

ASPECTOS DO TRÁGICO EM HÖLDERLIN

Solange Aparecida de Campos Costa

RESUMO:

Esse trabalho examina como se define a questão do trágico para Hölderlin, importante poeta alemão do século XVIII. O artigo 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. 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 devêm 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.

Palavras-chave: Hölderlin, trágico, tragédia.

1 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 européia 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.

A intenção desse artigo consiste na discussão do conceito hölderliniano de tragédia e como se mostram possíveis o trágico e sua realização poética na Modernidade.

A presente artigo 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.

No universo reflexivo de Hölderlin, o trágico é um elemento vital no processo de criação; analisar a tragédia torna-se assim essencial para entender o que define a poética clássica e a moderna. A intenção desse artigo consiste na discussão do conceito hölderliniano de tragédia e como se mostram possíveis o trágico e sua realização poética na Modernidade. Entretanto para entender o pensamento de Hölderlin faz-se necessário, primeiramente, perscrutar o itinerário da reflexão sobre a arte, de modo a compreender as articulações temáticas que culminam com o nascimento da Estética e nos questionamentos do Romantismo alemão, pois que é no interior dele que Hölderlin surge. Busca-se, assim, através de uma exposição rápida definir o contexto do pensamento do séc. XVIII e as motivações que levaram Hölderlin a sua filosofia poética.

2 O LUGAR DE HÖLDERLIN

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 objetiva¹¹². 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.”¹¹³ A investigação adentra, assim, os meandros da composição artística revelando a importância da

¹¹² 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 Süskind (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”.

¹¹³ 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.

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 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.¹¹⁴ 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 efervecência 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. 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

¹¹⁴ Por exemplo: O Belo e o Sublime na filosofia kantiana e o desenvolvimento do juízo de gosto.

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.¹¹⁵

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 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

¹¹⁵ 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.

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 natureza.

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.¹¹⁶ 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

¹¹⁶ 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.

inimitável, mas inalcançável. Talvez porque ela não se preste ao que há para dizer 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 *Querrela*, 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 contemporâneos¹¹⁷. 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,

¹¹⁷ Em autores desse período como Schiller (1991; 2002), Schlegel (2000) e Schelling (1997).

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 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.¹¹⁸

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.¹¹⁹ 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, 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:

¹¹⁸ “Voll verdienst, doch dichterisch wohnt/ Der mensch auf dieser Erde.” (In Heidegger, 2001, p. 256)

¹¹⁹ Alguns textos se encontram na obra de Heidegger (1996).

Édipo rei tem
um olho a mais, talvez. Os sofrimentos
desse homem, parecem indescritíveis,
indizíveis, inexprimíveis.¹²⁰

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 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

¹²⁰ “Der König Oedipus hat ein /Auge zuviel vielleicht. Diese Leiden dieses/ Mannes, sie scheinen unbeschreiblich, / Unaussprechlich, unausdrücklich.” (HÖLDERLIN In: HEIDEGGER, 2001, p. 258).

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 poeitar.

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 estofos e elementos.”

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.

3 O UNIVERSO LITERÁRIO DE HÖLDERLIN

Hölderlin, embora receba influência das discussões do período e planeje definir uma poética propriamente alemã, isto é, possua um sentido aguçado do pátrio, 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 areia? (HÖLDERLIN, 2003, p.159)

No entanto, Hölderlin percebe que, se a poesia se mostra como acesso mais imediato à natureza e a natureza se relaciona com o homem através de contradições, então o gênero que mais abrange as oposições entre homem e natureza é propriamente a poesia trágica. Hölderlin termina *Hipérion* e passa a tentar escrever uma tragédia moderna.

Vejamos como se articula a compreensão de Hölderlin sobre o trágico:

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 (HÖLDERLIN, 1994, p. 63).

Hölderlin planeja, partindo dessa idéia, escrever uma tragédia moderna: seu objetivo é saber se é possível realizar no trágico a problemática de sua época.

Hölderlin passa, então, a escrever *A morte de Empédocles*. Esse projeto se arrasta por dois anos e acaba fracassando. Mas o que faz seu plano de produzir uma tragédia moderna falhar? Hölderlin tenta compor uma tragédia nos padrões gregos, a própria aspiração de Empédocles de se unir ao todo se jogando na morte acaba utilizando os modelos trágicos clássicos. A morte do herói é grega, mas a antecipação especulativa do fundamento da existência é moderna.¹²¹ “Talvez fosse necessário dizer que Empédocles é ainda ‘demasiado grego’ e que reagiu como um grego num tempo marcado pela oposição, tipicamente moderna, entre arte e natureza” (DASTUR, 1994, p. 175). Empédocles age precipitadamente, se antecipa à própria ação do drama. O herói trágico possui inquietações modernas, deseja absorver todas as oposições, mas isso se mostra impossível. O ato torna-se sem sentido porque a própria tragédia não acontece. “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 e de compreender que os hespéricos devem retornar a sua sobriedade natural” (DASTUR, 1994, p. 178).

O mundo é marcado por oposições, que regem a própria estada do homem. Na modernidade, quando a força vital da divindade não está mais presente, faz-se necessário voltar à ‘sobriedade natural’, sua dimensão originária, seu pensamento especulativo e, a partir daí, compreender que a morte prematura do herói não representa a totalidade, mas a dilacera por não entender que os deuses não mais vigoram, e em seu lugar o que existe é o tempo. O tempo reúne os homens, mas também os individualiza e apenas vivenciando esse intrincado processo de diferenciação e conciliação é que se faz possível a tragédia na modernidade.

Assim sendo, pode-se afirmar que o projeto d’*A morte de Empédocles* fracassa em

¹²¹ Empédocles tal como os heróis trágicos clássicos cumpre seu destino com a morte, no entanto, os heróis modernos sofrem o fado de continuar vivendo, a sina da modernidade é continuar vivendo uma morte em vida.

boa parte porque não possui elementos que sustentem a representação dramática. Empédocles age como um filósofo não como herói trágico. A ação se fundamenta sempre numa interioridade especulativa, em questionamentos poéticos e não dramáticos. 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*)” (LACOUE-LABARTHE, s/d, p. 7).

Hölderlin ao perceber a impossibilidade de realizar uma 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 ele 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 comentadores¹²² como ponto fundamental que caracteriza a obra dos dois tragediógrafos. A esse respeito, afirmará Leski (2003, p. 167):

¹²² A esse respeito ver Romilly (1998, pp. 85 – 99); Leski (2003, pp. 167-169); Kitto (1972, 217-222).

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 decadência¹²³), 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 trágico da retirada ou afastamento do divino. Ele aponta o enigma que é a fronteira entre o homem e Deus.”

Hölderlin para compreender o fundamento do trágico passa a traduzir duas peças sofoclianas: “*Édipo-rei*” e “*Antígona*”. 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.¹²⁴ A tradução faz-se, portanto, 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

¹²³ 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).

¹²⁴ 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. A repercussão da própria natureza em outra fala.

articulada pode fazer surgir. O que se almeja revelar com o trabalho de tradução é a experiência autêntica do trágico, a vivência inicial de seu surgimento, encontrando, desse modo, a força que mantém a possibilidade de sua presença. “O que se leva de uma língua para outra, de uma arte para outra, não são os fatos ou coisas possíveis de designação, mas a palavra, ou seja, a experiência do fundo da existência” (CAVALCANTE, 1994, p. 12). Então, ao traduzir Sófocles, Hölderlin revive e faz reviver o trágico. Por isso, as mudanças que o autor faz no texto (tão criticadas pelos filósofos do seu tempo como Hegel e Schelling) visam recriar o ambiente e a forma poética.

As traduções de “Édipo rei” e “Antígona” são acompanhadas de comentários e interpretações chamadas “Observações”. São esses textos hölderlinianos que, depois de um trajeto de investigação que inicia com a influência do Romantismo, passa pelas primeiras poesias e o romance de formação, culmina com a tarefa da tradução enquanto recriação, tornam seu pensamento sobre a tragédia maduro. As concepções que ali aparecem revelam uma unidade e novidade na aceção do processo trágico. Nesse ponto Hölderlin retoma, portanto, a diferença entre gregos e modernos, já prenunciada no *Hipérion*. No entanto, sua leitura é outra, o que 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, não histórica. O que Hölderlin deseja, portanto, não é imitar os gregos, mas criar um trágico genuinamente moderno, autônomo e independente de qualquer modelo.

4 A ACEPÇÃO HÖLDERLINIANA DO TRÁGICO ANTIGO

Para esclarecer como se fundamenta a concepção hölderliniana do trágico moderno, lembremos antes da definição da tragédia como paradoxo onde 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” (HÖLDERLIN, 1994, p. 63). Assim, o fundamento da tragédia se estabelece na busca da origem (que só aparece através de um outro). Essa origem Hölderlin define como elemento pátrio, ou seja, a natureza própria de um povo. O pátrio se modifica de uma nação para outra, de um tempo para outro, pois a natureza se revela através de realidades diferentes.

Para o grego o nativo, o originário, o elemento de sua natureza era o "fogo do céu";

ou seja, na natureza aórgica e incontida revelava-se o próprio desse povo. O próprio é entendido aqui como condição original. Para nós, os modernos, o que caracteriza nossa força própria é o "instinto de formação", uma predisposição a representar e conceitualizar o conhecimento, o emprego da lógica e da análise ordenada. Para os gregos, o pátrio era o instinto da natureza, e o que impulsionava os homens era a presença do sagrado e um furor entusiástico provindo de uma relação íntima com a natureza; para nós, o elemento original concentra-se na capacidade de definição, na instituição de limites e na ordenação de dados. "Acredito que para nós a clareza da representação é, originariamente, tão natural como foi, para os gregos, o fogo do céu" (HÖLDERLIN, 1994, p. 132).

Para que os gregos pudessem produzir arte, segundo Hölderlin, foi preciso que ultrapassassem o limite do seu próprio e conquistassem o que lhes era estrangeiro. Pois a arte (aqui inserida a tragédia) consiste na sua efetivação através de um elemento estranho (originário – outro, próprio – estranho, todo – unidade); a natureza não pode aparecer em sua plenitude, e a arte, tal como a filosofia e a religião, se caracteriza como uma forma de expô-la. 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. Assim sendo, foi preciso que os gregos superassem o "fogo do céu", sua natureza extática, para apropriar-se da ordem e da definição de limites. Pode-se perceber isso quando a arte homérica espalha-se na Grécia.

No entanto, não é somente a conquista do estranho que possibilita a arte, mas, como afirma Hölderlin, o "livre-uso do próprio". Ou seja, obtendo conhecimento daquilo que é contrário à nossa natureza, pode-se 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 (ao 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 fala, no “Fundamento para Empédocles”, do vínculo entre o orgânico e o aórgico. Esses dois elementos nada mais são que outra denominação do pátrio (próprio) e o estrangeiro (estranho). Esse vínculo reflete uma ligação primeira, a dicotomia fundamental da natureza mesma que transparece tanto na realidade efetiva como na criação artística. Assim podemos citar, por exemplo, as seguintes 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; o comportamento pré-determinado *versus* ato individual. Pode-se dizer que um modo

possível de a arte se manifestar consiste na luta constante entre o próprio e o estranho. A própria relação entre arte e natureza advém dessa contraposição harmônica. “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” (HÖLDERLIN, 1994, p. 82). Assim sendo, pode-se entender que no reconhecimento do estranho para o livre-uso do próprio cada um leva o outro para sua plena realização, abrindo espaço para que a natureza transpareça na arte. Para que isso aconteça é preciso pensá-los não como excludentes, mas como forças que no seu próprio movimento de contraposição se criam e se recriam. No embate ambos se efetivam.

Os gregos não conseguiram, entretanto, realizar o movimento constante entre o próprio e o estranho. Tendo superado o próprio, eles acabaram por se deter somente na exploração do estranho. Foi pelo apego em demasia à sobriedade homérica que a arte luminosa da Grécia findou. Pode-se afirmar, então, que a exaltação (e permanência) exagerada em apenas um desses pólos (pátrio/estranho) leva a arte para o declínio. O término da oposição, quer pela constância da forma comedida quer pela animosidade aórgica, destrói a possibilidade do livre-uso do próprio e, portanto, a possibilidade da arte. “Os gregos não foram capazes de retornar ao que lhe era propriamente pátrio, morrendo de excesso de arte porque não conseguiram conciliar em si mesmos natureza e cultura”. (DASTUR, 1994, p. 152). Conciliar natureza e cultura é instigar a existência do próprio e do estranho, ou seja, o movimento da oposição harmônica entre eles, da qual a arte resulta.

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 assenhorar-se completamente do movimento acaba por levá-los à estagnação. Contudo um quer sobrepujar o outro. Quando um se sobressai, o outro apenas momentaneamente se retira, 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. Pelo sacrifício de Édipo, por exemplo, 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.

Hölderlin afirma que o trágico se funda no extraordinário, a saber; a união ilimitada entre deus e homem. A união entre esses dois extremos na tragédia edipiana acontece, por um lado, pela presença do oráculo, a voz divina que se revela a Édipo; e, por outro lado, pela tentativa de Édipo de interpretar exageradamente o oráculo.

Édipo age como se lhe fosse legítimo assumir o lugar do divino, portanto, não busca aproximar-se do deus, mas pôr-se no seu lugar, assumindo papéis que não lhe competem, quer

como homem, quer como soberano de Tebas.

5 SOBRE A COMPREENSÃO HÖLDERLINIANA DO TRÁGICO MODERNO

Tratamos, há pouco, da distinção entre gregos e modernos no que tange à relação com entre o próprio e o estranho. O que era nativo (próprio) ao grego era o "fogo do céu", e ao moderno, o "instinto de formação". Na passagem a seguir, Hölderlin se refere à Modernidade como um tempo de ócio, onde vige a inoperância do divino, onde aquela presença efetiva do deus não existe mais: "num tempo de ócio deus e homem se compartilham na forma da infidelidade, essa que tudo pode esquecer, pois a infidelidade divina é o que há de melhor para se preservar a fim de que o transcurso do mundo não possua nenhuma lacuna e a *"memória do celeste não escape"*. (HÖLDERLIN, 1994, p. 100).

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 se condenando ao exílio, nas outras tragédias ao declínio do herói se sucede a morte, e o deus é que estabelece sua sentença.

Ora, Hölderlin afirma que 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 sob uma nova forma, a do seu afastamento. 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 na modernidade, devendo, então, cuidar e preservar a lembrança do sagrado. A Modernidade é, portanto, esse tempo de ócio, de "indigência" como diz Hölderlin na *Elegia Pão e Vinho — dürftiger Zeit* (HÖLDERLIN, 1992, p. 59)¹²⁵ —pois perdemos os deuses, vivemos sós, estamos em "hora de indecisão"— *der zaudern Weile* (HÖLDERLIN, 1992, verso 3, p. 53). Agora a presença dos deuses 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.

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 de compreender sua relação com o divino sob um novo aspecto; o do afastamento. Essa perda

¹²⁵ Esse *tempo de indigência* aparece como tema de um texto heideggeriano que faz menção a essa passagem da poesia. O texto chamado *Como ser poeta em tempos de indigência* se refere a própria capacidade do poeta como o único capaz de enfrentar a perda do sagrado na modernidade e de lembrar da memória divina. O texto explora a tarefa da poesia na modernidade.

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 “Pão e Vinho” quando diz:

Possamos em meio à treva encontrar algo palpável,
Propiciar-nos o esquecimento, a sagrada embriaguez, dar-nos
A palavra transbordante que, como enamorados,
Seja insone, e taça mais plena e vida mais audaciosa.
E a sagrada memória em vigília até o fim da noite (HÖLDERLIN, 1992,
versos, 34-36, p. 53).

Para nos mantermos acordados, isto é, para sustentarmos o vigor da existência, há que se preservar a memória dos celestes, fazendo ver nisto que nos é próxima 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 dele.

A infidelidade divina como retirada do deus é uma empreitada que cabe ao homem assumir; só tornando sua essa tarefa é que se pode preservar a lembrança do divino. Por isso é que Édipo aparece, nota Jean Beaufret, como *átelos*; 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. É ele que pode fazer seu tal desígnio, vivendo, a partir de então, para realizar essa tarefa. O destino de Édipo é tomar sobre si a infidelidade divina. (BEAUFRET, 1983, p. 21). Essa é a condição trágica na modernidade, a do abandono e da vivência desse abandono como tarefa própria do homem.

REFERÊNCIAS

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

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

CAVALCANTE, M. Introdução: Pelos caminhos do coração. In: Hölderlin. *Reflexões*. Rio de

Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

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

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

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

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

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

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

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

LACOUÉ-LABARTHE. P. *A imitação dos modernos. Ensaio sobre arte e filosofia*. Trad. Virginia Figueiredo e João Camillo Penna. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

LACOUÉ-LABARTHE. P. O teatro de Hölderlin. In: *Folhetim do Pequeno Gesto*. Rio de Janeiro, nº4, 1999.

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

REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. *História da Filosofia – Do humanismo a Kant*. Vol. II. São Paulo: Paulus, 2003(b).

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

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

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

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

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