hesíodo. Outra referência importante é a tragédia: *Prometeu Acorrentado* de Ésquilo, que narra o suplício do titã.

³⁷ "Des Göttlichen aber empfangen wir / Doch viel. Es ward die flamm uns / In die Hände gegeben, und Ufer und Meersflut. / Viel mehr, denn menschlicher Weise/ Sind jeune mit uns, die fremdem Kräfte, verstrauet."

homem, na situação da suspensão do conflito, após a guerra. O poema ressalta o instante em que o divino se relaciona com o humano de forma harmônica, e o homem pode então perceber, nessa força estranha, na chama do divino, o seu familiar, o seu próprio.

Segundo o poema, o homem ganha margens e marés, ou seja, a natureza e a cultura a partir de uma conciliação única. O homem não somente revela mas reconquista seu pátrio, sua origem, seu vínculo primeiro com a natureza, com a chama do deus.³⁸ Ocorre uma pacificação do homem com o divino, aquela discórdia constante dá espaço ao retorno do homem para o seio da natureza, e então seu pátrio lhe advém espontaneamente. Esboça-se aqui um momento de redescoberta da condição original, em que está momentaneamente suspensa a submissão aos interesses e práticas do Estado (cujo extremo se dá na guerra) e tem-se então, na celebração da paz, um vislumbre pontual (e poético) da unidade paradoxal (a unidade do coletivo da linguagem), que na modernidade apenas se intui, quase que involuntariamente.

De modo diferente dos gregos, Hölderlin explica que o que caracteriza os modernos é sua força própria, o "instinto de formação" [*Bildung*], uma predisposição a representar e conceitualizar o conhecimento, o emprego da lógica e da análise ordenada. Os modernos possuem, para o autor, um anseio natural de dar forma, contorno e explicação à realidade. Para Hölderlin, o que impulsionava os helenos era a *presença* do sagrado e dela nascia um furor entusiástico provindo de uma relação íntima com a natureza. Os gregos sentiam a natureza, os modernos tentam, e apenas tentam, conceituá-la. Para os modernos, então, o elemento original se

³⁸ Outra passagem que acentua o reconhecimento e a beleza das tarefas humanas aparece no coro da *Antígona* de Sófocles (1997, p, 210): "Há muitas maravilhas, mas nenhuma/ é tão maravilhosa quanto o homem./ Ele atravessa, ousado, o mar grisalho,/ impulsionado pelo vento sul." O coro abre falando da capacidade humana de dominar o mar, tal como a imagem das *margens e marés* no poema de Hölderlin.

expressa na capacidade de definição, na instituição de limites e na ordenação de dados. Segundo Rühle (2002, p. 142, tradução nossa):

A “lógica poética” desenvolvida exemplarmente na tragédia antiga, que Hölderlin opõe a lógica filosófica contemporânea, fundamenta a impetuosidade e a insistência interminável da experiência trágica, também e justamente sob as condições da modernidade. Pois a “lógica filosófica” moderna, seguida também pela poesia clássica de Schiller, separa entre si, de maneira rigorosa, os momentos da experiência (...) como juízo, sensibilidade e entendimento ou razão (...).

Assim, à modernidade se impõe uma nova forma de estabelecer a experiência trágica. E Hölderlin tenta reformular essa experiência conforme as possibilidades e a ótica de seu tempo, o que lhe garante uma forma inovadora de compreensão do trágico. Como afirma Rühle, pouco mais adiante (2002, p. 142, tradução nossa):

A “lógica poética” apreende as dimensões da experiência que haviam sido separadas na modernidade de inspiração cartesiana (...). Essas dimensões empíricas são vistas pela lógica poética, própria da tragédia, como momentos genéticos de um processo empírico, um processo de experiência e mutação, pelo qual o problema da unidade da experiência, ou da identidade do eu que faz a experiência, se coloca de uma maneira completamente nova.

Percebe-se nessa análise que, para Hölderlin, subsiste uma diferença do pátrio, do próprio, para os gregos e os modernos. No entanto, o trágico não ocorre apenas na expressão do pátrio, na apropriação desse elemento original, pois, para que o trágico aconteça, faz-se necessário também o domínio do estranho, do outro, do aórgico. Aí reside, para Hölderlin, a verdadeira diferença entre os gregos e os modernos: os gregos detentores de uma relação mais íntima com o sagrado, portadores do “fogo dos céus”, conseguiram realizar a posse do estranho através do que Hölderlin chama de “dom de apresentação” apropriada por Homero. Homero seria o exemplo, para o autor, do “instinto de formação” do povo grego. No texto de Hölderlin, Homero é louvado por “espoliar” a sobriedade estrangeira (“die abendländische junonische Nüchternheit”) em favor de seu reino apolíneo, em que vigora o limite, a palavra, a forma; e com isso apropriar-se do estrangeiro/estranho. Ele conseguiu realizar em seus cantos da epopéia a transposição da força original

de um povo para a expressão do outro.

No ensaio inacabado “O ponto de vista segundo o qual devemos encarar a Antigüidade”, Hölderlin (1994, p. 21) comenta a diferença do instinto de formação entre os gregos e os modernos:

O mais difícil é que a Antigüidade parece opor-se inteiramente ao nosso instinto originário de dar forma ao informe, de aperfeiçoar o originário e natural a ponto de o homem[,] nascido para a arte[,] preferir, sempre e com naturalidade, o cru, o não cultivado, o pueril a toda matéria já formada, na qual já [se] teria [trabalhado] [antes dele], que pretende formar. E aquilo que foi a razão geral da decadência de todos os povos, a saber, o fato de sua originalidade e a vida própria de sua natureza terem sucumbido nas formas positivas, no luxo produzido pelos seus genitores, parece constituir igualmente o nosso destino, só que numa escala ainda maior. Pois o que age e pesa sobre nós é um mundo passado, quase sem limites, incapaz de se tornar intimamente nosso, seja por ensinamento, seja por experiência.

Assim, pode-se compreender que Hölderlin não compactua com a opinião de seus contemporâneos românticos, como Schelling ou Schlegel, que vêem os gregos com uma certa nostalgia e parecem desejar uma retomada dos princípios dessa cultura. Hölderlin afirma, como se nota na passagem acima citada, que, ao contrário dos modernos, os gregos já possuem a realização do “instinto de formação”, realizaram a apropriação do estranho quando transformaram sua natureza em linguagem; enquanto os modernos preferem o cru, o não cultivado. Os modernos preferem a ânsia de formar, delinear e construir algo novo mesmo que isso seja, como afirma Hölderlin, uma pretensão que não se efetiva, pois que essa busca da originalidade e autonomia que norteia a pensamento moderno “é apenas reação, como que uma vingança tênue contra a servilidade com a qual nos comportamos em face da Antigüidade” (Hölderlin, 1994, p. 21).

Desse modo, Hölderlin afirma que o homem moderno ambiciona formar, aperfeiçoar seu espírito de tal modo que o mundo, a apreensão da realidade, aconteceria, segundo essa compreensão, de maneira cada vez mais plena. Hölderlin concorda com os filósofos de sua época quanto ao conceito de Formação [*Bildung*], no entanto acredita que os modernos o aplicam em um formato já degenerado. O

conceito de formação pressupunha que a criação artística dependia de uma espécie de vontade formativa, ou seja, de um aprimoramento da natureza. Por exemplo, Humboldt dirá a esse respeito que (2006, p.227): “Por toda parte, a meta do gênio é a satisfação do ímpeto interior que o consome; e o artista que conforma a imagem [*Bildner*], por exemplo, não quer representar propriamente a imagem [*Bild*] de um deus, mas expressar e impregnar nessa figura a força formadora que está em si mesmo, sua imaginação [*Einbildungskraft*]”.

Para Hölderlin, no entanto, esse pendor formativo dos modernos, como frisado anteriormente, se limita à *pretensão*, a um ideal que não se realiza, e ainda acrescenta que *é uma vingança contra a Antiguidade*. Hölderlin percebe que foi esse instinto de formação, de *dar forma ao informe*, que levou a maior parte dos povos à destruição. Que esse ímpeto se inseriu no espírito humano com o passar dos anos e todas as gerações passaram a alimentar, de certo modo, essa convicção na necessidade de melhoramento da natureza³⁹. Contudo, enquanto que para os gregos esse instinto era original e espontâneo, para os modernos, que possuem um olhar sempre retrospectivo, historicizado e teleológico-‘instrumental’ quanto à formação (*Bildung*), essa vontade é superficial e fragmentária.

Hölderlin analisa a diferença entre o modo de pensar antigo e moderno também numa carta enviada a Böhlendorff, de 4 dez. 1801, onde afirma o seguinte:

Nada se aprende com mais dificuldade que o livre emprego do [elemento] nacional. E creio que a clareza da representação é tão originalmente natural em nós quanto nos gregos foi o fogo dos céus. Por isso, justamente, cabe *superar* estes últimos, os gregos, antes na passionalidade bela [*schön*] (...) que naquela lucidez [presença de espírito] e aptidão de representar homéricos.

Isso soa paradoxal, mas afirmo-o novamente e exponho [o argumento] à sua prova e seu

³⁹ Sobre essa necessidade moderna de continuidade do processo de formação ver Humboldt (2006, p.221): “Exige-se ainda que o homem estampe a marca de seu valor nas constituições que ele forma, bem como na natureza inorgânica que o circunda; e ademais, que ele insuffle, nos descendentes que venha a gerar, as qualidades da virtude e da força (e que elas irradiem com vigor e domínio, perpassando-lhe o ser). Só assim as vantagens já conquistadas podem persistir. Sem essa continuidade, sem a noção alentadora de uma sucessão segura de formação educadora e enobrecimento, a existência do homem, seria mais efêmera que a da planta que, ao fenecer, pelo menos está segura de deixar a semente de uma criatura semelhante.”

uso [, meu caro Böhlendorff]: No progresso da formação [Bildung], o [elemento] nacional autêntico terá sempre a primazia menor. Por essa razão os gregos exercem menos maestria sobre o *pathos* sagrado: porque ele lhes era inato; por outro lado, desde Homero eles são excelentes na aptidão de representar, e isso porque Homero, esse ser humano extraordinário, foi sentimental [seelenvoll = patético] o suficiente para explorar a *sobriedade junônica* [própria a Juno] em prol de seu reino apolíneo e com isso apropriar-se com veracidade do estrangeiro.

Conosco é o inverso. Daí ser tão perigoso abstrair as nossas regras artísticas, única e exclusivamente da excelência grega. Tenho elaborado, já desde um bom tempo, essa questão e sei agora que não devemos tentar nos igualar nada aos gregos, a não ser o que, tanto para os gregos como para nós, deve constituir o mais elevado, a saber, a relação da vida e do destino. (Hölderlin, 1994, p. 132).

Façamos um exame pontual da longa citação acima. Segundo Hölderlin, a conquista do próprio é algo extremamente difícil, visto que o originário, a nossa natureza, por estar tão próxima, tão embrenhada dentro de nós, torna difícil sua apreensão. Novamente surge o paradoxo que acompanha continuamente o pensamento de Hölderlin⁴⁰: o processo de compreender o *livre emprego do nacional*, nessa passagem, revela-se árdua porque carrega consigo o peso que caracteriza e determina a identidade de cada um. E, no entanto, ao mesmo tempo, essa identidade, por estar perto, no íntimo de cada ser humano, dificulta seu acesso.

Assim, Hölderlin revela que para conquistar o próprio é preciso também apropriar-se do estranho. Sabe-se que a manifestação da natureza, da origem, do próprio não pode aparecer em sua plenitude, por isso ela se expressa também de diferentes modos e sua conquista emerge de um esforço contínuo. A arte, tal como a filosofia e a religião, como já observado, se caracteriza como uma forma de expor a natureza. Esse processo de exposição deve conservar e instigar a relação de surgimento e repouso entre o pátrio e o estranho de modo a manter uma interdependência entre eles. No entanto, não é somente a conquista do estranho que possibilita a arte, mas, nas palavras de Hölderlin, o "livre-uso do próprio". Ou seja, obtendo conhecimento daquilo que é contrário à nossa natureza, pode-se

⁴⁰ Ver na mesma carta que, Hölderlin (1994, p. 132) faz referências a imagens de elementos opostos: "Como uma boa lâmina, a **elasticidade** de teu espírito comprovou-se ainda mais forte na escola de **retração**".

retornar a ela, para então se poder entendê-la e manifestá-la livremente. A arte, nesse sentido, consiste na oposição entre o pátrio e o estranho (no que concerne a nossa natureza e ao desconhecido – o diferente, o outro). Ela se funda na relação em que ora um emerge, ora outro. Portanto, antes é preciso dominar o estranho para que o próprio seja completamente desvendado.

Hölderlin comenta também que nosso próprio é a clareza de representação, tal como fora para os gregos o fogo dos céus. Essa clareza é o próprio espírito de formação [*Bildung*] tão comum na modernidade, a vontade de apreender e conceitualizar a natureza, já comentado anteriormente. No entanto, os gregos, naturalmente tão próximos do fogo dos céus, numa relação mais harmônica com o sagrado, também foram tomados pela vontade de representação, pela formação que Hölderlin atribui, na citação, a Homero.

Homero seria a referência grega dessa *lucidez*; ele, tão imbuído de força criadora, captura o canto das Musas e o transforma em verso, ou seja, transporta o fogo dos céus para a linguagem, o seu elemento mais próprio, o divino, para o estranho, para a fixação da forma num texto determinado. Como afirma Dastur (1994, p. 153): “Homero é o grego, por excelência, porque foi capaz de se apropriar completamente do elemento estranho, ou seja do princípio ocidental de limitação, de diferenciação, princípio ao qual Hölderlin vincula o nome de Juno.” Homero transforma a força da natureza grega, o canto sagrado, em arte. Segundo a explicação de Hölderlin, Homero consegue explorar a sobriedade de Juno (feminina) em favor de seu reino apolíneo (masculino). A esse respeito comenta Antônio Cícero (2005, p. 249) que a sobriedade homérica é:

Condição para a produção dos poemas. O poeta compõe seus poemas quando, entusiasmado pelo fogo de Apolo e das Musas, toma um gole da água sóbria que roubou do cântaro de Juno. Com esse gole, ele separa de si apenas o suficiente para poder deleitar-se com sua própria imagem, contraposta a si. (...) É assim que o autor da *Ilíada* transporta a Grécia do estado da natureza para o estado da naturalidade.

Nesse sentido, para Hölderlin, portanto, os gregos conseguem expressar o estranho, justamente pela distância que mantêm dele. Para que eles pudessem produzir arte, segundo o comentário na carta a Böhlendorff, foi preciso que ultrapassassem o limite do seu próprio (fogo dos céus) e conquistassem o que lhes era estrangeiro (a representação do divino). Esse movimento para os gregos, como vimos, é muito mais espontâneo e impulsionado pelo *pathos*, que se apropria da sobriedade, pois que seu próprio lhes era inato e pré-consciente; a apropriação do estrangeiro seguia como consequência desse prevalectimento da vida sobre o espírito.

Segundo a concepção de Hölderlin, para os modernos isso acontece de forma diferente. O paradoxo reside no fato que o originário é, para os alemães, o outro-desconhecido (os gregos mesmo, entre outros); e o próprio lhes é justamente estranho, pela dificuldade de tratamento do “nacional”. O alemão detém a posse do seu pátrio por um esforço sucessivo. Ele não lhe é inato, como fora para os gregos o fogo do céu, e exige, portanto, um empenho constante. Hölderlin afirma que, no entanto, não basta encerrar-se no seu pátrio, faz-se necessária ainda a conquista do estranho, a apropriação do estrangeiro: só assim se faz possível o livre uso do nacional. Somente dessa forma é possível compreender como o pátrio se efetiva: na relação com o estranho.⁴¹

Hölderlin comenta na citação acima também que, para preservar e compreender a natureza alemã, é preciso que os modernos se libertem da necessidade de encontrar parâmetros de sua arte na Grécia. Eles são diferentes, o pátrio e estranho são outros. Segundo Hölderlin, o que os modernos podem apreender dos gregos é tão somente a forma como eles realizam sua relação e não

⁴¹ Sobre pátrio e estranho, cf. Dastur, 1994, cap. 1.

seu conteúdo. O princípio é o mesmo, a conquista do estrangeiro para o livre uso do nacional, mas que elementos são esses e como eles podem se relacionar, aí cabe ao moderno encontrá-los. A esse respeito, dirá Dastur (1994, p.155):

Eis por que, a despeito do fato de não poderem e não deverem ser imitados, os gregos parecem indispensáveis para nós. Pois ainda temos que aprender o uso daquilo que nos é próprio, ou seja a clareza de apresentação e a sobriedade de Juno, que os gregos dominaram na medida em que eram, para eles, o elemento estrangeiro de sua cultura. Desta forma, os gregos não podem nos assistir em nossa arte. Mas porque a arte grega nos dá uma imagem de nossa natureza, ela pode ajudar-nos a realizar aquilo que, por si mesmos, os gregos não conseguiram: a obtenção do livre-uso do próprio.

Hölderlin também trabalha sobre esse tema no texto abordado no capítulo anterior, “Fundamento para Empédocles”. Nele o autor expõe a mesma relação paradoxal entre o próprio e o estranho no vínculo existente entre o orgânico e o aórgico. Por exemplo, na segunda parte desse texto, quando Hölderlin (1994, p. 80) analisa a essência geral da tragédia, afirma que:

As formas estranhas têm que ser, quanto mais estranhas forem, mais vivas, e quanto menos o material visível do poema assemelhar-se ao material subjacente, à mente [Gemüt] e ao mundo do poeta, menos também o espírito, o divino, tal como o poeta o tenha sentido em seu universo, poderá negar-se a si mesmo nesse material artificial e estranho.

Nesse sentido é que se dá a despersonalização da forma artística, o surgimento do aórgico em meio ao orgânico: o poeta, como tal, intui a intimidade mais própria, mas esta se revela na linguagem em si, como material que se revela tanto mais vivo e mais divino quanto mais distante do universo individual do poeta. Daí a natureza “dramática” do poema trágico. Neste, estão *em diálogo* (é o caráter dialogal que marca a forma dramática) forças diversas. A essência trágica do poeta dá-se por ele sentir de maneira peculiar esse dilaceramento em si mesmo e querer figurá-lo.

O poeta se caracteriza como um ser cindido entre a afirmação do seu mundo, sua *interioridade mais profunda*, e a negação do modo como ele percebe a natureza e o divino na poesia dramática, ou seja, a linguagem própria do trágico (aórgico) é a recusa do mundo do poeta (orgânico). Em outras palavras, a poesia

trágica só é possível na medida em que o poeta consegue transformar o próprio (a intuição do divino) em estranho (linguagem – poesia trágica). Nas notas de Denise Naville (In: Hölderlin, 2004, p. 1191, tradução nossa) ao “Fundamento para Empédocles”: “O poeta se retira do poema, dissimula sua individualidade, na medida mesma em que ele se aproxima do divino”.

Esse vínculo remete, no texto de Hölderlin, a uma ligação primeira, à dicotomia fundamental da natureza mesma que se expõe tanto na realidade efetiva como na criação artística. Assim, a sucessão de dicotomias estende-se também ao universo literário, por exemplo, nas oposições constitutivas da poesia: materialidade da forma *versus* abstração do conceito; sonoridade e ritmo *versus* encadeamento prosaico da língua cotidiana; emprego das formas fixas da tradição literária *versus* criação de novas formas; comportamento pré-determinado *versus* ato individual.

O texto hölderliniano aponta, nesse sentido, para uma concepção de arte que privilegia a luta constante entre o próprio e o estranho como um modo constitutivo de sua manifestação. A própria relação entre arte e natureza advém dessa paradoxal “contraposição harmônica”. Sobre esse tema afirmará Hölderlin (1994, p. 82) no “Fundamento para Empédocles”: “Na pureza da vida, arte e natureza só podem se contrapor harmonicamente. A arte é a florescência, a plenitude da natureza. A natureza só se torna divina pela ligação com a arte, em espécie distinta mas harmônica”. Na natureza os seres individuais (orgânicos) seriam igualmente dilacerados, porque guardariam em si a efemeridade (“a luta e a morte do indivíduo”) e ao mesmo tempo apontariam para o aórgico e lhe dariam materialidade e expressão (representação, linguagem) enquanto princípio perece que se realiza momentaneamente. A natureza como sinal, a um só tempo, de sua permanência e transitoriedade, encenaria também ela, em diálogo consigo mesma,

a condição trágica. Seria sempre estranha a si mesma, mas só assim capaz de existir.

Essa relação entre natureza e arte aparece também num poema de Hölderlin (1999, p. 336) chamado “Natureza e a Arte ou Saturno e Júpiter” (Natur und Kunst oder Saturn und Júpiter), escrito em 1801:

Pra baixo pois! Ou não te envergonhes da gratidão!
E se queres ficar, serve ao mais velho
E, concede-lhe que antes de todos,
Deuses e homens, o poeta o nomeie!⁴²

Nesse poema Hölderlin comenta a deposição de Saturno (Cronos) por seu filho Júpiter (Zeus)⁴³ e afirma a necessidade de respeito ao mais velho. Júpiter deve, nesse sentido, para se manter no governo (perseverar no tempo), honrar seu pai (enquanto criador do tempo). Conforme Rühle (2002, p. 140, tradução nossa): “A ode (...) de Hölderlin trata o deus das leis e da figuração formal [Júpiter] como o filho do tempo e exige desse deus que ele sirva ao mais velho, o pai Cronos, como origem do tempo.” A relação entre natureza e arte fica subentendida na referência entre o deus Saturno, titã, força originária da natureza divina anterior e produtor de Júpiter, representante da figuração e da forma, da arte, que a natureza tornou possível. Observa-se no poema de Hölderlin essa ligação intrínseca entre Saturno e Júpiter (que também possuem o vínculo natural de parentesco), natureza e arte, permanência e transitoriedade que remonta a ligação entre o poeta dilacerado pela cisão do seu mundo na poesia.

Hölderlin refere-se, assim, ao próprio, de que se falou anteriormente, que se

⁴² “Herab denn! Oder schäme des Danks dich nicht! / Und willst du bleiben, diene dem älteren, / Und gönn es ihn, daß ihn vor allen, / Göttern und Menschen, der Sänger nenne!” (Hölderlin, 1990, p.145)

⁴³ Segundo a mitologia a próprio Saturno anteriormente havia deposto seu pai Urano (Céu). Mas uma profecia dizia que Saturno seria vencido por um filho seu. Então, temendo uma revolta tal qual a sua, ele passou a devorar seus próprios filhos assim que nasciam. Até que a profecia se cumpriu e Saturno auxiliado por sua mãe Gaia o destronou, surge daí a guerra entre titãs liderados por Cronos e os deuses do Olimpo liderados por Júpiter, que ficaria conhecida como titanomaquia. Júpiter conseguiu vencer Saturno e passou a dominar o universo. Essa guerra, a gênese dos deuses, e a origem do mundo são descritas na obra Teogonia de Hesíodo.

apresenta transportado no estranho. Segundo Rühle (2002, p. 140, tradução nossa):

A profunda intimidade do nexu criativo entre natureza e arte, escreve Hölderlin, expressa-se no poema trágico dramático. Essa intimidade é imanente à sua forma e externamente a ela nada pode ser pensado. Mas a expressão poética não esgota essa intimidade profunda (do nexu entre natureza e arte). É preciso falar, ao mesmo tempo e a partir de um ponto de vista diferenciado, que a expressão poética transporta a intimidade para um material análogo estranho de uma forma representacional.

Hölderlin percebe que, para que a arte surja, é preciso o movimento de embate contínuo entre contrários, homem e deus, próprio e estranho. A tentativa de um desses pólos de se assenhorear completamente do movimento acaba por levá-los à estagnação. Contudo, cada princípio parece constantemente querer sobrepujar o outro. Essa relação de contraposição presente nos textos de Hölderlin, como vimos nos parágrafos anteriores, nos mostra que quando um elemento se sobressai, o outro se retira apenas momentaneamente, pois é através da queda de um que o outro aparece em seu vigor próprio, sem, no entanto, ocorrer o aniquilamento pleno de qualquer um dos dois. Dirá Hölderlin (1994, p. 119) numa carta a Isaak von Sinclair de 24 dez. 1798:

Todo produto, todo efeito resulta do subjetivo e do objetivo, do particular e do universal precisamente porque, no produto, o particular nunca pode se distinguir inteiramente do todo. Por isso, torna-se claro como todo particular pertence intimamente ao todo e como ambos constituem uma única totalidade viva a qual, na verdade, está sempre de novo a individualizar-se e a consistir em partes pronunciadamente independentes mas, também, íntima e eternamente ligadas. Decerto, a partir de cada ponto de vista finito, uma das forças do todo, em sua independência, deve predominar, embora ela só possa ser considerada de forma temporária e num certo grau.

O movimento, desse ponto de vista, se auto-sustenta. Por exemplo, pode-se dizer que, pelo sacrifício de Édipo é que o destino, a sentença oracular, a voz de deus se efetiva; isto é: com o declínio do herói se cumpre a palavra do oráculo. Sobre a presença dos três oráculos na peça *Édipo-rei* afirma Peter Szondi (2004, p. 94): “Assim, nos três destinos que compõem ao mesmo tempo um só destino, os oráculos marcam uma gradação trágica em que os elementos antagônicos ficam cada vez mais ligados, a duplicidade sendo reduzida à unidade de modo cada vez mais inexorável.”

Pode-se, portanto, a partir da argumentação anterior, definir os paradoxos do trágico, isto é: o originário (o pátrio, a natureza, o sentido de agregação no elemento “nacional”) manifesta-se na sua fraqueza (no estranho, no elemento espiritual, abstraído da coletividade do *medium* da linguagem). Desse modo, a natureza guarda sempre um certo mistério que incita o sempre renovado movimento do próprio para o outro e vice-versa. O fundo originário de cada existente não pode aparecer, segundo essa concepção, senão pela intermediação do outro, do seu oposto necessário, como afirma Hölderlin em diversos textos, em especial no pequeno ensaio “O significado da tragédia”.

Para Hölderlin, como analisado anteriormente, a “força originária manifesta-se em sua fraqueza”, (signo =0) ou seja, o forte não consegue, nem pode, expressar-se em si mesmo⁴⁴, mas necessita do outro para tornar-se, de alguma forma, patente. Por não poder expressar a força em si, a natureza, o divino em si mesmo, se apresenta na sua debilidade, ou seja, no outro, pois por mais esforço que ele despenda em aproximar-se da origem, só mostra uma frágil parcela do que ela representa. O outro seria a fraqueza do originário, o elemento enfraquecedor do “fogo do céu” que, pelo distanciamento, permite exercer “maestria” sobre ele. Tal

⁴⁴ Não que a natureza, a origem, não possua força para se manifestar, mas tal como a história de Zeus e Semele, o homem é que não tem capacidade de apreender a potência do divino. Segundo a lenda, Semele enamorou-se de Zeus e, quando grávida dele (daria à luz a Dioniso), pede para vê-lo em seu vigor próprio, deseja contemplar a sua verdadeira face. Ele, então, aparece como raios e trovões e acaba por fulminá-la. Ora, Semele, embora tenha sido instigada por Hera, não reconhecera seu próprio limite, não se contentara em conhecer apenas a forma humana do deus. Ambicionava conhecê-lo em si, em sua divindade, mas esta não lhe era possível suportar e, então, teve de sucumbir. E ela também se encerrara em si mesma, na sua infinita completude, por não poder comunicar-se. O próprio Hölderlin escreveu o poema “Como em dia Santo [Festivo]” (Wie wenn am Feiertag) que trata da tarefa do poeta e comenta da desventura de Semele: “Tais que ela, ferida de repente, há muito já / Patente ao infinito, treme de recordação, / E, inflamada do raio sagrado, lhe é dado / O fruto nascido em amor, obra de deuses e homens, / O canto, que a ambos dê testemunho. / Assim caiu, como os poetas contam, por ela desejar / Ver com os olhos o deus, o seu raio sobre a casa de Semele / E ela, ferida do deus, pariu, / Fruto da trovoadas, o Baco sagrado.” (Hölderlin, 1999, p. 372-373). Daß schnellbetroffen sie, Unendlichem / Bekannt seit langer zeit, von Erinnerung / Erbebt, und ihr, von heil’gem Strahl entzündet, / Die Frucht in Liebe geboren, der Götter und Menschen Werk, / Der Gesang, damit er beiden zenge, glückt. / So fiel, wie Dichter sagen, da sie Sichtbar / Den Gott zu sehen beehrte, sein Blitz auf Semeles Heus / Und die Göttlichgetroffene gebar / Die Frucht des Gewitters, den heiligen Bacchus. (Hölderlin, 1990, p. 89)

como Hölderlin afirma na carta a Böhlendorff, analisada nos parágrafos anteriores. O outro, no entanto, revela-se também como possibilidade da presentificação da origem. No trágico, é no combate com o outro que o próprio transparece e também desaparece.

Hölderlin afirma que o trágico se funda no extraordinário, a saber, a união ilimitada entre deus e homem. É sobre essa união que Hölderlin se volta no projeto de tradução das peças sofocianas. Ao fixar-se sobre o *medium* da linguagem, para apreender e preservar nela o que está para além de sua materialidade, Hölderlin busca aproximar-se diretamente do “fogo do céu”. Afinal, o que se preserva na tradução de um *medium* histórica e nacionalmente marcado para outro, senão o “fogo do céu” e sua dinamicidade própria, com que o tradutor precisa confrontar-se de modo imediato?

Ou seja, o que se quer tocar com a linguagem, e ao mesmo tempo, preservando sua dinâmica própria, é sempre o fundo originário, a natureza. Toda tradução, tal como toda poesia, ambiciona em síntese atingir o “fogo do céu”. A tarefa do poeta, como a do tradutor, é se remeter, com as possibilidades e limitações que a linguagem fornece, à infinitude da natureza em si mesma. Nesse sentido, nada melhor que a imagem que o próprio poema suscita, tal como o poema “Guardar” de Antônio Cícero (1999, p.12):

Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la.
 Em um cofre não se guarda coisa alguma.
 Em cofre perde-se a coisa à vista.
 Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado.
 Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer vigília por ela, isto é, velar por ela, isto é, estar acordado por ela, isto é, estar por ela ou ser por ela.
 Por isso melhor se guarda o vôo de um pássaro
 Do que um pássaro sem vôos.
 Por isso se escreve, por isso se diz, por isso se publica,
 por isso se declara e declama um poema:
 Para guardá-lo:
 Para que ele, por sua vez, guarde o que guarda:
 Guarde o que quer que guarda um poema:

Por isso o lance do poema:
Por guardar-se o que se quer guardar.

Hölderlin, também, imbuído por esse anelo, essa vontade de “guardar”, de preservar a origem, empreendeu a tarefa de traduzir algumas peças sofocianas, e na intenção de traduzir a força vital dessas peças para o pensamento alemão escreve comentários às traduções chamadas “Observações”. Nosso projeto a partir desse ponto será analisar as “Observações sobre Édipo” para buscar compreender, diante disso, o que é a essência do trágico para Hölderlin.

3.2 Introdução à peça *Édipo-rei*

Para discutir as “Observações” de Hölderlin se faz necessária, antes, uma apresentação da peça *Édipo-rei* de Sófocles, já que esta será objeto da tradução de Hölderlin e base para a reflexão nas “Observações sobre Édipo”.

Sófocles (496 - 406 a.C.) foi, junto com Ésquilo (525 – 456 a.C.) e Eurípidés (480 – 406 a.C.), um dos três grandes poetas trágicos clássicos cuja obra preservou-se e chegou ao conhecimento dos leitores contemporâneos. Em vida foi o mais bem-sucedido autor de tragédias de sua época e obteve o maior número de vitórias nos concursos dramáticos de Atenas. Escreveu cerca de 120 peças, das quais apenas sete sobrevivem até os dias de hoje.

Édipo-rei de Sófocles é, entre nós, a mais famosa e a mais representada das tragédias gregas. Tanto o filósofo Aristóteles, na Antigüidade, quanto os dramaturgos franceses do século XVII consideravam-na a mais bem construída do gênero. Segundo Peter Szondi (2004, p. 89): “O trágico perpassa a tessitura de *Édipo-rei* como em nenhuma outra peça. Seja qual for a passagem do destino em

que se fixe a atenção, nela se encontra aquela unidade de salvação e aniquilamento que constitui um traço fundamental de todo trágico.”

A peça se refere ao Ciclo Tebano, a história da família dos Labdácias (descendentes de Lábdaco) que teriam sido os primeiros governantes de Tebas. A tragédia se concentra nos últimos anos de governo de Édipo, mas alguns acontecimentos precedentes são importantes para compreender o enredo da peça.

Laio, pai de Édipo, foi um importante rei de Tebas. Consta que os deuses amaldiçoaram toda a sua família devido aos seus amores não-naturais com Crisipo, filho de Pêlops. Mais tarde, casado com Jocasta, evitava ter filhos, pois o oráculo de Delfos revelara que seria morto por um filho seu. Mas Jocasta embebedou-o certa vez e, decorridos alguns meses, Édipo nasceu. Horrorizado, Laio mandou matar a criança, mas o servidor apiedou-se dela e a entregou a uns servos do rei de Corinto. Pôlibo, rei de Corinto criou Édipo como um filho. Na adolescência, Édipo ouve de um bêbado num banquete que não é filho legítimo de Pôlibo. Confuso, parte para Delfos, para saber a verdade. No entanto, o oráculo, não lhe responde a pergunta, mas lhe fala que futuramente mataria seu pai e casaria com sua mãe. Édipo com medo do destino, fugiu de Corinto. No meio do caminho encontrou-se acidentalmente com Laio numa encruzilhada e, sem saber, discute com ele e mata o próprio pai. Morto Laio, Creonte, irmão de Jocasta, assumiu provisoriamente o trono de Tebas; Édipo simplesmente seguiu seu caminho.

Tebas, algum tempo depois, foi assolada por uma terrível maldição: a Esfinge (monstro alado com corpo de mulher e de leão) postou-se nas imediações da cidade e devorava todos os seres humanos ao seu alcance. Consta que ela antes apresentava às suas vítimas um enigma e devorava somente aqueles incapazes de decifrá-lo – mas ninguém nunca conseguia descobrir a resposta correta. Édipo, ao

saber do problema dos tebanos, decidiu enfrentar a Esfinge. Ela perguntou-lhe qual era o animal que de manhã andava com quatro pernas, ao meio-dia com duas e à noite com três. Édipo respondeu – corretamente – que se tratava do homem, pois ele engatinhava quando jovem, andava ereto na juventude e se apoiava em uma bengala na velhice. Enraivecida e frustrada a Esfinge atirou-se de um precipício e morreu.

Édipo foi nomeado o novo rei de Tebas e ainda recebeu, como recompensa, a mão de Jocasta, viúva do rei anterior, que lhe deu os seguintes filhos: Antígona, Ismene, Etéocles e Polinices. Cumpriu-se, dessa forma, o oráculo, mas Édipo reinou sossegado em Tebas durante muitos anos.

Mais tarde, no entanto, a cidade de Tebas passa a ser assolada novamente por uma peste, é nesse momento que a história presente na peça de Sófocles *Edipo-rei* se inicia. Édipo, a fim de descobrir as causas da peste e contê-la, envia seu cunhado Creonte para consultar o oráculo. O oráculo revela o seguinte:

Teremos de banir daqui um ser impuro
Ou expiar a morte com morte, pois há sangue
Causando enormes males à nossa cidade (Sófocles, 1997, p. 25)

Édipo interpreta que a morte a ser punida é a de Laio, e passa a buscar os culpados desse assassinato. Ele conduz as investigações, chama Tirésias e, mesmo sendo advertido pelo adivinho e pela própria esposa Jocasta, persiste ininterruptamente nas suas buscas. Acaba descobrindo que ele mesmo é o assassino de Laio e que casara e tivera filhos com a própria mãe. Jocasta, já desconfiada, ao saber da terrível verdade, enforca-se. Édipo fura os próprios olhos com os grampos do vestido de sua mãe-esposa e abandona Tebas, acompanhado apenas de sua filha Antígona.

O enredo da peça se baseia na história de Édipo em sua busca incessante por descobrir o assassino do rei Laio. Essa procura leva o protagonista ao encontro de si mesmo, da verdade a respeito de suas ações anteriores e de sua ascendência. Édipo decai no transcorrer da peça, inicia como um rei prestigiado, salvador da cidade, e termina como um excluído, uma aberração da qual todos se esquivam. “No princípio da peça, Édipo é o grande Rei que salvou Tebas no passado e é a única esperança agora; ninguém pode se comparar a Édipo em decifrar segredos obscuros. No final, ele é o banido manchado, ele próprio a causa da miséria da cidade através dos crimes profetizados por Apolo antes do seu nascimento.” (Kitto, 1972, p. 253)

Édipo, para compreender as palavras do oráculo trazidas por Creonte, chama Tirésias. O adivinho conhece a verdade, sabe que Édipo é o assassino de Laio e, inconscientemente, o causador das desgraças de Tebas. Mas Tirésias tenta se calar, até que Édipo o constrange a anunciar o triste destino do herói. Aí tem início na peça o que constitui uma de suas características mais belas, a saber: a alternância entre aparência e realidade que vão se delineando nas falas dos personagens. Jocasta tenta acalmar Édipo mostrando que talvez as palavras de Tirésias não sejam verdadeiras, afinal os oráculos, para a rainha, nem sempre se revelaram corretos. Jocasta conta que seu marido, por desígnios divinos, deveria ser morto por seu filho e no entanto, morreria numa encruzilhada. A palavra de Jocasta que deveria tranquilizar Édipo, na verdade, o conduz ainda mais para a dúvida e a desgraça. Édipo agora desconfia que matou o rei, pois relembra que numa discussão numa encruzilhada assassinara um velho.

Édipo manda chamar um criado que acompanhara o rei Laio no dia de sua morte para dissipar a dúvida e descobrir se ele é mesmo o assassino. Nesse

momento, a situação se alterna e quem chega é um mensageiro de Corinto para avisar que Pôlibo, seu pai, está morto. A mensagem deveria trazer alegria a Édipo como prova de que a sentença de que mataria o próprio pai não se realizara. Mas Mérope, esposa de Pôlibo, ainda vive e Édipo teme desposá-la. Para acalmar Édipo, o mesmo mensageiro conta que ele não é filho de Pôlibo e Mérope e, portanto, não precisa ter receio de Mérope, já que ela não é sua verdadeira mãe.

Novamente, a palavra que pretende pacificar propicia uma angústia intensa. E assim, o drama prossegue e revela em outros diálogos essa tensão constante entre o sentido aparente e o sentido real. O plano da palavra falada e o seu sentido intrínseco, que transcende a linguagem, se alternam no decorrer da tragédia. Segundo Vernant (2005, p. 74):

As palavras trocadas no espaço cênico, em vez de estabelecer a comunicação e o acordo entre as personagens, sublinham, ao contrário, a impermeabilidade dos espíritos, o bloqueio dos caracteres; marcam as barreiras que separam os protagonistas, desenham as linhas de conflito. Cada herói, fechado no universo que lhe é próprio, dá à palavra um sentido e um só. A essa unilateralidade choca-se violentamente uma outra unilateralidade. A ironia trágica poderá consistir em mostrar como, no decorrer da ação, o herói encontra-se 'pego pela palavra', uma palavra que se volta contra ele, trazendo-lhe a amarga experiência do sentido que ele se obstinava em não conhecer.⁴⁵

Essa duplicidade possui, ainda, uma outra dimensão na medida em que os diálogos ao longo da peça expõem também o caráter dúbio das próprias palavras de Édipo que, em diversos momentos, sem querer, profere verdades. A ironia trágica que cerca o personagem, na sua sanha de querer descobrir a verdade, permite que ele exprima de forma casual e inconsciente a realidade que ele inda não conhece. "O que Édipo diz sem querer, sem compreender, constitui a única verdade autêntica de suas palavras. A dupla dimensão da linguagem edipiana reproduz, portanto, sob uma forma inversa, a dupla dimensão da linguagem dos deuses, tal qual ela se exprime na fórmula enigmática do oráculo." (Vernant, 2005, p. 77)

⁴⁵ Ver o artigo de Jean-Pierre Vernant: Ambigüidade e Reviravolta. Sobre a estrutura enigmática de *Édipo-rei* (2005, pps. 73-89) que trata especificamente das ambigüidades e ironias que Sófocles apresenta na peça *Édipo-rei*.

Esses comentários traçados nos parágrafos precedentes contribuem para compreender o conteúdo da peça sofocliana e fornecer subsídios para analisar, a partir de agora, o texto de Hölderlin denominado: “Observações sobre Édipo”.

4. AS “OBSERVAÇÕES SOBRE ÉDIPO”

Tirésias:
 Pobre de mim! Como é terrível a sapiência
 quando quem sabe não consegue aproveitá-la!
 Passou por meu espírito essa reflexão
 mas descuidei-me, pois não deveria vir.

Sófocles

4.1 Gênio sereno, curiosidade enfurecida

As traduções das tragédias sofocianas empreendidas por Hölderlin demonstram que, mesmo depois do abandono do projeto sobre Empédocles, ou em decorrência dele, persiste o desejo do poeta de adentrar o terreno próprio do trágico. No entanto, a recepção desse trabalho de tradução pelos contemporâneos – Voss e mesmo os colegas Schelling e Hegel – não revela cordialidade da parte deles com Hölderlin. Autores contemporâneos criticaram severamente as traduções, ora pelas mudanças que o poeta faz no texto original de Sófocles, ora pelos erros tipográficos que culminam em numerosas erratas.⁴⁶

Essa atitude negativa será contestada por leituras posteriores quando autores como Heidegger e Benjamin, entre outros, reabilitam as traduções de Hölderlin, afirmando a importância de sua peculiar interpretação e revitalização dos clássicos gregos.⁴⁷ O interesse por esses textos de Hölderlin só ganha relevância quando novas teorias da tradução surgem, tornando possível extrapolar o nível de uma suposta preservação do sentido do texto original e observar o conteúdo criativo, a capacidade de tornar viva a linguagem.⁴⁸ “Na tradução de um poema, o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em

⁴⁶ Haroldo de Campos, em artigo que analisa o tema da tradução em Hölderlin, retoma as críticas negativas e positivas ao trabalho do poeta alemão e traduz a cena I da *Antígona* de Hölderlin. Cf. Campos, 1977.

⁴⁷ Isso aponta, de certa, forma, para o fato de Hölderlin ser um extemporâneo pois, embora se preocupe com discussões de seu período, sua forma de lidar com elas é diversa e reflete uma singularidade no pensamento alemão que só será compreendida e creditada pelos seus pósteros.

⁴⁸ *Nos conceda a palavra fluente* dirá Hölderlin na elegia “Pão e Vinho”. (Cf. Hölderlin, 1999, p. 53)

que está incorporada esta mensagem, da *informação estética*, não da informação meramente semântica” (Campos, 1999, p. 100).

Entre os objetivos da dissertação não está a análise das traduções hölderlinianas de Sófocles, mas a interpretação dos comentários feitos por Hölderlin a uma das peças traduzidas: suas “Observações sobre Édipo”. As “Observações sobre Antígona” receberão atenção pontual, mas, por limitações de prazo, não estarão no horizonte imediato deste trabalho. As “Observações” de Hölderlin, embora de extensão breve, são textos extremamente densos e contêm uma compreensão profunda e original dos elementos que compõem o trágico.⁴⁹

Hölderlin divide as “Observações sobre Édipo” em três partes:

- A primeira se concentra numa espécie de exame da forma da tragédia, se ocupando de suas leis internas.⁵⁰
- A segunda se ocupa do texto da tragédia, retomando algumas passagens e analisando o texto sofocliano.
- A terceira, mais densa e complexa, apresenta uma compreensão do trágico e de como ele diverge em *Édipo-rei* e *Antígona*.

Na primeira parte das “Observações sobre Édipo”, Hölderlin trata da valorização da poesia, da condição social e formação do poeta e dos elementos efetivamente relevantes para a crítica literária. O texto fala da necessidade de recorrer a *mechané* (μηχανή) dos antigos para se compreender a existência da poesia. Esse termo pode ser traduzido de forma aproximada por *astúcia* ou *artifício de domínio* (cf. Bodei, 1977, pps. 61-89), ou seja, o meio, a realização formal

⁴⁹ Afirma o comentador Jean Beaufret (1983, p. 23), com exagero, mas percepção acertada: “Será difícil encontrar, desde que o mundo é mundo, um texto que diz tanto, em tão poucas palavras e com tanta densidade.”

⁵⁰ Ainda que Hölderlin analise a forma do trágico, o faz de modo diferente de Aristóteles na *Poética*. Pode-se dizer que o poeta recorre à terminologia aristotélica para resgatar alguns conceitos como *catarse* e *reviravolta* (*peripécia*); no entanto Aristóteles se baseia numa descrição dos elementos que compõem o trágico enquanto Hölderlin busca compreender o que está além do normativo, qual é a essência mesma do trágico, e como ela comporta um modo de entender o real.

controlável, pela qual a natureza é de certo modo contida por meio de cálculos e leis que tornam, entre outras, a ação trágica possível.⁵¹

Segundo Hölderlin, a *mechané* permite a produção da poesia, já que constitui leis que estruturam a tragédia de forma a lhe dar sentido. A menção da *mechané* dá-se em um contexto que ainda não se refere especificamente à tragédia, mas à produção da poesia. Para que ela surja, há a necessidade de respeitar algumas leis e princípios que possibilitem a sua articulação. “O que é essa *mecané*? É a mecânica, o mecanismo, o trabalho artesanal, o procedimento, a técnica artística, a técnica de expressão, de produção do belo na poesia.” (Machado, 2006, p. 143).

Os gregos foram os primeiros a produzir leis que estabelecessem o estatuto calculável da poesia; tanto que a *Poética* de Aristóteles trata não apenas da tragédia, mas da própria lírica e da epopéia, considerando-lhes os aspectos formais. Pode-se afirmar, portanto, que para os antigos o cultivo da *mecané* é natural, enquanto que para os modernos não; a composição do trágico, a partir do uso necessário de instrumentos e inventividade “artesanal” que possibilitem a estrutura da tragédia, não lhes é inerente. A esse respeito dirá Hölderlin (1994, p. 93): “Comparadas com as gregas, [também] as demais obras de arte [além da poesia] se ressentem de [credibilidade].” Os gregos, como compreendem a poesia em seu estatuto calculável, tendem naturalmente à *mecané*, enquanto os modernos carecem desse elemento.

Segundo Bodei (1990, p. 75, tradução nossa): “Nós, os modernos que tendemos ao desgoverno subjetivo e excêntrico, inclusive no campo da poesia,

⁵¹ A mesma acepção do termo será utilizada no teatro de Eurípides para nomear o instrumento que coloca o deus em cena *deus ex-machina* (θεωξεπιμηχανης). Também usada para definir instrumentos utilizados no artesanato, na verdade a palavra designa instrumentos criados para controlar a natureza.

devemos, mediante uma ‘estima regulada por leis’ aprender o ‘ofício’ e ao mesmo tempo fazê-lo ensinável.” Então o moderno, como não possui por natureza esse instrumento que auxilia a execução e compreensão do trágico, deve assenhorar-se dele. Nas palavras de Hölderlin (2000, p. 385): “Entretanto, a poesia moderna ressent-se/carece especialmente de treino e de precisão/perfeição artesanal, a fim de que seu modo de proceder se deixe calcular e ensinar, e, uma vez aprendido, se deixe sempre confiavelmente repetir na prática (Ausübung).” Nesse sentido, a ordem, que é promovida por cálculos e leis, tornam a poesia capaz de ser aprendida e transmitida⁵², ela se torna, de certa forma, comensurável. Essa prática não auxilia somente a compreensão do trágico, mas de toda e qualquer arte que possua com ela um artifício de conhecimento e exploração da arte em geral. Como afirma Machado (2006, p. 144): “É preciso dar às obras de arte modernas um fundamento seguro, o que só é possível pelo conhecimento de suas leis.”

Hölderlin afirma a importância da *mechané*. No entanto, sozinha ela não garante ou explica a existência da poesia trágica. Faz-se necessário considerar também a natureza incontida, o conteúdo infinito, a saber, a relação entre vida e destino, que se expõe no trágico e por ele. O paradoxo reaparece⁵³, e Hölderlin não se exime de se confrontar com ele.

A relação entre a forma do trágico, que se emoldura por meio de leis e estruturas, e o seu conteúdo, a relação entre vida e destino, ocorre numa igualdade de forças. Ou seja, para que o trágico aconteça é preciso um equilíbrio entre a rigidez da forma e a indomesticabilidade do conteúdo, sendo ambos fundamentais para seu surgimento. Dirá Kathrin Rosenfield (2000, p. 340): “Quanto mais Hölderlin exige a precisão matemática, mais ele parece também valorizar as contingências

⁵² Percebe-se nessa passagem, no subtexto de Hölderlin, a valorização da *Bildung*, da formação necessária à produção da poesia moderna.

⁵³ Cf citação de Hölderlin na página 43 da dissertação.

que escapam aos nossos esforços voluntários e racionais e mais ele se comove diante do ‘acaso’ da arte que transforma os encadeamentos precisos e as composições corretas em Beleza.” Assim, pode-se afirmar que, para Hölderlin, o trágico é possível porque existe um equilíbrio interno, uma estabilidade que mantém o conteúdo e a forma da tragédia em harmonia.

Hölderlin destaca, a partir de então, a tensão entre o cálculo formal geral [*allgemein*] (a “lei” da composição literária) e o conteúdo específico [*besonders*]:

É preciso observar como o conteúdo se diferencia deste [do cálculo], através do modo de proceder, e como, na conexão infinita – porém determinada segundo uma rigorosa organização interna –, o conteúdo específico (*besondere*) se relaciona com o cálculo geral, e [como] se pode relacionar com a lei calculável, a progressão e o que está para se fixar, o sentido vivo que não pode ser calculado. (Hölderlin, 2000, p. 386)

Tem-se aí – vale notar – um paralelo, uma tensão muito semelhante à que se vai destacar mais tarde, entre a lei geral e o caso particular de Édipo. Na poesia, a composição formal e o conteúdo espelham-se, e apenas a aproximação de ambos constitui o sentido “vivaz e imponderável” da ação: reflete-se na poesia a condição cindida e tensa entre individualidade e universalidade, que foi amplamente identificada no capítulo anterior como matriz do trágico.

Hölderlin associa ao trágico em primeiro lugar a predominância do *equilíbrio* nas sucessões dos episódios, mais que a mera *seqüência*. A reviravolta⁵⁴, que Hölderlin chama de *Transport* (transporte), se faz pela quebra do ritmo que, mais do que dividir, reúne as duas partes da tragédia, que se relacionam como um todo orgânico. A escolha do termo *Transport* mantém clara sobretudo a dimensão da *integração* orgânica das partes por meio da peripécia. Em *Édipo-rei*, a peripécia ocorre quando o protagonista toma conhecimento de si mesmo (como assassino e incestuoso) e assim deixa de ser o que era (glorioso rei de Tebas, herói que livrou a

⁵⁴ Aristóteles na *Poética* afirma que o reconhecimento é mais belo quando vem acompanhado da reviravolta, peripécia, como acontece na tragédia *Édipo-rei*. O filósofo considera essa peça de Sófocles como a mais completa justamente porque reúne harmonicamente todos os elementos do trágico. Cf Aristóteles, 1973, Capítulo XI.

cidade da Esfinge), e o destino se cumpre.

A reviravolta acontece pela cesura, que é uma quebra do movimento aparente da tragédia. A introdução desse conceito no texto de Hölderlin se dá por uma analogia com a cesura na métrica em poesia.

Cesura, segundo Massaud Moisés (1985, p. 80-81), é definida na poesia como: “Pausa ou corte no interior do verso, dividindo-o em hemistíquios ou segmentos melódicos. A cesura difere das pausas de leitura, na medida em que é fixa, ao passo que as outras podem variar de pessoa para pessoa.” A cesura é, portanto, a quebra, a pausa no ritmo do verso. No entanto, Hölderlin fala nas “duas metades”⁵⁵ da tragédia, deixando clara a imagem de um verso com apenas uma cesura, ou seja, a tragédia como um todo, possui, para Hölderlin uma cesura, uma ruptura no ritmo da peça.

A cesura se constitui, desse modo, como “pura palavra” que transcende os atributos corriqueiros da linguagem e nos transporta (*methaphora*) para a linguagem em si mesma, essa que separa e une as duas partes da tragédia.⁵⁶ A cesura, assim, é pausa, é silêncio. Reúne em si a materialidade (presença em uma cadeia de sílabas) e a imaterialidade (é ausência de som). Ela preserva, portanto essa capacidade de ser uma e dupla, pois ao mesmo tempo remete à palavra como articulação de sons e à sua suspensão, como cisão. Rompe o ritmo, é uma “interrupção anti-rítmica necessária”, como diz Hölderlin.

Curioso que ao falar do *Transport* como cesura, Hölderlin recorre a um

⁵⁵ “Divide-se a sucessão do cálculo e o ritmo, e relacionam-se de tal modo nas suas duas metades que estas aparecem como sendo de igual peso [equilibradas]. (Hölderlin, 2000, p. 386)

⁵⁶ Não há como não lembrar aqui, novamente, dos pré-socráticos, principalmente de Heráclito quando fala do *logos*. “Ouvindo o logos e não a mim é sábio concordar com que tudo é um”. Logos é pois o que reúne tudo na realidade, e concordar é *homologeïn*, harmonia entre os diferentes. Em outro fragmento Heráclito diz “Princípio e fim se reúnem na circunferência do círculo” (frag. 103). Tal como a cesura que reúne e não separa o começo do fim na tragédia. “Cesurar, interromper por meio de uma cesura, não significa desarticular, desconjuntar, mas, ao contrário, deixar aparecer no equilíbrio.” (Dastur, 1994, p. 181)

Transport, uma metáfora: ou seja, seu argumento funde forma e conteúdo, emprega a forma material da poesia para falar *sobre* a forma composicional do drama. Uma interrupção no encadeamento de episódios, pela irrupção da consciência em relação ao passado e ao destino, é comparada ao silêncio literal no encadeamento das sílabas do verso. A cesura se estabelece como signo auto-referente da articulação do divino e humano, pela *pura palavra* (o silêncio) ou mesmo pelo momento *indizível* da consciência de si; trata-se da palavra primordial, portanto, inefável.

O herói vislumbra esse limite que o unifica com o deus e o separa dele. A cesura se faz, portanto, como a quebra em que a reviravolta acontece. É através dela que se rompe o indivíduo para que o nativo, o próprio, apareça. A partir dela tem início o declínio do herói. Hölderlin (1994, p. 94) define que: “A cesura é a palavra pura, a interrupção anti-rítmica, a fim de ir ao encontro da torrencial alternância das representações de tal modo que, no seu ápice, não apareça mais a alternância da representação, mas a própria representação.” No momento em que a cesura acontece, o vínculo entre as duas partes da tragédia se legitimam. No caso de *Édipo-rei*, a cesura mostra a ligação e, ao mesmo tempo, a separação entre o início da peça, com a exaltação do herói e de seu prodígios, e o final da peça, com a decadência do herói.

Para Hölderlin, na tragédia *Édipo-rei*, e também na *Antígona*, é a fala de Tirésias que estabelece a cesura. Tirésias – como instrumento da divindade – anuncia o destino de Édipo, doa a Édipo uma visão da união originária e, portanto, da própria natureza à qual pertence; e assim realiza o rompimento, a separação, mas também o profundo imbricamento, entre deus e homem.

Hölderlin leva adiante o argumento da cesura e explica uma distinção básica entre Édipo e Antígona, do ponto de vista composicional. Em *Édipo-rei* o cerne da

condição trágica está no início da peça, na *origem* do herói, e por isso a cesura como que contém as partes subseqüentes, remetendo-as de novo ao centro e contendo a velocidade excêntrica que, na condução linear dos episódios, fariam empalidecer a centralidade da origem. Em *Antígona* é o contrário: o cerne da ação está na catástrofe da protagonista, ao final, e por isso a cesura está mais para o fim, de modo a compensar a maior extensão do início e defender a centralidade do fim. Ou seja, a tragédia é vista ela mesma como unidade formal, mantida pelo momento do *Transport*, da consciência inefável, em que o signo é mínimo (“ = 0”), mas a expressividade e o sentido são máximos.

Desse modo, concentrando-se nas referências que Hölderlin faz à peça *Édipo-rei*, há com a cesura um rompimento inesperado que abre um sentido mais profundo, mais infinito do trágico, quando Édipo tem de assumir o seu próprio destino. O transporte (reviravolta, peripécia) faz-se no momento em que se descortina a verdade, isto é, a peripécia ocorre junto com o reconhecimento. Por mais estranha que a verdade possa parecer, ela se refere a um conhecimento de si mesmo, da origem do próprio Édipo, e do seu destino muito mais autêntico do que se fizera até então.⁵⁷ Essa metáfora⁵⁸ não é nada senão ela mesma, *o transporte trágico é vazio*, dirá Hölderlin, tal como dizia antes *signo = 0*⁵⁹ É vazio não porque nada contenha, mas porque toca em algo que prescinde da nossa noção de sentido, sendo em si mesmo absoluto, como é, por exemplo, o destino.

⁵⁷ Sobre *transport* ler Rosenfield (1998). “O critério de beleza depende do vínculo paradoxal entre o inesperado e o verossímil: do surgir de uma e outra ordem, alheia à necessidade das causas materiais, que nos provoca a surpresa de algo totalmente inesperado, mas que, mesmo assim, aparece como verossímil, porque revela contra as expectativas da experiência empírica, uma outra conexão que não se deduz do conhecimento e do pensamento argumentativos.” p. 174

⁵⁸ Em um outro texto “Sobre a diferença dos modos poéticos” Hölderlin afirma que a tragédia é a metáfora de uma intuição intelectual. Metáfora tem aqui o mesmo sentido que transporte, o que leva o herói a mudar de ação e, com isso, a própria cadência do drama se transforma. A intuição intelectual é essa percepção da verdade que pode, como no caso de Édipo, ser prevista, mas ao se efetivar provoca assombro.

⁵⁹ Supra p. 43 da Dissertação. Comentários sobre esse tema ler Lacoue-Labarthe (1999 p. 6).

O vazio do transporte define a sua condição de se reportar a uma dimensão que ultrapassa o limite da ação dramática e da própria sucessão temporal. A metáfora, ou tal como Hölderlin nomeia, o transporte, expõe desse modo o absoluto que subjaz a toda determinação; o herói é o instrumento que expressa essa dimensão inerente a realidade. Dirá Lacoue-Labarthe (1999, p.6): “O signo deve ser compreendido aqui como o signo do Absoluto: é o herói. Que seja igual a zero quer dizer que morre, pelo próprio fato de ser o que é: signo do Absoluto ou, mais exatamente, o Absoluto como signo. Nada apresenta melhor a apresentação do Absoluto do que a tragédia.” Por isso o transporte é vazio, porque sua remissão encerra seu sentido em si mesmo sendo, portanto, inefável. Nesse ponto, o transporte reflete a relação com o divino que permeia a tragédia. Só então se pode ver Édipo como um signo (portador da metáfora) de nossa relação com o destino (= 0).

Esse termo nomeia todo o movimento trágico como saída de si do humano, em direção ao divino em sua monstruosa reunião [homem e deus]. Se esse transporte é 'vazio' enquanto trágico é porque, sendo menos ligado pela lei da sucessão, pelo tempo, ele é a própria violência da anulação da diferença entre o humano e o divino, o equilíbrio de sua 'igualdade'. (Dastur, 1994, p. 189)

Nesse sentido, o que a tragédia presentifica, e por isso a importância que Hölderlin lhe atribui, é mediação entre o divino e humano.

Tirésias é o adivinho cego que, como todos os personagens trágicos, para alcançar algo de divino teve que perder algo humano. Ele é o personagem da peça que tudo vê e tudo sabe; embora cego, sua visão de destino é plena. Tirésias é o símbolo do sagrado, na medida que profere a palavra divina, pois prevê os acontecimentos. Tal como o oráculo, ele é um portador da fala do deus. Ao mesmo tempo, ele é um homem e portanto, mortal e limitado à realidade sensível. Assim a tarefa de Tirésias se torna uma sina, um peso, que liga sua missão divina ao fado humano. Contudo, ele não apenas tem conhecimento da natureza das coisas, mas

cuida dela, ao tentar manter o equilíbrio entre o divino e o humano.

Ainda que pela fala de Tirésias se dê a cesura, essa quebra não separa totalmente o homem de deus, mas mostra o limite que os mantém estreitamente relacionados de forma que um não se perca no outro. A fala de Tirésias, a cesura, coloca as coisas nos lugares certos. "Em ambas as peças [*Édipo-rei* e *Antígona*], as falas de Tirésias constituem a cesura. No curso do destino, ele entra em cena como guardião da natureza que, tragicamente, arranca o homem de sua esfera vital, do ponto central de sua vida interior, conduzindo-o para um outro mundo, para a esfera excêntrica da morte" (Hölderlin, 1994, p. 95).

Então, a partir da cesura, da fala de Tirésias, Hölderlin aponta que Édipo se transporta para a situação limite: ele se defronta com sua finitude. O rei Édipo, enquanto governante de Tebas, morre para que Ihe seja entregue a visão de si, e a partir de então, ele possa assumir seu destino. Segundo Hölderlin, a visão da origem causa dor a Édipo, pois nenhum homem está preparado para vislumbrar completamente o elemento essencial da existência, da realidade, de si mesmo. Por isso, também, começo e fim não conseguem rimar, dirá Hölderlin mais adiante, em nova analogia com a estrutura dos versos. Porque no começo Édipo não reconhece seu destino, no início ele é o herói aclamado por Tebas, mas um herói sem história, sem passado. Quando a reviravolta acontece, ele já é um outro homem, pois vislumbrou sua origem e seu destino.

Na segunda parte das "Observações", Hölderlin analisa algumas cenas fundamentais da peça que serão expostas e examinadas ao longo deste capítulo do trabalho. Hölderlin inicia essa parte do texto com as palavras: "A *compreensibilidade* do todo [consiste, em que] essencialmente de que prestemos atenção à cena onde Édipo interpreta *de modo demasiadamente infinito* a sentença do oráculo, sendo

assim tentado ao *nefas*.” (2000, p. 388)

A questão, no início dessa parte é a compreensibilidade do todo. Hölderlin destaca que Édipo projeta a lei universal sobre o específico⁶⁰, aplicando-a ao assassino de Laio e tomando a falta por infinita. O argumento remete e legitima o comentário que Hölderlin havia feito anteriormente na primeira parte das “Observações” sobre a poesia. Aí, destacava-se na poesia sua capacidade de manter a relação entre o conteúdo específico e a concatenação formal *infinita*, o cálculo da forma, que alia as regras e cálculos gramaticais ao conteúdo ilimitado que ela evoca. Ou seja, a compreensão de poesia trabalhada por Hölderlin na primeira parte das “Observações” vê-se refletida de modo exemplar na peça *Édipo-rei*, que revela, de certo modo, na condição trágica do herói, o caráter antagônico-necessário da própria poesia.

Logo em seguida, Hölderlin (2000, p. 388) cita a passagem da peça onde aparece a sentença do oráculo:

A sentença do oráculo diz:
Mandou-nos Febo, o Rei claramente
Perseguir a ignomínia do país, nutrida nessa terra,
E não nutrir o que não é salutar

O que se infere da palavra do oráculo é a necessidade de purgar a cidade de um mal, de não continuar praticando atos impuros. Essa fala revela que uma ferida antiga deteriora a cidade. A interpretação de Hölderlin, mostra que a desmesura de Édipo consiste em tentar radicalizar esse sentido. Ou seja, a sentença, enquanto elemento do sagrado, palavra do deus, leva Édipo ao indizível de sua própria condição. Édipo, desse modo, absolutiza a sentença oracular e traz o todo para o particular e, sem saber, coloca sobre seus ombros o peso do destino:

⁶⁰ Vale lembrar aqui que o argumento já estava proposto no ensaio “Sobre a religião”: “A lei é justamente o que jamais poderia ser pensado para um caso particular, isto é, pensado abstratamente, desde que não se queira arrancar o seu próprio caráter, o nexó íntimo com a esfera que se exerce.” (Hölderlin, 1994, p. 67)

ele é a ferida que mina a cidade. Dirá Rosenfield (2000, p. 388): "Eis o início da trajetória excêntrica que afasta o sujeito do centro da vida humana, dos interesses estabelecidos e instaurados pelos costumes e centrados em certos objetos sensíveis e intelectuais. Édipo encontra-se a meio-caminho entre a existência concreta e o modo de ser divino ou absoluto do qual o homem está excluído."

Por isso, nas palavras de Hölderlin; *Édipo é tentado rumo ao nefas*⁶¹, ele almeja atender o apelo do sacerdote e cumprir o que lhe pede o oráculo, no entanto, o problema é que ele projeta sobre si, insciente, a condenação. E vai cumpri-la até o fim. A tragédia resguarda a duplicidade do herói que parece contrariar a vontade divina desde o início, quando resolve fugir ao destino, ao deixar sua família (que imagina ser a verdadeira), e ao mesmo tempo preservá-la. Pois se Édipo desobedece aos deuses é pelo ato da vontade de preservar seu suposto pai e os interditos da lei. Assim, é o destino mesmo que ele cumpre pela fuga, quando encontra Laio e o mata, quando destrói a Esfinge e salva a cidade, quando casa com Jocasta e se torna o rei de Tebas.

Édipo, segundo a análise de Hölderlin nas "Observações", é a encarnação dessa duplicidade, do paradoxo, que permeia o trágico, suas ações buscam redenção mas, na verdade, produzem a dissolução da pretensa realidade, no encontro de si mesmo. A peça demonstra essa duplicidade, por exemplo, quando Édipo foge de Corinto, temendo matar seu pai Pôlibo e na fuga realiza o assassinato do seu verdadeiro pai, Laio. Segundo Szondi (2004, p. 92): "Mas a fuga de seus supostos pais o conduz ao encontro do seu verdadeiro pai. Pela primeira vez nos acontecimentos de Édipo, ser e aparência estão separados, o que oferece a

⁶¹ *Nefas* é um termo que Hölderlin pode ter encontrado, segundo Roberto Machado (2006, p. 149) e Márcia Sá Cavalcante (1994, p. 142) em Virgílio e Lucrécio e que significa o contrário da vontade divina. Pode-se traduzir nefas por nefasto, desmesura, impiedade, sacrilégio nascido da oposição aos deuses.

dialética trágica: o que era salvação no terreno da aparência mostra-se na prática, aniquilamento.”

Essa ambigüidade entre aparência e realidade que permeia a peça, sustenta a beleza do trágico, de modo que conduz Édipo a realizar inconscientemente seu destino logo quando busca escapar dele. Mas não basta realizar seu destino; é preciso sabê-lo e é justamente essa fome de saber que o leva a buscar o culpado, dando à tragédia o ritmo do seu próprio pensamento.

Hölderlin não destaca incompreensão ou a sobreinterpretação do oráculo por Édipo, mas o caráter dialógico da construção da consciência de Édipo. Parece que o herói já sabe seu destino, adivinha-o, mas sente-se atraído pela curiosidade de vê-lo acontecer. O ritmo de pensamento de Édipo é consultivo, dialógico, ou seja, Édipo dá continuidade à fala do oráculo, assumindo ele mesmo o papel de ligação, o diálogo com o divino. Rosenfield (2004, p. 348) comenta: “Eis por que as observações de Hölderlin ressaltam a duplicidade do saber: de um lado, a consciência e o conhecimento limitados, do outro, a capacidade de ‘adivinhar’ além daquilo que é possível conhecer, uma perspicácia quase divina que torna o herói ‘desconfiado’ em relação ao que crê saber de si mesmo.”

Nesse sentido, Édipo reúne, como herói trágico, a duplicidade da própria poesia trágica: o ilimitado no limitado, o infinito no finito. Mas ele não apenas vivencia essa condição. Ele a intui, toma consciência da sua existência e de que seu saber limitado se refere a um saber infinito, proposto pelo deus. Desse modo, não é possível encontrar na peça um momento único que leve Édipo à decadência, tudo concorre inevitavelmente para ela desde o seu nascimento. A tragédia de Édipo acontece num ritmo que revela os personagens e o próprio protagonista em sentido sempre ambíguo, numa ambivalência simultânea:

Nessa perspectiva, é preciso admitir que não há um momento determinado a partir do qual as coisas se invertem (felicidade em infelicidade, ordem em desordem), mas que a reviravolta trágica consiste essencialmente em um duplo movimento contrário e simultâneo. Desde o início, a ordem da cidade que o rei quase divino parece garantir é minado pelo caos, e o gesto heróico (e poético) é o de tornar visível essa duplicidade, que aparece no ritmo do todo, o tempo acabado ou o contínuo da obra acabada. (Rosenfield, 2000, p. 349)

Hölderlin comenta, em seguida, sobre a forma como Édipo conduz a interpretação do oráculo do todo para o singular, e relaciona algumas passagens da peça. Segundo Hölderlin (2000, p. 388) a sentença divina poderia significar:

Julguem, de modo universal, [mantendo] um tribunal rigoroso e puro, mantenham uma boa ordem cívica. Édipo, porém, logo fala, de modo sacerdotal:

Por meio de que purificação, etc.

E visa o particular:

E a que homem designa este destino?

No entanto, Hölderlin demonstra que Édipo atrai, tal como um sacerdote, o destino do todo e excede, desse modo, sua condição humana. Ele que, como representante da lei e da cidade, poderia (e deveria) restaurar a ordem, na verdade, desvenda um caos antigo, subjacente, para si e os demais. Nas palavras de Hölderlin (2000, p. 388-389): “O espírito de Édipo, entretanto, profere, num irado adivinhar, o *nefas* propriamente dito, ao interpretar o mandamento universal, desconfiadamente, como algo específico, empregando-o para designar um assassino de Laio, e tomando, em seguida, também a falta por algo infinito.” Assim, Édipo desconfia, advinha o singular no todo, pressente a sua falta na peste que assola a cidade.

Em seguida Hölderlin cita a passagem da peça em que Édipo lança a maldição sobre o assassino de Laio. A fala de Édipo diz o seguinte:

Aquele, dentre vós, que sabe por que mãos
O filho de Lábdaco, Laio, pereceu,
A ele ordeno que tudo me revele, etc.
Quem quer que seja,
Será banido desta terra
Na qual detenho força e trono,
A ele não se deve convidar ou dirigir-se;
Nem acolher em cerimônias divinas ou nos sacrifícios
É o que me acena

O oráculo divino, a pítia, com clareza.⁶²

Nessa passagem Édipo inflige a si mesmo, sem saber, uma pena duríssima, por uma falta infinita (consuetudinária, sistêmica), que lhe era completamente desconhecida. Édipo planeja com sua fala atingir o assassino, quer purgar a cidade dessa mácula, ele age como um justiceiro, como o protetor da verdade, mas ele mesmo não se conhece. O herói lança sobre si a maldição que imputa ao assassino de Laio, e caminha, dessa forma, sem saber, para sua própria auto-revelação.

Assim, ele pressente que a falta é sua, e para sua fala individual confluem as diversas verdades veladas, que sua curiosidade dialógica acaba por revelar. Eis o destino trágico: a descoberta extrema da individualidade é o fim da individualidade. No homem o humano e o divino, o aórgico e o orgânico estão em permanente embate, e o que resta é o debate, a linguagem em si mesma.

Aí Édipo começa a perceber a própria decadência. A busca do assassino se converte, ao longo da peça, pela busca da origem, de sua própria descendência que, em síntese, são uma só. A partir desse trecho Hölderlin apresenta o contato com os outros personagens que levam Édipo à consciência de si. Hölderlin comenta como a *curiosidade enfurecida* aproxima Édipo, num contínuo, de sua própria destruição. Nas palavras de Hölderlin (1804, p. 103, tradução nossa): “Daí a curiosidade enfurecida e admirável [de Édipo] no diálogo seguinte com Tirésias; porque o saber, tendo rompido suas barreiras, e como que embevecido em sua

⁶² Para ilustrar melhor o trecho da peça a que Hölderlin se refere, recorremos aqui a tradução direto do grego realizada por Mario da Gama Kury da peça de Sófocles. Nessa passagem fica mais clara a referência a maldição que Édipo, sem saber, se impõe: (...) Ordeno a quem souber aqui quem matou Laio,/ filho de Lábdaco, que me revele tudo; /ainda que receie represálias, fale! .../ Proíbo terminantemente aos habitantes/Deste país onde detenho o mando e o trono/ que acolham o assassino, sem levar em conta/ o seu prestígio, ou lhe dirijam a palavra/ ou lhe permitam imanar-se às suas prece/ ou sacrifícios e homenagens aos bons deuses/ ou que partilhem com tal homem a água sacra! (...)/ E se ele convive comigo sem que eu saiba,/ Invoco para mim também os mesmos males/ Que minhas **maldições** [grifo nosso] acabam de atrair/Inapelavelmente para o celerado! (Sófocles, 1997, p. 31, grifo nosso)

forma harmônica e gloriosa (que no entanto é capaz de permanecer), estimula-se a saber mais do que pode conter ou suportar.”

Édipo, imbuído desse desejo, rompe os limites, se estabelece no entre-lugar (do divino e humano) que extrapola a capacidade permitida por sua condição finita e assim cede ao conhecimento que pertence a todos e, ao mesmo tempo, lhe falta.

Segundo Rosenfield (2000, p. 346):

O herói ocupa, portanto, um estatuto extremamente ambíguo – ele é um homem ordinário pela finitude do seu entendimento, mas também um soberano-conquistador que aspira a um ordenamento ideal de sua cidade, e esta aspiração o leva à via ‘excêntrica’: este descentramento lhe confere, como observa Hölderlin, seu estatuto ambíguo entre homem e adivinho.

A relação entre deus e homem aparece na tragédia *Édipo-rei* na presença do oráculo; nele a voz divina se revela a Édipo. A intervenção de Tirésias é, enquanto cesura, uma ocorrência do deus, da força da natureza. No entanto, a aproximação parte de Édipo, só que de forma desmesurada, de modo tal como ela não pode acontecer, ou seja, através da tentativa de Édipo romper os limites que a palavra do deus impõe. Hölderlin (2000, p. 390) traduz a passagem de Sófocles, quando Tirésias anuncia a culpa de Édipo:

O homem, que há muito
Tu procuras, ameaçando e proclamando o *assassinato*
De Laio, ele está aqui; como um estranho, conforme o dito,
Ele habita conosco, mas logo, como nativo,
Ele será conhecido, como tebano e não
Se alegrará com o mal-ocorrido.

Conhecido, porém, ele será, vivendo junto com os seus filhos,
Como irmão e pai, e da mulher, que o
Pariu, Filho e Esposo, *no mesmo leito do*
Pai e seu assassino.

Nesse trecho, Tirésias revela o peso do destino de Édipo, a ambigüidade insuportável que cerca sua própria existência (quer castigar o assassino – ele é o assassino / imagina-se estrangeiro em Tebas – ele é nascido na cidade e pior, é filho da família real de Tebas / é irmão e pai dos filhos / é filho e esposo de Jocasta).

Na conversa com Tirésias, Édipo nada vê senão o que quer saber, sua visão tenciona extrapolar o limite do visível a um mortal. Dirá o próprio Hölderlin (2004, p. 941, tradução nossa), de forma similar, no poema “No azul adorável” [In lieblicher Bläue...]: “Édipo-rei tem um olho a mais, talvez.”⁶³ Esse olho a mais, a que Hölderlin se refere no poema, é essa tentativa desmesurada de conhecer a si mesmo e que, de certa forma, o herói parece intuir inconscientemente em diversos momentos da peça. Édipo parece como que tomado, possuído, por uma espécie de clarividência. No entanto, essa clareza é destruidora. Segundo a interpretação de Rosenfield, Édipo antecipa, isto é; “advinha” seu destino. A comentadora Rosenfield (2000, p. 346) afirma:

A tragédia de Sófocles não representa apenas a ignorância humana que se choca contra um saber mais amplo dos deuses e de Tirésias, mas as figuras ambíguas do poeta trágico mostram, desde o início, o paradoxo de um herói ‘cego’, que não sabe nada de sua origem e de sua tara, mas cujos gestos e cujas palavras dão a entender ao espectador que ela já suspeitou tudo e que o desfecho revelará apenas o que ele mesmo desde já adivinhou.

Hölderlin revela que Édipo, a princípio, não ouve Tirésias, Creonte ou Jocasta, pois não têm consciência de sua própria identidade. Desconfia de todos. No entanto é levado (pela consciência da dialogicidade que se expõe e se entrevê nas falas que se contrapõem durante a peça) a ouvir os outros, abdicando, afinal, de sua perspectiva. Tudo o que o herói faz é como que carregado de uma “loucura”, de uma força que o impele à lucidez, uma lucidez insana, no entanto. A insanidade é condição de lucidez, em Édipo. Daí o olho a mais, daí a expiação que, por herança, culminará na figura autônoma de Antígona (sua filha). Antígona, a propósito, na peça que leva seu nome, desce à condição de despossuída, mas impõe-se diante da vontade inexorável de Creonte, que, este sim, jamais assume a abertura dialógica cumprida por Édipo.

⁶³ Cf. p 25 e ss

Quando Édipo descobre que Pôlibo e Mérope não são seus pais, o desejo de conhecer a si mesmo aumenta, pois sua origem não mais lhe pertence, parece que quanto mais quer conhecer a si mesmo, mais percebe que nada sabe, e isso o angustia. Como comentado anteriormente, Édipo se assemelha ao filósofo, na busca do *Só sei que nada sei*. Segundo Dastur (1994, p. 194):

Tudo se passa como se Édipo constituísse a si próprio como vítima expiatória, já que toma, expressamente, o lugar de Deus, e isso seu 'espírito' não pode ignorar. Compreende-se a partir daí a curiosidade impressionante e a cólera no diálogo com o adivinho Tirésias, curiosidade e cólera que manifestam o desejo desenfreado de saber. Esse desejo faz do personagem de Édipo a própria encarnação do filósofo, daquele que quer penetrar nos segredos do destino e assim ultrapassar os limites humanos.

A comentadora Kathrin Rosenfield (2006, pp. 346-353) ao analisar as "Observações sobre Édipo" de Hölderlin admite uma similitude entre Tirésias e o protagonista. Édipo, ao desconfiar do seu destino e assumir ilegitimamente o conhecimento total de si mesmo, se assemelha a Tirésias, o "adivinho", que está no limite entre o humano e o divino e, desse modo, possui uma visão singular do todo. Édipo conquista lucidez para além das aparências. Talvez por isso Édipo tenha necessidade de auto-cegamento, como veremos adiante, pois sua visão finita foi abandonada pela infinita, ao assumir esse papel não há mais como retornar, sua condição humana já está dilacerada.

O gesto [auto-cegamento] põe em cena o reconhecimento do fato de que a verdade divina, a luz de Apolo, é insuportável para o homem, e que os humanos podem ter acesso a esta radiante clareza apenas num outro nível do que a da percepção sensível e do conhecimento empírico. Aquele que, como Édipo, 'advinha' demais se transforma em figura-limite, igual ao adivinho cego, Tirésias." (Rosenfield, 2000, p. 350).

Nesse momento da peça Édipo já desconfiava que assassinara Laio, manda chamar os servos que acompanharam o antigo rei para dissipar as dúvidas. Teme as previsões funestas que o oráculo havia feito anteriormente ao rei. No entanto um mensageiro de Corinto chega ao palácio para anunciar a morte de Pôlibo. A atenção de Édipo se desvia para algo que ele pensa poder ser sua salvação, talvez o oráculo estivesse errado, tal como quando proferiu que mataria seu pai. Édipo pensa, por

breves passagens, que é inocente, já que o mensageiro lhe anuncia que Pôlipo falecera naturalmente.

Hölderlin (2000, p. 390) aponta que esse ritmo dinâmico, que alterna alegria e dor, decorre do processo desencadeado por Édipo, “na segunda metade, na cena com o mensageiro coríntio, quando ele [Édipo] está novamente tentado a viver, o combate desesperado para chegar a si mesmo, o esforço brutal e quase despudorado de dominar-se a si mesmo, a procura loucamente selvagem de uma consciência.” Como as informações recebidas parecem positivas, Édipo é tentado a viver. No entanto, essa revelação, que de forma ambígua parece salvar o herói, na verdade o guia ainda mais para a destruição. A busca leva o herói a reconhecer que nada sabe, e todos os outros personagens são os detentores da consciência buscada por Édipo. Eles lhe conferem consciência, afinal.

Toda a peça ganha impulso quando Édipo faz o movimento do geral para o particular e então descobre a complexidade da palavra pretensamente unívoca, a palavra do deus, delegada pelo oráculo a Creonte. Por isso o destaque de Hölderlin à curiosidade que nasce, à necessidade e multiplicidade dos diálogos: a) com Creonte, fonte do poder e da palavra unívoca; b) com Jocasta, memória e sentimento capaz de elucidar a sabedoria de Tirésias; e c) com os criados e mensageiros, que detêm eles sim a ação que elucida a *hybris* dos pretensos protagonistas da peça.

Hölderlin aponta que, ao tomar consciência de si, Édipo descobre, aos poucos, a *hybris* já perpetrada há muito tempo. A importância de respeitar a medida é um tema constante nas tragédias. O declínio do herói advém, na maioria das vezes, da *hybris*, da desmedida, da desatenção ao limite imposto pela própria natureza. Esse limite é o que determina a esfera a que cada um pertence. Em

Ésquilo, é por entregar o fogo dos céus aos mortais contrariando a ordem divina, que Prometeu é condenado a uma tortura infinda. Em Eurípedes, é por duvidar do poder de Dioniso que Penteu é castigado. Em Sófocles, é por ultrapassar o limite humano que Édipo se revela destinado à desgraça.

O limite diz respeito (faz ver) a distinção entre o humano e o divino, isto é, confere a cada um seu lugar próprio. No entanto, pode-se inferir que Édipo se constitui como agente da *hybris*, mas Laio, ele sim, interpreta o oráculo e procura burlar o destino, na medida em que arrasta e sacrifica com essa ação o filho. Segundo os comentários de Peter Szondi, Laio é que dá início as ações que levam à catástrofe. Laio, por interpretar o oráculo a seu modo, tentando fugir de seus desígnios, mesmo com a justificativa de ter sido embebedado por Jocasta, acaba gerando um filho que conduzirá sua descendência à ruína. Dirá Szondi (2004, p. 91):

No entanto, em vez de aceitar o dilema trágico de não poder fazer aquilo que tem de fazer [matar o filho] (e o motivo para não fazer não é o mesmo que tem para fazer), Laio age como se soubesse que seu filho poderia matá-lo e não que vai matá-lo. Para escapar da tragicidade ele usa o recurso menos trágico possível: a inseqüência. Mas essa inseqüência não o leva à salvação mas a perdição.

A inseqüência de Laio é desprezar a advertência divina de que seu filho o mataria e, por compaixão, o entrega para que outros o executem. Ele não assume a tarefa que lhe cabe e perpetua a mácula. Cabe a Édipo o cumprimento do destino imposto pelo pai, este sim deliberadamente contrário à vontade dos deuses em benefício próprio. “Por uma bela ironia do destino, o gesto de cada um deles [Laio e Édipo] tem por efeito precipitar a desgraça que ambos queriam evitar.” (Romilly, 1998, p. 93)

Na análise de Hölderlin, Édipo vai adquirindo ao longo da peça consciência da dialogicidade. Ele se configura como herói trágico porque percebe a parcialidade

de sua voz e o peso do “diálogo que somos”⁶⁴ e radicaliza esse sentido a ponto de trazer à tona os interditos, romper silêncios, tal como aparece na fala de Édipo citada por Hölderlin nas “Observações”:

Se for preciso, que rompa. Minha estirpe eu quero,
Mesmo que seja miúda, eu a quero, no entanto, conhecer.
(Hölderlin, 2000, p. 392)

Desse modo, as citações ordenadas por Hölderlin no texto, culminam na aceitação, por Édipo, de uma origem humilde e serviçal para si mesmo. Dirá Hölderlin (2004, p.392) no final da segunda parte das “Observações sobre Édipo” que ao empreender essa busca alucinada pelo conhecimento: “Justamente, o que também constitui esse [elemento] oni-inquiridor e oni-interpretante é que o espírito [de Édipo] submete-se, no final, à linguagem tosca e simplória de seus criados.”

Assim, Édipo excede sua condição de rei e submete-se às falas dos próprios criados. Com essa afirmação, Hölderlin percebe que, ao iniciar sua procura, Édipo surpreende-se com o quanto não sabia e recorre às informações dos servos. Nessa sua busca ininterrupta fica à disposição das palavras e lembranças de seus criados. Sua ânsia o deixa à mercê do pensamento alheio, daquilo que ele não conhece, mas os outros, todos os outros, parecem saber.

Édipo, nesse estado, abandona a posição indevida que ocupa como rei. Seus criados, que estão no lugar legítimo que lhes cabe, podem comentar as ações de Édipo, pois ele já age como que destituído de sua função. Segundo Dastur (1994, p. 195) há uma *reversão hierárquica brutal* que “lança seu espírito abaixo do espírito de seus servidores e destitui o rei Édipo.” Enquanto seus súditos ocupam um lugar autêntico, Édipo se torna, na análise de Hölderlin, um rei ilegítimo, mas que surpreendentemente ganha consciência de si. A verdade sobre si está até mesmo

⁶⁴ Verso do poema “Celebração da Paz” de Hölderlin (1999, p. 391) já analisado em item anterior deste trabalho.

nas palavras dos criados mais inferiores, não na interpretação de quem profere a voz pretensamente unívoca e autorizada do poder. O rei, cuja falta maior foi generalizar e absolutizar a partir de si a palavra do oráculo, precisa submeter-se agora, para se conhecer, às figuras do povo.

Neste ponto encontramos a terceira parte das “Observações sobre Édipo”. Hölderlin retoma aí o paradoxo, que permeia sua obra e que foi apresentado, em uma de suas formas, no princípio do capítulo três deste trabalho. (cf. Hölderlin, 1994, p. 63)

No início da terceira parte das “Observações sobre Édipo”, Hölderlin (1994, p. 99) afirma que: “A representação do trágico repousa predominantemente em que o desmesurado – quando deus e homem se emparelham, e em meio à fúria a força da natureza e a interioridade humana unificam-se sem limites – concebe-se a si pelo unir-se ilimitado purificar-se por meio do separar-se ilimitado.” O desmesurado, que para Hölderlin fundamenta o trágico, os gregos denominavam *deínon*, referindo-se ao inabitual, ao extraordinário⁶⁵. O extraordinário que alicerça o trágico é a fraqueza do todo, o outro através do qual o próprio se presentifica, isto é, a necessidade da mediação por um signo. “O extraordinário não pode, portanto, mostrar-se sem o ordinário.” (Hölderlin, 1994, p. 116) Ao tratar da relação entre homem e deus, a tragédia toca o infinito, mas só pode representá-lo através da finitude da condição humana. Essa possibilidade não revela a infinitude completamente, mas apenas a sugere. A possibilidade de revelação do trágico (baseada na fraqueza da origem, que se deixa apenas entrever) surge da união ilimitada entre homem e deus, isto é, da impetuosa força que unifica a natureza e o âmago do homem. Essa unificação,

⁶⁵ Aqui lembremos novamente de Heráclito (In Anaximandro, Tales, Heráclito, 1991, p. 58, frag. 119) “A morada do homem, o extraordinário.”

no entanto, aparece de forma peculiar na tragédia e aí se realiza por meio de uma "separação ilimitada".

A *separação ilimitada* é a forma que caracteriza o trágico e torna possível entrever a reunião de homem e deus, pela separação. Hölderlin afirma que o trágico deve ser entendido a partir da inusitada união entre deus e homem, que só transparece através de sua própria cesura. A presença desses dois extremos (deus e homem) na tragédia aparece como um dos movimentos vitais para sua realização. A separação de ambos é índice da origem, e na tragédia preserva-se algo da união primigênia que os identificava. A união revela-se na lacuna de sua supressão. Assim, o rompimento do elo entre força da natureza (deus) e o mais profundo do homem é condição necessária para que o trágico aconteça

Hölderlin cita em seguida, no original grego, embora com pequena variação, uma passagem da Suda⁶⁶: “Ele foi o escriba da natureza, mergulhando sua pena sensata” (Hölderlin, 2000, p. 393) . O trecho original – “O escriba da natureza que mergulha sua pena em sensatez” – refere-se a Aristóteles, mas Hölderlin altera-o ligeiramente e o emprega para falar de Sófocles, pois pretende atribuir ao poeta trágico o uso dessa “pena sensata”. (Cf. Rosenfield, 200, p. 393). O objetivo é lembrar a tarefa do poeta que ao expor o paradoxo trágico (a união ilimitada pela separação ilimitada) propicia um modo de observar o mundo e suas intrincadas relações, ao expor a ordem do mundo, figurada como metáfora. No entanto essa visão não é plena, e nenhuma poderá ser, pois ela (a relação entre homem e deus – união ilimitada pela separação ilimitada) só se deixa ver através de representação.

⁶⁶ Léxico mais abrangente da língua grega surgida em Bizâncio por volta do ano 1000. “A *Suda* (também chamada de *Suidas*) é um léxico ou, mais exatamente, uma espécie de enciclopédia compilada no século X d.C. por eruditos bizantinos. Seus 30.000 verbetes abordam diversos aspectos da cultura grega (história literária, língua, religião, costumes, etc.) mas nem todas as suas informações, notadamente as biográficas, são confiáveis.” Disponível em: <http://greciantiga.org/n/index5.asp> Acesso em: 22 fev. 2006. Ver também: <http://www.cosmovisions.com/Suidas.htm>

Com a estranha citação da Suda, logo após a definição do trágico, Hölderlin remete à imprescindível tarefa do poeta de ceder aos homens uma visão da dialética do real. A visada do poeta demonstra uma agudeza, uma sensatez equilibrada, capaz de sustentar e mostrar aos outros o trágico da relação deus e homem. Sobre esse mesmo tema, trabalhará Hölderlin (1999, p. 339) no poema “Vocação de Poeta”:

Tampouco é bom ser sábio demais. A ele, conhece-o
A gratidão. Mas isso ele não retém fácil, sozinho,
E de bom grado se junta, para que o ajudem
A compreender, o Poeta a outros homens.⁶⁷

O poema aponta que não é bom ser sábio demais (como pretende Édipo, no início da peça; essa ambição seria sua *hybris*). O poeta tem a justa medida do que é possível saber e revelar: são os muitos diálogos e embates no fluxo da ação dramática de *Édipo-rei*, o “juntar-se a outros homens”, que levam Édipo a perceber sua condição e cumprir seu destino.

Tendo em vista essas questões é fácil reconhecer os paradoxos, apontados por Hölderlin na tragédia *Édipo-rei*. Édipo, ao interpretar infinitamente o oráculo, desafia o deus, pois pensa poder ir além dos seus próprios limites, que no início da peça não lhe são claros. Ao transpor sua medida, não se reconhecendo inicialmente em sua condição real, ensaia tornar-se um ilimitado. Mas o ilimitado só se mostra através de uma cisão total, e daí advém o declínio do herói, que é ao mesmo tempo avanço da ação dramática e caminho ao conhecimento. A força da natureza só pode ser vista a partir da quebra realizada pelo herói. Assim sendo, o poder da natureza deixa-se ver pela decadência do herói. Ele é o elemento fraco que se pretende igual

⁶⁷ Noch ists auch gut, zu weise zu sein. Ihn kennt / Der Dank. Doch nicht behält er es leicht allein, / Und gern gesellt, damit verstehn sie / Helfen, zu anderen sich ein Dichter.

à força da natureza, decai, e na sua queda manifesta intensamente o poder ao qual está submetido, a natureza, o destino.

O sofrimento do herói é, portanto, imprescindível para a potencialização da natureza. "Para Hölderlin, a tragédia é um sacrifício pelo qual o ser humano ajuda a natureza a aparecer de forma própria, a sair de sua dissimulação original. O trágico consiste no fato de que o herói deve morrer para prestar um serviço à natureza" (Dastur, 1994, p. 160). De modo semelhante dirá Szondi (2004, p.34) que: "Hölderlin interpreta a tragédia como sacrifício que o homem oferece à natureza, a fim de levá-la à sua manifestação adequada."

Então, essa tentativa do herói, segundo Hölderlin, de tornar-se um ilimitado – a união extrapola o limite entre o próprio e o estranho, entre deus e homem – só pode existir mediada por uma separação ilimitada. Essa união acontece num impulso, ou seja, a relação de combate entre deus e homem se intensifica, na tragédia, até o momento em que um parece se conciliar com o outro. Abre-se um instante, na peça, em que aparecem pares, embora seja impossível a fusão completa entre eles, pois que é necessário que cada um preserve seu 'próprio', sua identidade. Esse instante é o "Transport", a peripécia. Ele se concentra em um momento inefável de tomada de consciência, em que, no silêncio, herói e divindade se igualam. Assim, para que o *ágon*, a luta, própria do trágico continue existindo, sucede-se a separação deles. A união só é permitida até o momento em que um não se perca no outro, em que ambos resguardem aquela distinção originária que mantém a *physis* de cada um. Esse paradoxo que constitui o trágico (união-separação entre divino e humano) aparece também no poema "Pão e Vinho" de Hölderlin (1992, p. 59):

O homem apenas algum tempo suporta a plenitude divina.

Depois toda a nossa vida é sonhar com eles [os deuses].⁶⁸

A *plenitude divina* de que fala o poema é a presença do sagrado, permitida ao homem enquanto se preservam as fronteiras entre ele e deus, protegendo e intensificando o autêntico de cada um. Como a *plenitude divina* não pode se manter por muito tempo, então, retomando a análise do trágico, o declínio do herói é necessário para reavivar a convivência entre os opostos, tal como ela aparece no poema. Assim, é preciso que Édipo caia em desmedida para que lhe fique exposto o seu limite humano. A união primigênia entre deus e homem só se faz visível quando o rompimento acontece e cada um novamente retoma o seu limite, sua medida.

A dialética da tragédia, que mostra a contraposição entre o divino e o humano, como referido anteriormente, se sustenta pelo *ágon*, pela luta constante, que é a matriz constitutiva dos próprios diálogos e do caráter dramático da tragédia. Segundo Dastur (1994, p.190): “Para fazer aparecer a *própria* representação – e não apenas a humana ou a divina em seu intercâmbio –, é preciso a representação global, a figura dinâmica da própria troca, quer dizer, o *polemos* como tal, é preciso interromper a troca, quebrar o ritmo, o jorro.” O ritmo da peça, com o *ágon*, adquire um movimento mais forte e violento e os discursos assumem esse embate – os diálogos entre Édipo-Creonte, Édipo-Jocasta, Édipo-pastor.

Depois da cesura, da quebra realizada pela fala de Tirésias, como Hölderlin apontara anteriormente, Édipo age obstinado por descobrir a verdade. Todos os personagens da peça, de alguma forma, tentam dissuadi-lo, mas já é tarde, Édipo já assumira a disputa com o destino, com o divino e consigo mesmo. Por isso, todas as falas parecem, a partir de então, travar batalhas entre si e, ao mesmo tempo, insinuam o crime de Édipo. “Tudo é fala contra fala, superando-se na contraposição”

⁶⁸ “Nur zu Zeiten erträgt göttliche Fülle der Mensch/ Treum von ihnen ist dreuf das Leben.” (Hölderlin, 1992, p. 58)

(Hölderlin, 1994, p. 100). A intensidade do diálogo é necessária para a existência da ação trágica, para que ela mantenha o limite tênue entre as duas esferas (Édipo e deus) e instigue o assombro contínuo de cada nova informação. Segundo Peter Szondi, autor que analisa a peça *Édipo-rei*, o que se mostra espantoso não é a revelação do assassinato, não é a grandiosidade do crime, mas a maneira como a sucessão entre conhecimento e ignorância se conecta nas falas dos personagens, na relação que alterna aparência e realidade de forma tão perfeita, através de uma tensão constante. O que surpreende no trágico é o lento caminhar para a destruição, que se entrevê a cada fala. O paradoxo consiste em que Édipo parece buscar a ruína ao tentar livrar-se dela. Nas palavras de Szondi (2004, p. 89): “Pois não é o aniquilamento que é o trágico, mas o fato de a salvação tornar-se aniquilamento; no fato de o homem sucumbir no caminho que tomou justamente para fugir da ruína.”

Szondi, ao analisar a peça *Édipo-rei*, aponta outro aspecto relevante da desmedida humana, a relação que a peça expõe entre salvamento e aniquilamento do herói. Segundo essa análise, Édipo ao desrespeitar os signos do sagrado e buscar exageradamente mais, inicia, ele mesmo, a *hybris* pois é o homem que recorre ao oráculo, é Édipo que solicita a intervenção do deus. Nessa perspectiva demonstra que é o ser humano (Édipo) que busca desvendar o mistério que prende sua ação a divindade, e não o deus que, de forma absoluta e intransigente, conduz a ação humana. Segundo Szondi (2004, p. 89): “Tão importante para a tragédia quanto o poder tácito da divindade sobre o que acontece é a intervenção do deus no fazer humano, solicitada pelo próprio homem e expressa em palavras através do oráculo”. Szondi com essa afirmação nos revela que o homem de forma desmedida requisita um conhecimento absoluto do sagrado.

Édipo busca no oráculo adquirir um saber infinito. Laio foi o primeiro a consultar o oráculo e recorrer à mediação divina, Édipo lhe dá continuidade, ao buscar fugir dela. Buscando escapar, ele torna ainda mais premente o seu destino. Nas palavras de Szondi (2004, p. 89): “No decorrer da ação de *Édipo*, o oráculo fala três vezes: primeiro para Laio, depois para seu filho e finalmente para Creonte, que é incumbido por Édipo de consultá-lo. Por três vezes o oráculo faz do saber divino um saber humano, e com isso dirige por três vezes a ação dos homens, fazendo com que eles próprios levem a cabo o que lhes fora imposto.”

No texto de Hölderlin, ainda tratando do constante *ágon* presente na peça *Édipo-rei* (“Tudo é fala contra fala”), o autor comenta o vigor e a intensidade que as falas e as cenas apresentam. Os diálogos cortantes, entre Édipo e Creonte, Édipo e Jocasta, Édipo e o pastor, vão sucedendo um ao outro numa tensão progressiva até a decadência absoluta do herói. Os próprios comentários de Hölderlin se tornam como que imbuídos desse ritmo alucinante que a peça ganha. Dirá Hölderlin (1804, p. 107-8, tradução nossa) sobre as cenas que antecedem a catástrofe:

Tudo é fala contra fala, [que se suprassume mutuamente.] (...) E assim nas cenas: as formas que festejam o pavor, e o drama enquanto drama de um tribunal contra heresias, enquanto linguagem para um mundo onde deus e homem, num tempo de ócio, sob a peste, a loucura e um espírito vaticinador ardente, *compartilham-se na forma da infidelidade que tudo pode esquecer*, a fim de que o transcurso do mundo não tenha lacuna e a *memória do celeste não se acabe*, pois infidelidade divina é o que melhor se guarda.

Nessa passagem, Hölderlin se refere a um tempo de ócio, onde vige a inoperância do divino, onde aquela presença efetiva do deus não mais existe. A presença do deus surge, na peça, através do oráculo, que é referido em diversos trechos. O deus não aparece de forma efetiva, por meio de um personagem, mas através de sua dissimulação, de elementos como: o enigma oracular, os discursos de Tirésias, as imprecações lembradas pelas falas dos personagens e a própria

existência da peste que assola a cidade (alguns referidos por Hölderlin na citação acima).

Nesse sentido, pode-se dizer que a presença do deus está mais na memória – na lembrança da divindade pela qual se clama e que se requer durante a peça – do que num personagem determinado. Nessa peça de Sófocles, percebe-se que os deuses não agem de maneira objetiva, mas se revelam nos signos do sagrado que aparecem de forma recorrente na peça: como o oráculo ou as falas de Tirésias. Assim, é possível compreender a citação de Hölderlin sobre esse tempo de ócio: os deuses não intervêm diretamente na peça, sua presença e força só é percebida pela ausência (pelos signos), pela ociosidade, pela miséria que é imposta pela distância do divino.

Segundo as “Observações sobre Édipo”, o trágico aparece na peça também, de modo singular, a partir do “afastamento categórico do deus” (1994, p. 100), elemento que não aparece em outras tragédias. Ao analisar a interpretação de Hölderlin da peça *Édipo-rei*, dirá Beaufret (1983, p. 20, tradução nossa): “Para Hölderlin, o trágico de Sófocles é o documento essencial do *afastamento categórico do divino* [grifo meu], que nem Ésquilo, nem Eurípides conseguiram objetivar tão plenamente.” Ou seja, enquanto em *Édipo-rei* o herói se descobre apartado da presença divina e a ele se impõe a tarefa de assumi-la até o fim, condenando-se ao exílio, nas outras tragédias – de Ésquilo e Eurípides – ao declínio do herói sucede geralmente a morte, e o deus é que estabelece sua sentença.

O afastamento categórico aparece nos textos hölderlianos sob a influência de Kant, embora Hölderlin o utilize para tratar do trágico que se apresenta sob a forma da retirada do deus. Pode-se entender, então, que quando aparece a noção de infidelidade divina, ela preserva algo também daquilo que Kant denominava

Incondicionado, ou seja, as coisas em si mesmas, o aspecto não-conhecido do nômene. A esse respeito dirá Lacoue-Labarthe (1998, p.38, tradução nossa): "O afastamento do divino não significa a ausência ou desaparecimento de Deus. Ele é categórico, no sentido kantiano, incondicionado, ele designa tudo, a presentificação da Lei. O afastamento é a Lei". A lei é a imposição do destino, é a condição originária, à qual estamos submetidos desde sempre e a qual não podemos completamente conhecer.

No poema "Pão e Vinho", já mencionado anteriormente, importante para compreender a noção de sagrado para Hölderlin, o poeta também faz referência ao "tempo de indignância", a uma forma de perda do sagrado, um momento de ausência do deus, tal como o referido nas "Observações sobre Édipo". O poema comenta que nesse tempo de indignância os poetas seriam como deuses, por assumir sua tarefa num tempo em que tudo está fora do lugar. Dirá Hölderlin (1992, p. 59):⁶⁹

Nem sei perseverar assim, nem que fazer entretanto,
 Nem sei que dizer, pois para que servem os poetas em tempos de indignância?
 Mas eles são, dizes, como sacerdotes santos do deus do vinho.
 Que em noite santa vagueavam de terra em terra.⁷⁰

O poema comenta sobre esse tempo em que tudo está fora do lugar porque deus se afastou dos homens, ou seja, ocorreu o que Hölderlin chama de *retorno categórico* do divino. Os deuses antes eram muito presentes no cotidiano grego, através dos ritos ou mesmo interferindo nas ações humanas, como atestam as peças anteriores, de Ésquilo, por exemplo. Agora, Homero, com sua *sobriedade ocidental de Juno*⁷¹, havia introduzido no mundo grego a poesia e a arte com esse

⁶⁹ Heidegger recupera essa passagem e escreve o texto *Porquê poeta?* em que analisa uma época sem deus, sem fundamento [Abgrund = abismo, sinônimo de "não fundamento"]. Ver Heidegger (1951).

⁷⁰ "So zu hürren, und was zu turn ind zu sagen/ Weiss ich nicht, und wozu Dichter in dürtiger Zeit./Aber sie sind, sagst du, wie dês Weingotts hilige Priester,/ Welche von Lande zu Land zogen in heiliger Nacht." (Hölderlin, 1990, p. 137)

⁷¹ Segundo Antônio Cícero (2005, p. 249): "A sobriedade representa uma primeira separação entre sujeito e objeto, ser humano e natureza."

sentido que Hölderlin definirá séculos mais tarde: enquanto elemento estranho, em contraposição ao pátrio. E como conseqüência os deuses se afastaram do homem. É esse abandono de deus, tal como apontado nas “Observações”, que Édipo vive. Hölderlin (1992, p. 59) define no poema esse momento de ocultação dos deuses como algo sofrido, um luto, para o homem:

E acontece que há algum tempo, que nos parece remoto,
Quando todos os que dão sabor à vida desapareceram nos céus,
Quando o Pai apartou o seu rosto dos homens,
E com razão o luto cobriu a terra
Surgiu por último um gênio sereno, portador de
Consolações celestiais.⁷²

No entanto, nos versos seguintes Hölderlin comenta sobre o surgimento de um *gênio sereno*. Esse “gênio sereno” é o poeta que preserva algo daquele vínculo original e reestabelece a paz pela palavra; a poesia retira, nesse sentido, a angústia do homem causada pelo afastamento de deus. O poeta seria, então, uma das causas possíveis de uma nova reedificação humana perante a situação de ausência dos deuses. No trecho abaixo do poema, Hölderlin (1992, p.61) caracteriza a tarefa do poeta nesse tempo de dificuldade:

Sim! Com razão dizem que ele reconcilia o dia e a noite,
Que conduz as constelações eternamente, fazendo-as descer e subir
Alegre em todo o tempo como as agulhas dos abetos sempre verdes
Que ele ama e a coroa de hera que escolheu,
Porque ele permanece e faz chegar o rasto dos deuses desaparecidos.
Até a descrentes, mergulhados nas trevas.
(Hölderlin, 1992, p.61)⁷³

O mesmo poema ainda afirma que se preserva alguma gratidão que os homens possuem em relação ao divino: “Mas em silêncio vive alguma gratidão

⁷² “Nämlich, als vor einiger Zeit, uns dünket sie lange, / Aufwärts stiegen sie all, welche das Leben beglücktet, / Als der Vater gewandt sein Angesicht von den/ Und das Trauern mit Recht über/ Menschen der Erde begann, / Als erschienen zuletzt eine stiller Genius, himmlisch Trötend(...)” (Hölderlin, 1990, p. 137)

⁷³ “Já! Sie sagen mit Recht, er söhne den Tag mit der Nacht aus, / Führe des Himmels Gestirn ewig hinunter, hinauf, Allzeit froh, wie das Laub der immergrühnenden Fichte,/ Das er liebt, und der Kranz, den er von Efeu gewählt,/ Weil er bleibt und selbst die Spur der entflohenen Götter/ Götterlosen hinaub unter das Finstere bringt.” (Hölderlin, 1990, p. 138)

ainda.”⁷⁴ (id., p. 61) Essa gratidão que o homem possui, tal como a poesia, é que sustenta o não-esquecimento, mantém o elo remanescente daquela fusão originária, da unidade de onde ambos procedemos (deus e homem) e que carregamos conosco. Segundo Hölderlin, essa unidade – já referida anteriormente, em uma de suas formas, pela poesia – quando emerge nos salva de um total obscurecimento. Por isso precisamos mantê-la, a fim de não perdermos nossa identidade, que é um modo de tentar resguardar viva a memória do deus.

Então, para não esquecermos da união ilimitada, buscamos seu sentido na realidade objetiva. Fazemos que as coisas existentes nos tragam a lembrança do nosso pátrio, do tempo em que o divino se revelava. E, assim, com olhos atentos, podemos ver na realidade, que ora emerge, resquícios do chão que lhe deu origem. Na elegia, o próprio pão e o vinho⁷⁵, tal como a poesia, aparecem como frutos dessa tentativa de proteger o vínculo com o sagrado.

A Modernidade se revela também como um tempo de ócio, ou como diz Hölderlin (1992, p. 59) em “Pão e Vinho”, um “tempo de indigência” (*dürftiger Zeit*). Pois perdemos os deuses, como comentado nos parágrafos anteriores. Segundo Hölderlin (1992, p. 53) vivemos só, estamos em “hora de indecisão” (*der zaudernden Weile*). Os deuses não estão tão próximos como estavam na Grécia de Ésquilo. Entre os helenos, antes da sobriedade de Homero, a presença do divino se revelava em tudo: nos templos que se espalhavam pelas cidades, nos festivais, nos rituais de sacrifícios. Em todas as atividades da cidade os deuses sempre eram lembrados. Mas agora, essa presença não mais vigora, o nosso pátrio não é mais o fogo do céu, a força do sagrado, mas o cálculo e a precisão da palavra, o domínio de formas e conceitos, a razão.

⁷⁴ “aber es lebt stille noch einiger Dank” (Hölderlin, 1990, p. 137)

⁷⁵ “Por isso junto a eles [o pão e o vinho] recordamos os deuses” (Hölderlin, 1992, p. 61). “Darum denken wir auch dabei der Himmlischen” (Hölderlin, 1990, p. 137).

Ao afastamento do deus seguiu-se, para o homem, um tempo de pesar e hesitação. Pois que o homem estava acostumado com a presença sempre efetiva do deus e, agora, tinha que compreender sua relação com o divino sob um novo aspecto: o do afastamento. Essa perda trouxe, portanto, insegurança e para que não sucumbíssemos à dor da separação foi preciso manter viva a lembrança do divino. É disso que trata a elegia, também quando diz:

Nos conceda a palavra fluente que, como amantes,
Permaneça em vigília, a taça mais repleta e a vida mais audaz,
E também sagrada a memória para que acordados fiquemos enquanto a noite dura.
(Hölderlin, 1992, p. 53)⁷⁶

Para nos mantermos acordados, isto é, para sustentarmos o vigor da existência, há que se preservar a memória dos celestes, tal como fazem os poetas em tempo de indigência, fazendo ver nisto que é o nosso pátrio – que devemos conquistar (a palavra fluente) – uma forma da presença de deus (deus enquanto fundamento daquela união originária da realidade, do pátrio). A tarefa do homem, agora, é entender o divino através do seu afastamento. Ou tal como Hölderlin também fala da nas “Observações sobre Édipo” (cf. Hölderlin, 1994, p. 100), a necessidade de preservar a memória celeste através da infidelidade divina.

Na Modernidade, apartados da presença de deus, a lembrança do elemento originário, compartilhado por todos, é o que garante que não sejamos dissolvidos pelas necessidades vazias da vida mundana. Como alcançar esse elemento? Pode-se atingi-lo pelo equilíbrio em assumir plenamente a nossa existência enquanto tal, sem excessos ou faltas. Os gregos conseguiram apreendê-lo de modo exemplar. O destino do homem é ser homem e assumir essa tarefa sem recorrer a subterfúgios ou abandoná-la pela inércia. Dessa forma poderá ultrapassar a sua indigência, a

⁷⁶ “Aber sie muss (...)uns(...)/ Gönne dem störende Wort, das, wie Liebenden, sei,/ Schlummerlos, und vollern Pokal und kühneres Leben,/ Heilig Gedächtnis auch, wachend zu bleiben bei Nacht.” (Hölderlin, 1990, p. 134)

falta do divino, tal como Hölderlin (2001, p. 168-169) define no texto “Sobre a religião”:

O homem também alça-se além da carência, já que pode recordar seu destino, e que pode ser grato pela vida a ponto de sentir com mais largueza o elo mais amplo com o elemento onde ele próprio se desloca; já que ele se alça para além da necessidade graças à eficácia e às experiências que isso traz consigo. (...) Digo: aquele elo mais infinito, ultrapassando a necessidade, aquele destino mais elevado que o homem experimenta em seu elemento, ele o experiencia mais infinitamente, satisfazendo-se mais infinitamente.

O homem só toca a infinitude na medida em que percebe a contingência de ser finito e pode, portanto, vislumbrar o fundo originário de si mesmo e do real.⁷⁷ Não vê a realidade enquanto fato, mas o que doa e sustenta sua vigência da realidade. Escreve Hölderlin (1994, p. 66) no texto “Sobre a religião”: “Se o homem souber tocar oportunamente, descobrirá, em cada uma das esferas que lhe são próprias, uma vida mais elevada, maior do que a pautada pela necessidade, ou seja, uma satisfação mais infinita, maior do que a satisfação das necessidades. Da mesma maneira que toda satisfação, essa satisfação mais infinita é também uma pausa momentânea da vida real.” O homem ultrapassa o nível das necessidades corriqueiras e passa a se aproximar do elemento que lhe deu origem, como se escutasse o nascer de sua própria natureza.

No entanto, como vimos, não é apenas pelo pensamento que o homem esgota plenamente o elo com o divino, o rigor intelectual não explica a divindade, que pode ser pressentida através de suas próprias leis. Essas leis não são as

⁷⁷ A relevância dessa idéia para Hölderlin revela-se também na epígrafe do romance *Hipérion*: “Non coereri maximo, contineri minimo, divinum est.” Trata-se da inscrição tumular de Inácio de Loyola, fundador da ordem dos Jesuítas, e significa: “Divino é não estar limitado pelo que há de maior e mesmo assim estar cingido pelo que há de menor.” A referência de Hölderlin ao epitáfio de Inácio de Loyola aparece anteriormente também num “esboço de Hipérion”, publicado em 1794, na Revista *Thalia* de Schiller (esse texto recebe o nome, nas obras de Hölderlin, de *Fragmento Thalia*). Nesse artigo Hölderlin comenta que o homem possui dois estados ideais: o de extrema simplicidade e de extrema cultura e ambiciona constantemente alcançá-los. Segundo Hölderlin (2004, p. 113) a frase do epitáfio “pode assinalar a perigosa tendência do ser humano de tudo querer e a tudo subjugar como o mais alto e mais belo estágio que ele possa atingir”. Segundo as notas de Philippe Jaccottet nas obras completas de Hölderlin em francês, essa epígrafe é apenas um pequeno extrato de um longo epitáfio ao padre jesuíta. Jaccottet (in Hölderlin, 2004, p. 1153) afirma que “Parece que Hölderlin interpretou essa frase como a oposição de duas atitudes humanas possíveis: conquista e sabedoria, expansão e concentração.”

jurídicas ou formais, Hölderlin cita o exemplo de Antígona que clama à lei divina para enterrar o irmão. Ao invocar a lei divina, Antígona recorre ao elemento primevo que mantém a união familiar antes mesmo das leis civis e familiares existirem. A lei divina precede o surgimento das regras formais e de conveniências: ela estabelece o modo de existir do homem em harmonia com todos os outros elementos da natureza. Trata, portanto, do elemento universal e não da existência particular dos indivíduos. Nas palavras de Hölderlin, nos versos finais do hino tardio “Patmos” temos:

... mas o pai ama,
 ele que vige sobre todos,
 muitíssimo, que seja cuidada
 a letra firme, e o consistente bem
 interpretado. Segue-o o canto alemão.⁷⁸

A letra firme se constitui como a lei divina que permite ao homem relacionar-se com o deus. Ao interpretá-la, o poema coloca o homem frente à força originária da natureza. Pode-se dizer, então, que existe uma tensão entre a letra firme, a palavra do deus, e o que subsiste, a interpretação do divino. O homem deve cuidar dessa relação e mantê-la sempre pulsante, para que a palavra do deus não se perca e, como afirma Hölderlin (1994, p. 100) nas “Observações”: “a *memória do celeste não se acabe*”.

O canto alemão almejado é o espaço polissêmico da poesia, fruto da liberdade criadora, local uno de encontro entre o pátrio e o estrangeiro, e portanto o elemento que pode preservar essa relação de forma mais plena. No entanto, ao mesmo tempo em que a liberdade da criação oferece ao poeta uma amplitude de possibilidades para sustentar a letra firme, mantém-no em um lugar intermediário

⁷⁸ “... der Vater aber liebt/ Der über allen waltet/ Am meisten, dass gepflegt werde/ Der veste Buchstab, /und bestehendes gut/ Gedeutet. Dem folgt deutscher Gesang.” (Hölderlin, 1990, p. 203)

entre a palavra do deus e a existência humana. Cabe ao poeta conquistar o “fogo dos céus”, isto é, seu pátrio, sua natureza e, dessa forma, ser fiel à letra firme.

O “fogo dos céus” é aquilo que Hölderlin havia definido como elemento essencial que liga o humano ao divino e mantém a harmonia entre eles. O pátrio é o solo nativo, o lugar de pertença de um povo, o espaço que não pode ser medido por área territorial, mas garante a singularidade de um homem ou um grupo, porque os identifica e legitima sua existência. A tarefa da poesia alemã é árdua porque se conserva no “entrelugar”, na fugacidade do espaço que se transforma constantemente entre o homem e a palavra do deus.

Dos temas tratados até aqui se pode inferir que Hölderlin recebe uma forte influência das discussões de sua época (a diferença entre poética antiga e moderna, por exemplo), mas a sobrepuja de modo a buscar um caráter original que transcenda os modelos pré-concebidos de seus contemporâneos. Hölderlin é, sem dúvida, um homem de seu tempo, sente as mudanças causadas pela Revolução Francesa, pelas discussões políticas, pela necessidade de criar uma escrita alemã frente aos padrões estrangeiros; no entanto, esses são apenas os elementos que circundam e instigam seu trabalho em princípio. Pois só quando adentra o âmbito da arte, quando passa a sentir a liberdade criadora da própria poesia é que sua ação se efetiva e sua argumentação se desloca para o lugar anterior, existencial, que propicia toda e qualquer argumentação sobre sua época.

Segundo as “Observações sobre Édipo”, afinal, após o afastamento do divino, deus e homem se relacionam pela infidelidade. O deus é infiel porque se afasta do homem; não que ele deixe de existir, sua força continua vigorando, mas isso se dá sob uma nova forma, a do seu afastamento, na voz do oráculo, por exemplo. O divino age agora através da lembrança. Ao homem cabe a tarefa de

aceitar o afastamento do deus, como única forma possível de acesso ao divino devendo, então, cuidar da lembrança do sagrado, preservá-la. Pode-se entender a superação da infidelidade divina (a retirada do deus), no texto de Hölderlin, como uma empreitada que cabe ao homem assumir; só tornando sua essa tarefa é que o homem pode preservar a lembrança do divino. Por isso Édipo aparece, nota Jean Beaufret, como *átneos*: Édipo é o sem deus, ele é o herói abandonado pelo divino, cabe a ele agora assumir a sua existência a partir da falta do deus. Édipo não é morto nem condenado a agonizar no cume de um rochedo como Prometeu fora, o deus não lhe impõe nenhuma pena, isto é, ele não recebe nenhum castigo como uma sentença a ser cumprida. O que Édipo sofre é o abandono do deus e o que ele pode fazer é apenas assumir a sina de tal solidão. Nas “Observações” Hölderlin dá indicações de que, ao fazer seu tal designo, o do afastamento do deus, Édipo pode viver, a partir de então, para realizar essa tarefa. O destino de Édipo se configura, desse modo, em tomar sobre si a infidelidade divina. Beaufret (1983, p. 21, tradução nossa) expõe a seguinte pergunta sobre Édipo: “Qual é então seu destino? Aprender a assumir, ou seja, a fazer seu um tal abandono.”

À infidelidade divina segue a infidelidade humana. O homem é, como afirma Hölderlin (1994, p. 100) nas “Observações”, um traidor: “Nesse momento, o homem esquece de si e de deus, e dá as costas, embora de modo sagrado, como um traidor. – Nos limites mais extremos da dor, nada mais resta senão as condições do tempo ou do espaço”.

Desse modo, segundo Hölderlin, Édipo – a partir da catástrofe, do reconhecimento de si como causador da morte de Laio e do incesto inconscientemente praticado – cede ao esquecimento de si e de deus, esquecimento também necessário para dar vazão a uma relação única com o divino. A partir da

infidelidade torna-se acessível ao homem uma memória não mais presa ao antes e depois, a memória é agora aquela que permite a existência do tempo enquanto tal, é aquilo que une o antes ao depois. Mas esse esquecimento não se concede mais a Édipo. E novamente temos o paradoxo: até então afirmávamos que era preciso manter a memória do divino para conseguir assumir a infidelidade do deus, isto é, seu afastamento. Agora o esquecimento nos aparece como necessário, como imprescindível para poder preservar essa memória.

Ora, esse esquecimento não é contrário à lembrança do divino, ele consiste em olvidar a si mesmo e a deus como formas pré-concebidas, como conceitos já fixados no mundo, para entendê-los desde aquele âmago originário, desde o movimento que permitiu que as formas externas de seu aparecimento fossem possíveis. Esse momento que não é possível quantificar – o momento da dupla infidelidade, do duplo esquecimento, do nascimento de uma nova memória – deixa transparecer a força da natureza que doa ao homem seu destino. "Um tal esquecimento é para o homem, portanto, o nascimento de *uma memória de si mesmo* mais profunda do que tudo que se sabia até então." (Beaufret, 1983, p. 25, tradução nossa)

Esse duplo esquecimento, que aparece no texto de Hölderlin, abre ao homem um instante em que ele pode vislumbrar inteiramente a si mesmo (o que o caracteriza como tal, o seu elemento único, sua diferenciação que não permite que ele seja outra coisa). O anseio de figuração desse momento é a matriz formal da tragédia. O herói trágico – nesse caso em particular: Édipo – é o exemplo de como o homem pode esquecer de si enquanto homem determinado (com certas virtudes, vícios, trejeitos próprios) e olvidar suas características externas para adentrar na

visão do que possibilita nele tais características, enquanto possibilidade para tal homem singular. Segundo Rosenfield (2000, p. 394):

O herói desvia-se dos objetos sensíveis ou cognoscíveis de seu mundo (da 'terra') para precipitar-se no ilimitado do possível. O esquecimento de si e de deus aparece aqui como o abandono da posição mediana (do 'lugar' propriamente humano), situada entre o pensamento que reconhece as regras do conhecimento e um saber de outra ordem.

Através desse esquecimento surge no herói a lembrança da origem, do vigor próprio que lhe permite existir. Essa memória se funda no seu pátrio, no solo nativo que lhe deu origem. Esse é o retorno categórico. É o momento em que o homem esquece de si como indivíduo e lança o olhar sobre si como possibilidade, como base que propiciou o nascimento do indivíduo. “Mas a arte, não é plenamente arte, a não ser a que Hölderlin define como o nome incomum de *vaterländische Umkehr*. O retorno, a volta, que retorna até a essência mesmo do nativo.” (Beaufret, 1983, p. 11, tradução nossa)

Hölderlin define o homem como traidor nas “Observações sobre Édipo” porque para se lançar nessa tarefa tem de esquecer de si e de deus como formas já conceituadas no mundo. Ele é traidor, nessa esfera do trágico, porque consegue plenamente realizar uma ligação com a infidelidade divina. Consegue perceber em si mesmo a memória do antigo, a memória de si enquanto condição de possibilidade que antecede o indivíduo, e a memória de deus não como presença perdida que pode ser reconquistada, mas como tempo, aquilo que permite ao homem (no seu afastamento) o encontro de si mesmo, do pátrio, da natureza.

Deus, no retorno categórico em que se dá o duplo esquecimento, aparece como tempo. Ele é tempo na medida em que se constitui como anterior ao sentido epocal ou a qualquer conceito cristalizado de medição da existência. Dirá Hölderlin (1994, p. 100) mais adiante nas “Observações” que: “Nesses limites, o homem esquece de si porque está inteiramente lançado ao momento e a deus. Porque deus

nada mais é que tempo.” Deus, nesse sentido é tempo como pura condição, como tão-somente possibilidade. Por isso, pode-se afirmar desse modo que o tempo é vazio (signo = 0), pois nada mais lhe resta de referência senão o nada, o que ainda não aconteceu; mas é ele, por outro lado, que torna qualquer acontecimento possível. Só assim, num estado em que as categorias de espaço e tempo ainda não foram definidas por alguma situação, torna-se possível a dupla infidelidade, pois o deus não tem como se revelar aos homens através de um signo, nem o homem pode se agarrar a sacrifícios para atingir o divino. Tudo isso foi absolvido pelo elemento que dá existência a qualquer relação. Dirá Beda Allemann (1959, p. 238) que: “A forma como o Deus pode ser infiel aos homens é ser/estar manifesto como o céu livre e vazio. Ausente e incompreensível, o Deus não se dispõe mais através de signos.”

Assim, pode-se entender por que há necessidade da transformação de Édipo que, antes, renega várias vezes o deus ao duvidar do oráculo, e depois se torna pleno, pela dupla infidelidade, ao ter de assumir o seu destino. Édipo, governante de Tebas, no início da tragédia não ouve nada nem a ninguém, nem a voz do deus o toca, pois ele persiste em conhecer mais do que lhe compete. Não é fulminado como Semele (que tem uma morte imediata), mas após conseguir contemplar a si mesmo, a sua origem, ele mesmo se condena a vagar na errância. A traição de Édipo fora lançar o olhar sobre sua identidade, assumindo depois o abandono do deus como fruto do que se lhe apresentara nessa visão, na qual deus e homem aparecem na sua configuração originária.

Por isso, diferente dos desfechos de outras peças, Édipo tem de tornar-se cego, pois não pode suportar, segundo a análise das “Observações”, a pura visão da origem, o elemento unificador da natureza, a unidade que antecede a multiplicidade.

Tem de prestar um sacrifício, tem de perder algo de humano⁷⁹. Nessa busca desenfreada por saber demais, ultrapassando o limite que sua condição humana lhe impõe (mesmo tendo sido advertido por Tirésias e por Jocasta), Édipo lança-se sem saber ao 'lugar' onde tempo e espaço não vigoram. Nesse momento é que ocorre a união ilimitada através da separação ilimitada de deus e homem, apontada por Hölderlin; somente nesse extremo é que o homem se dá conta de sua própria finitude. Dirá Lacoue-Labarthe (1998, p. 37, tradução nossa) que: "Resta [nas 'Observações sobre Édipo'] que o momento trágico consiste na prova improvável, por definição, do transcendental nele mesmo, isto é, da finitude como tal."

Recordar-se-á novamente as palavras de Hölderlin (1994, p. 100):

Nesse [limite extremo do sofrimento], o homem esquece de si porque está inteiramente imerso no momento; e Deus [esquece de si], porque nada é senão tempo; e ambos são infiéis: o tempo, porque, em um momento como esse, inverte-se de modo categórico e não permite, pura e simplesmente, que nele origem e fim possam rimar; e o homem, porque nesse momento tem que acompanhar o retorno categórico, e com isso, na seqüência, não pode equiparar-se, pura e simplesmente, ao que é originário.

Segundo a análise das "Observações", Édipo não pode mais se comparar ao Édipo do início, ele já não é mais o mesmo. O salvador de Tebas se revela o responsável pela desgraça da cidade, de sua família e de si mesmo. De acordo com a citação acima, o tempo é categórico porque não há nada além dele, não existe bondade ou maldade em sua imposição, há apenas a necessidade da realização do destino. Para que se cumpra a palavra do deus, ainda que pelo seu afastamento. Mas Édipo não é uma marionete nas mãos do destino, ele age o tempo todo, tanto que comete a desmedida. Édipo não ouve o deus, busca fugir de suas palavras, busca interpretá-las a seu modo. O deus, presente nas falas do oráculo e de

⁷⁹ Esse movimento da perda fisiológica da visão para uma capacidade de olhar mais aprofundado, tal como se aplica na tarefa do pensamento poético ou filosófico, lembra algumas referências que aparecem nos diálogos platônicos: "Em verdade, a visão do pensamento começa a ver com acuidade, quando a dos olhos tende a perder a força" (Platão. *O Banquete*, 219a). Na tradição cristã, há entre outros o exemplo da conversão de Saulo, cf. At 9, 1-19.

Tirésias, adverte-o insistentemente para que preserve a memória, para que resguarde a presença divina.

Se Édipo compreendesse que a fidelidade à cidade consiste em respeitar o deus, talvez houvesse um outro desfecho na peça, no entanto, a tragédia não aconteceria. Mas Édipo, por ser um herói trágico, tem de sucumbir, tem de perceber apenas tarde demais que se afastara do deus; e vice-versa, que ele não pode mais governar a cidade, que nunca, na verdade, foi legítimo o seu reinado. Segundo Dastur (1994, p. 186): “O imperativo só se torna categórico quando não tem mais fundamento teológico, quando o deus se retira, na época em que o homem está em luto da divindade.” Por isso pode-se dizer que o tempo é categórico, porque não há saída, não há escapatória e, pior, não há mais divindade a que se agarrar. Édipo fica defronte a si mesmo, ao sem-sentido da existência, e sua única possibilidade é assumir essa tarefa de ser sem-deus e, ainda assim, continuar querendo existir. No poema “Vocação de Poeta”⁸⁰, escrito em 1800, Hölderlin pressente e tematiza a distância de deus tal como o que aparecerá mais tarde nas “Observações”. Dirá Hölderlin (1999, p. 339) no final do poema:

Mas sem medo fica, quando é preciso, o homem
Sozinho ante Deus, a candura o protege,
E não são precisas armas nem manhas,
Até que a falta de Deus o venha ajudar.⁸¹

Essa relação de afastamento do sagrado que aparece no poema, mostra-se nas “Observações” como o elemento trágico mais intenso da peça *Édipo-rei*. Assim, a tragédia de Sófocles trata, na análise de Hölderlin, da perda do sagrado, e como o homem (o herói – Édipo) se situa frente a essa situação. Segundo Machado (2006, p. 160):

⁸⁰ Esse poema é escrito no mesmo ano da elegia “Pão e Vinho”, é o chamado “Período dos grandes Poemas” que abrange os anos de 1800 a 1806. As “Observações” também são realizadas nessa época, sendo publicadas no ano de 1804.

⁸¹ Furchtlos bleibt aber, so er es muss, der Mann/ Einsam vor Gott, es schützt die Einfalt ihn, / Und keiner Waffen braucht's und keiner/ Listen, so lange, bis Gottes Fehl hilft. (Hölderlin, 1990, p. 153)

Édipo é o herói que é coagido a se manter à distância dos deuses e dos homens, que deve separar essa dupla separação, guardar pura essa distância sem preenchê-la com vãs consolações, manter como que um entre-dois, lugar vazio aberto pela dupla aversão, a dupla infidelidade dos deuses e dos homens, e que ele deve guardar puro e vazio, a fim de que seja assegurada a distinção das esferas, distinção que a partir de então é nossa tarefa.

No entanto, o exame que Hölderlin faz da peça sofocliana não se restringe ao estudo do trágico ao modo grego, mas sobretudo ao afastamento do divino que também é inerente à poética alemã de seu tempo. Hölderlin trata portanto, via Sófocles, de como pode e deve o poeta moderno se portar frente ao afastamento do divino. Desse modo, o destino de Édipo, segundo Hölderlin, não é apenas o destino do herói clássico, mas uma representação que permite pensar o trágico na modernidade. Daí a opção de Hölderlin, em seu percurso, por uma tradução do texto antigo, após o abandono do projeto de Empédocles em estado inacabado.

Segundo Blanchot (1987, p. 275) : “Hoje o poeta não pode mais colocar-se entre os deuses e os homens, como intermediário deles, mas cumpre-lhe manter-se entre a dupla infidelidade, manter-se na intersecção desse duplo retorno divino, humano, duplo e recíproco, movimento pelo qual se abre um hiato, um vazio que deve constituir doravante a relação essencial dos dois mundos.”

Esse sentido aparece também no poema “Como em dia santo”, da mesma época das “Observações”. Hölderlin (1999, p. 373) termina com esses versos o poema que trata da difícil tarefa que se impõe ao poeta na modernidade:

Mas a nós cabe, sob as trovoadas do deus,
 Ó poetas! Permanecer de cabeça descoberta,
 E com a própria mão agarrar o raio do Pai,
 O próprio raio, e, oculta na canção,
 Oferecer ao povo a dádiva celeste.
 Pois se nosso coração for puro
 Como de criança, e nossas mãos sem culpa,
 O raio do Pai, puro, não o crestará.⁸²

⁸² Doch uns gebührt es, unter Gottes Gewitern,/ Ihr Dichter! Mit entblösstem Haupt zu stehen,/ Dês Vaters Strahl, ihn selbst, mit eigner Hand/ Zufassen und dem Volk ins Lied / Gehüllt die himmlische Gabe zu reichen. / Denn sind nur reinen Herzens, / Wie Kinder, wir, sind Schuldlos unsere Hände, / Dês Vater stahl, der reine, vergesangt es nicht (...) (Hölderlin, 1990, p. 89-90)

A questão que se impõe a Hölderlin nas “Observações” é como transformar a solidão, a nostalgia e a fraqueza causada pela ausência divina em nova potência de vida e forma. Hölderlin afirmará que cabe ao poeta assumir esse vazio, ele pode através de instrumentos específicos (como o tragédia), mostrar ao homem que ainda subsiste sua força própria: Ao poeta cabe, com a própria mão, agarrar o raio do Pai, o próprio raio, e, oculta na canção, oferecer ao povo a dádiva celeste.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Hölderlin foi um dos pensadores modernos que mais intensamente se interessaram pela questão do trágico. Esse trabalho procurou analisar como esse tema se apresentou no decorrer da produção de Hölderlin. Na sua primeira obra, *Hipérion*, já é possível perceber vestígios dessa temática que se ampliará nas suas obras posteriores.

O *Hipérion* delinea oposições que são elementos fundamentais para a compreensão do trágico, como por exemplo: vida e morte, encontro e separação, amor e guerra e o próprio uso do recurso da alternância das estações do ano, das trocas constantes de cartas; tudo isso contribui para que Hölderlin já manifeste nessa primeira obra uma compreensão dos embates fundamentais que compõem o trágico e, a partir disso, demonstre ambição por desenvolver uma forma propriamente trágica. Nesse contexto, Hölderlin parte, então, para o projeto de criar uma tragédia moderna e dá início a produção da peça *A morte de Empédocles*, que receberá três versões, mas permanecerá inacabada.

Hölderlin já apresenta nessas obras uma demanda pelo exame do trágico, mas as oposições que marcam esses escritos ainda são fundamentadas, sobretudo, por uma tendência intrínseca à pacificação. Em *Hipérion*, o protagonista abandona tudo e retorna a natureza, ocorre a harmonia das oposições, tal como aparece nas últimas linhas de *Hipérion*: “As artérias se separam e retornam ao coração, e a vida una eterna e fervorosa é tudo” (Hölderlin, 2003, p. 166).

Em *A morte de Empédocles*, o protagonista se joga ao Etna e novamente as oposições que sustentam o trágico são suprimidas pela sua absolvição. Dirá Machado (2006, p. 139) a esse respeito que: “Em *A morte de Empédocles* e nos textos poetológicos dessa época, seu pensamento sobre a essência do trágico está

marcado pelo antagonismo, mas sobretudo pela unificação do antagonismo, da contradição”.

A concepção do trágico que norteará a tradução da peça *Édipo-rei* de Sófocles e a produção do ensaio “Observações sobre Édipo” não se baseia numa reconciliação que supere a oposição própria do trágico, tal como aparece nos seus textos anteriores, mas antes trata da sustentação do conflito a partir da própria duplicidade que cada elemento mantém entre si. Ou seja, a dinâmica do trágico se estabelece de modo que cada elemento não apresente unicamente um plano de expressão, mas vários contrastantes e reconciliadores entre eles. Dessa forma, por exemplo, o que é positivo, num plano, pode ser negativo em outro; ou, noutra plano ainda, positivo e negativo ao mesmo tempo e na mesma relação. Mas, Hölderlin não apenas caracteriza o trágico a partir da preservação do antagonismo em uma forma diferenciada, que se expõe na tragédia na relação homem e deus, por exemplo. Para ele, também desempenha papel importante a reinstalação de novos conflitos que a própria ruptura de um desses elementos propicia ao outro e a si mesmo, criando uma realidade completamente nova e sem precedentes, que as “Observações sobre Édipo” caracterizam pelo afastamento do divino.

O afastamento do divino representa justamente a condição da modernidade de suportar o rompimento com um desses pólos próprios do conflito que permeia a existência e se representa na tragédia. A poesia trágica oferece, então, ao homem uma possibilidade para suportar e ratificar os antagonismos que subsistem na realidade. De forma semelhante, o tema é tratado por Hölderlin (1999, p. 370) no poema “Os mortos”:

Um dia fugaz eu vivi e cresci entre os meus,
Um após outro já adormece e via fugindo pra longe.
E no entanto, vós que dormis, ‘stai-me acordados cá dentro do peito,
Na alma parente repousa a vossa imagem que foge.
E mais vivos viveis vós ali, onde a alegria do espírito

Divino a todos os que envelhecem, a todos os mortos rejuvenesce.⁸³

Assim sendo, esse trabalho procurou mostrar os paradoxos que surgem a partir da compreensão hölderliana do trágico. Apesar dos riscos da aporia e de suspensão do discurso que a existência desses paradoxos traz consigo, eles não ocasionam em Hölderlin o pleno apagamento da dicção trágica, ou seja, não constituem obstáculos que impedem o desenvolvimento das questões sob a forma trágica. Ao contrário, esses paradoxos são constitutivos do movimento no qual a tragédia emerge, é através deles que ela aparece em toda sua intensidade. A ligação entre esses opostos não surge como algo a ser resolvido. Isto é, a relação conflitante entre próprio e estranho (deus e homem, natureza e cultura, memória e esquecimento) não aparece como um problema a ser superado, mas como tarefa a ser assumida na criação poética, a saber: entender a diferença e, portanto considerar a necessidade do perpétuo e sempre renovado movimento de embate entre os elementos paradoxais, como possibilidade da manifestação de uma unidade originária. E isto mesmo mesmo que a partir da perda de um desses pólos, na modernidade. A realidade entendida assim, como na tragédia, é puro movimento de recordação da origem.

Tentou-se examinar aqui a compreensão do trágico dentro da obra hölderliniana, no entanto, o tema dificilmente será plenamente esgotado. O que se pretendeu no decorrer desse trabalho é propor uma possibilidade de interpretação que, espera-se, possa suscitar outras. “Pois somos conversa e uns dos outros ouvimos.”⁸⁴

⁸³ “Einen vergänglichlichen Tag lebt ich und wuchs mit den Meinen./ Eins um andere schon schÄft mir und fliehet dahin./ Doch ihr Schlafenden wacht am Herzen mir, in verwandter Seele ruhet von euch mir das entfliehende Bild./ Und lebendiger lebt ihr dort, wo des göttlichen Geistes/ Freude die Alternden all, alle die Toten verjungt.” (Hölderlin, 1990, p. 125-126)

⁸⁴ Verso do poema “Celebração de Paz”, cf p. 65

REFERÊNCIAS

HÖLDERLIN, Friedrich. Anmerkungen zum Ödipus. In: SOPHOKLES. **Die Trauerspiele [As tragédias]**. Trad. de Friedrich Hölderlin. vol. 1. Frankfurt/M.: Friedrich Wilmans, 1804.

_____. **Werke in einem Band**. Org. p. Hans Jürgen Balmes. Gütersloh: Bertelsmann, 1990.

_____. **Poemas**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. **Elegias**. Trad. Maria Teresa Dias Furtado. Lisboa: Assírio e Alvim, 1992.

_____. **Reflexões**. Trad. Márcia de Sá Cavalcante e Antonio Abranches. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

_____. Hölderlin e outros estudos. In: QUINTELA, Paulo. **Obras Completas de Paulo Quintela**. Vols II, III e IV. Lisboa: Calouste Gulbekian. 1999

_____. Observações sobre Édipo e Antígona. In: ROSENFELD, K. **Antígona — de Sófocles a Hölderlin**. Porto Alegre: L&PM. 2000.

_____. Escritos filosóficos de Hölderlin. In: **Filosofia & Literatura: o trágico**. textos traduzidos por Kathrin Rosenfield. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. **Hipérion ou o eremita na Grécia**. São Paulo: Nova Alexandria, 2003.

_____. **Oeuvres**. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 2004.

ABBAGNANO, N. **Dicionário de Filosofia**. Trad. Alfredo Bosi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ALLEMAN, B. **Hölderlin et Heidegger. Recherche de la relation entre poésie e pensée**. Trad. François Fédier. Paris: Presses Universitaires de France, 1959.

ANAXIMANDRO, PARMÊNIDES, HERÁCLITO. **Os Pensadores Originários**. Petrópolis: Vozes, 1991.

ARISTÓTELES, **Poética**. Capítulo XI. São Paulo: Abril Cultural. 1973.

BEAUFRET, J. **Hölderlin et Sofocle**. Brionne: Gerard Monford, 1983.

BERMAN, A. **Bildung et Bildungsroman**. *Apud* SUAREZ, Rosana. Nota sobre o conceito de Bildung (formação cultural). Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0100-512X2005000200005&script=sci_arttext>. Acesso em: 16 dez. 2006.

_____. **Bildung et Bildungsroman. Le temps de la réflexion**, v. 4, Paris, 1984.

BLANCHOT, M. A palavra “sagrada” de Hölderlin. In: _____. **A parte do Fogo**. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1997.

_____. O itinerário de Hölderlin. In: _____. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1987.

BODEI, R. **Hölderlin la filosofía y lo trágico**. Madri: Visor, 1990.

BURKE, Edmund. **Reflexões sobre a Revolução na França**. Brasília: UNB, 1997.

CAMPOS, H. A palavra vermelha de Hoelderlin. In: _____. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CARPEAUX, O. **Literatura Alemã**. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

CAVALCANTE, M. Introdução: Pelos caminhos do coração. In: Hölderlin. **Reflexões**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

CÍCERO, A. O destino do homem. In: (org.) NOVAES, Adauto. **Os poetas que pensaram o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

DASTUR, F. Hölderlin: Tragédia e Modernidade . In: **Reflexões**. Trad. Márcia de Sá Cavalcante e Antonio Abranches. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

EMPÉDOCLES. In: **Dicionário Oxford de Literatura Clássica: grega e latina**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

FOGEL, G. **Da solidão perfeita**. Escritos de Filosofia. Petrópolis: Vozes. 1999.

_____. O que há com o pensamento, hoje? In: **Revista Ítaca**.. Rio de Janeiro: UFRJ, Nº 22001.

GAIER, U. **Hölderlin**. Tübingen: Francke, 1993.

GUINSBURG, J. **O Romantismo**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

HOBSBAWM, Eric. **Era das Revoluções: Europa – 1789 – 1848**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005

HEIDEGGER, M. **Ensaio e Conferências**. Petrópolis: Vozes. 2001.

_____. Pourquoi des poètes? In: **Chemins qui ne mènent nulle part**. Paris: Gallimard, 1962.

_____. **Approche de Hölderlin**. Paris: Gallimard, 1951.

HUMBOLDT, W. **Teoria da Formação do Ser Humano**. In: _____. Linguagem, Literatura, *Bildung*. Florianópolis: UFSC, 2006.

KANT, I. Resposta à pergunta: Que é Iluminismo (Aufklärung)? In: Immanuel Kant: **Textos Seletos**. Petrópolis: Vozes, 1974.

KITTO, H. D. **Tragédia Grega**. Coimbra: Ed. Sucessor, 1972.

LACOUÉ-LABARTHE. P. **Métaphrasis**. Paris: Presses Universitaires de France. 1998.

_____. O teatro de Hölderlin. In: **Folhetim do Pequeno Gesto**. Rio de Janeiro, nº4, 1999.

_____. **A imitação dos modernos. Ensaios sobre arte e filosofia**. Trad. Virginia Figueiredo e João Camillo Penna. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

LEÃO, E. C. Introdução. In: RILKE, Rainer-Maria. **Sonetos a Orfeu e Elegias de Duíno**. Petrópolis: Vozes, 2003.

LESKI, A. **A Tragédia Grega**. São Paulo: Perspectiva, 2003

LUGARINI, L., RIEDEL, M e BODEI, R. Filosofia e società in Hegel. In:_____. **Quaderni di Verifiche Trento**, 2,1977, pp. 61-89

MAAS, Wilma Patrícia. **O cânone mínimo. O Bildungsroman na história da literatura**. São Paulo: UNESP, 2000.

MACHADO, R. Hölderlin e o afastamento do divino. In:_____. **O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MASSAUD, M. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1982.

MAZZARI, Marcus Vinicius. **Romance de Formação em perspectiva histórica**. São Paulo: Ateliê, 1999.

Pré-socráticos, Os. Col. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980

REALE, Giovanni e ANTISERI, Dario. **História da Filosofia – Antiguidade e Idade Média**. Vol. I. São Paulo: Paulus, 2003(a)

_____. **História da Filosofia – Do humanismo a Kant**. Vol. II. São Paulo: Paulus, 2003(b).

_____. **História da Filosofia – Do romantismo aos nossos dias**. Vol. III. São Paulo: Paulus, 2003(c).

ROMILLY, J. **A tragédia grega**. Trad. Ivo Martinazzo. Brasília: Unb, 1998.

ROSENFELD, A. 1ª Parte — Esboço Histórico. In:_____. **Teatro Alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1968.

ROSENFELD, K. Rumo a uma linguagem inacabada: a propósito da ode “coragem de poeta” de Hölderlin. In: _____. **A linguagem Liberada**. Coleção Debates. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

_____. O estatuto teórico do “sentido estético” (a propósito de Hölderlin). In: **Revista Analytica**. São Paulo, vol 3, n.2, pps 157 – 195, 1998.

_____. O segredo dos poetas trágicos. In: _____. **Filosofia & Literatura: o trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. **Antígona — de Sófocles a Hölderlin**. Porto Alegre: L&PM. 2000.

RÜHLE, Volker. Tragische Erfahrung und poetische Darstellung des Tragischen [Experiência trágica e representação poética do trágico]. In: KREUZER, Johann (org.). **Hölderlin-Handbuch**. Leben - Werk - Wirkung. Stuttgart: Metzler, 2002. p. 138-146.

SCHELLING, F. **Filosofia da Arte**. São Paulo: Edusp, 1997.

SCHILLER, F. **Poesia Ingênua e Sentimental**. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

_____. **A educação estética do homem**. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SCHLEGEL, F. **Conversa sobre poesia e outros fragmentos**. São Paulo: Iluminuras, 2000.

SOBOUL, Albert. **A Revolução Francesa**. São Paulo. Lisboa: Difel, 2003.

SÓFOCLES. **A trilogia tebana: Édipo-rei, Édipo em Colono e Antígona**. 6.ed. Trad. Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

SUZUKI, M. **O gênio romântico**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SZONDI, P. **Ensaio sobre o trágico**. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2004.

TALES; ANAXIMANDRO; ANAXÍMENES et alli. **Os pré-socráticos**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

TAMINAUX, J. **Lê théâtre des philosophes: la tragédie, l'être, l'action**. Grenoble: Jérôme Millon, 1995.

VERNANT, J; NAQUET, V. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Resenhas :

Estado de São Paulo. Suplemento Cultura. São Paulo. 1990-1995. (Esp)

Folha de São Paulo. Livros. São Paulo. 1990-1995. (Flsp)

Jornal do Brasil. Caderno de Idéias. Rio de Janeiro. 1990-1995. (IdJB)

“Hipérion”. Rio de Janeiro, **Jornal do Brasil**, 14 maio 1994. Idéias livros.

“Hölderlin e a biografia de Marx por um liberal”. Rio de Janeiro, **Jornal do Brasil**, 14 dez. 1991. Idéias livros.

BRUM, José Thomaz. “O poeta do retorno à Grécia”. Rio de Janeiro, **Jornal do Brasil**, 17 dez. 1994. Idéias, p. 6.

COELHO, Marcelo. “Hölderlin oscila entre a embriaguez e a razão”. São Paulo, **Folha de São Paulo**, 01 fev. 1992. Letras.

JUNQUEIRA, Ivan. “Hölderlin entre os deuses e a loucura”. Rio de Janeiro, **Jornal do Brasil**, 08 fev. 1992. Idéias livros. p. 7-8.

PAES, José Paulo. “Hölderlin poeta órfico”. São Paulo, **Folha de São Paulo**, 16 nov. 1991. Letras. p. 6-4-5.

SUZUKI, Márcio. “Pecados filosóficos de Hölderlin”. São Paulo, **Folha de São Paulo**, 06 nov. 1994. Mais.