

# O ESTATUTO TEÓRICO DO “SENTIDO ESTÉTICO”

(A propósito de Hölderlin)

*Kathrin H. Rosenfield*

UFRGS / PRONEX

Numa carta a Immanuel Niethammer, editor de uma revista filosófica em Iena, Hölderlin esboça as grandes linhas das “Novas cartas para a educação estética do homem” – um projeto realizado apenas em algumas páginas fragmentares, mas que previa nada menos do que uma crítica das então famosas “Cartas para uma educação estética do homem” de Schiller e uma fundamentação teórica do sentido estético e da imaginação poética:

*“Nas cartas filosóficas, procurarei encontrar o princípio que me explique as divisões [distinções] a partir das quais pensamos e existimos, e que seja, no entanto, capaz de fazer desaparecer a contradição, [isto é] a contradição entre o sujeito e o objeto, entre o nosso Si mesmo (Selbst) e o mundo, e até mesmo entre a razão e a revelação, - [procurarei fazê-lo de modo] teórico, na intuição intelectual, sem recorrer ao auxílio de nossa razão prática. Com tal propósito, precisamos de sentido estético, e chamarei minhas cartas filosóficas de “Novas cartas sobre a educação estética do homem”. Nestas, vou fazer uma transição da filosofia para a poesia e a religião.” (24/02/1796)<sup>1</sup>*

---

(1) Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke, Briefe*, Grosse Stuttgarter Ausgabe, ed. F. Beissner, Stuttgart, 1965, sigla SW; a edição de Jochen Schmidt, Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe*, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt, 1994, 3 vols., sigla SWB. A sigla H remete à *Antígona* na tradução de Hölderlin, a sigla I à edição Iuntina de Sófocles, que Hölderlin usou; ambas se encontram na edição bilingue de D. E. Sattler, F. Hölderlin, *Sämtliche Werke*, Frankfurter Ausgabe (sigla FA), Stroemfeld/Roter Stern, 1988, vol. 16.

Nas últimas décadas, os fragmentos desse projeto (que visava uma forma sistemática!) foram objeto de intensas pesquisas, que mostraram a perspicácia filosófica do poeta-pensador, sua influência decisiva na constituição do pensamento do idealismo alemão e nas idéias em que se anuncia uma ultrapassagem do idealismo antes mesmo de sua eclosão<sup>2</sup>. A luz que esses trabalhos projetaram no pensamento difícil de Hölderlin deixou, entretanto, na sombra uma questão que diz respeito à relação entre filosofia e poesia: por que um jovem filósofo, tão prometedor e respeitado pelos seus amigos Schelling, Hegel e Niethammer, abandonou seus esboços filosóficos para dedicar-se quase exclusivamente à tradução da poesia clássica de Sófocles e de Píndaro? Mudando levemente o enfoque da investigação voltada para os fragmentos discursivos, perguntamo-nos se a resposta a essa questão não estaria inscrita na própria consistência dessas traduções?

Com efeito, o sistema hölderliniano previa um estatuto particular – teórico – para o sentido estético e concebia a poesia como passagem dos conceitos do entendimento para o vislumbre (*Ahnung*, adivinhação) de uma outra dimensão: “apanhado” momentâneo, instável, efêmero, de um modo de saber e de ser radicalmente diverso do do entendimento, que opera com “divisões/distinções”. É essa concepção da poesia como “passagem” (*Übergang*, *Transport*, *Metapher*) que modifica decisivamente a leitura hölderliniana da *Antígona* e, em particular, sua visão dos diálogos

---

(2) Sem pretender fazer uma listagem exaustiva, mencionemos, além dos comentários de Martin Heidegger, *Einführung in die Metaphysik*, Niemeyer, Tübingen, 1966, as recentes pesquisas de D. Henrich, *Der Grund im Bewusstsein. Untersuchungen zu Hölderlins Denken (1794 - 1795)*. Stuttgart, Klett-Cotta, 1992, sigla GB. Cf também *The Course of Remembrance and Other Essays on Hölderlin*. Stanford University Press, 1997; F. Courtine, “De la métaphore tragique”, in *Revue philosophique de Louvain*, t. 81, fev. 1983. Os ensaios de Eckart Förster sobre as relações do pensamento hölderliniano com Goethe e Fichte merecem particular atenção: “Da geht der Man dem wir alles verdanken!” Eine Untersuchung zum Verhältnis Goethe-Fichte”, palestra inaugural na Universidade de Munique, inverno 1996/1997; e “To Lend Wings to Physics Once Again: Hölderlin and the ‘Oldest System-Programme of German Idealism’”, in: *European Journal of Philosophy*, vol. 3, no. 2, agosto 1995, pp. 174-200; seu enfoque é o mais próximo de nossa perspectiva, que parte de observações relativas à estrutura poética das traduções.

dessa tragédia. Esses não são, para ele, a parte principal a partir da qual todo o “resto” se explica. Mesmo que forneçam os argumentos decisivos do conflito trágico, Hölderlin funde essas alterações argumentativas no todo da tragédia, vinculando-as às sequências corais com inúmeros liames subliminares, secretos, perceptíveis apenas no nível de uma atenção estética latente. Nessa perspectiva, uma grande parte das “estranhezas” da versão holderliniana deve-se a essa rica trama poética que acolhe os diálogos num todo rítmico. Este confere aos argumentos, critérios e conceitos racionais o estatuto de tons integrados no movimento de uma frase musical, na qual o acorde, a melodia e o ritmo suspendem o valor de cada elemento isolado. Propomos, então, uma análise do estatuto do sentido estético a partir desta perspectiva “rítmica” da poesia.

Devido aos interesses político, jurídico e religioso da argumentação, os diálogos sempre estiveram no centro da análise dos exegetas de *Antígona*<sup>3</sup>. No entanto, essa preponderância tende a “congelar” a compreensão da tragédia em torno de conceitos, isto é, de fragmentos de discursos (políticos, religiosos e filosóficos) que são apenas o ponto de partida da “lógica poética”. Hölderlin não nega a importância desse olhar apoiado em fatos antropológicos e históricos, que repousam sobre as distinções e os conceitos do conhecimento discursivo. Contudo, suas *Observações*<sup>4</sup> salientam vigorosamente a dupla articulação da poesia. Esta opera, de um lado, com a dimensão do cognoscível, com a “firme determinação” das coisas provenientes da experiência empírica, de outro, com determinações

---

(3) Um dos modelos mais consagrados desse tipo de leitura é a luminosa análise de B. M. W. Knox em *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley, University of California Press, 1964, pp. 62 – 116. Insistindo sobre a polaridade dos argumentos que opõem Antígona e Creonte, Knox assinala, entretanto, que Sófocles “faz um uso brilhante dos recursos gramaticais e sintáticos” para “borrar as identidades” (p. 79 s.). A análise holderliniana explora esses níveis semânticos secretos para além das implicações políticas e religiosas imediatas que constituem o cerne da leitura de Knox.

(4) Cf. nota 1; as edições das tragédias traduzidas são seguidas das respectivas *Observações sobre Édipo e sobre Antígona*.

que estão mergulhadas na **apresentação poética**, isto é, são tomadas num movimento cujo ponto de fuga está **além** da determinação e da cognoscibilidade racional, numa dimensão **radicalmente irreduzível à dos conceitos do entendimento**. Nessa perspectiva, a coragem heróica (corolário da “Coragem de poeta”, título de um hino tardio cujo centro é essa abertura a um ser e a um saber radicalmente diversos do conhecimento comum) corresponde a um outro estado, à “excentricidade” da “loucura sagrada”<sup>5</sup>. Nesta, aparece um vislumbre (*Ahnung*, adivinhação) que se situa fora do alcance das noções, dos nomes e conceitos que regulam a vida humana normal, uma sabedoria alheia, inquietante e maravilhosa, que imprime suas marcas – a estranheza aterradora e a beleza encantadora – ao conhecimento e às representações comuns e, assim, pode ser “adivinhada”, embora jamais se dê na forma da cognoscibilidade discursiva.

As alterações da tradução hölderliniana - tão chocantes para o século XIX - trazem à tona essa dimensão própria da estranheza. Elas embutem, na trama “determinada” e racional, as marcas desse além excêntrico ao deformar o tecido lingüístico, as normas sintáticas, os hábitos retóricos e discursivos. Como os heróis, cujo faro certo é o guia para o conflito essencial do destino trágico, o poeta se deixa orientar pelas suas “adivinhações” (*Ahnungen*), alojando, no meio das estruturas supremamente racionais, o “tom”, o “ritmo” e a música dessa outra dimensão. Em outras palavras, Hölderlin não considera a tragédia como uma conciliação entre as coisas determinadas deste mundo e o indeterminado ou absoluto, mas como *Mitte*, meio-termo mais do que mediação: estado de suspensão, tensão insuperável, paradoxo.

---

(5) Há três versões de “Coragem de poeta”, a última muda de título: “*Blödigkeit*” (Imbecilidade) designando um estado de ingenuidade *sui generis* que vincula a excentricidade da “loucura sagrada” à inteligência infantil, omni-abrangente, e, neste sentido, divina que Dostoiéwki e Kafka atribuem aos seus heróis prediletos. Cf. o príncipe Mnychkin em *L’Idiot*, Paris, Gallimard, 1953 e Karl Rossmann em *Amerika*, Frankfurt a. M., 1976. Também R. Musil considera esse “outro estado” (sagazmente louco e lucidamente imbecil) como o cerne de um tipo específico de sabedoria “não-raciõide”, inoculada agora em personagens robustos, com cérebros matemáticos e avessos à hiper-sensibilidade romântica, conferindo feições modernas aos temas hölderlinianos da “intensidade íntima” e da “conexão mais infinita”.

No fragmento *Sobre a Religião*<sup>6</sup>, o poeta refere-se explicitamente à *Antígona* para exemplificar essa tensão: de um lado, o pensamento que opera com distinções, do outro, um saber de outra ordem - a “conexão mais infinita” ou “mais elevada” - que permanece incognoscível, porque é anterior às distinções determinadas do nosso conhecimento. A esse ser subtraído da vontade e da ação Hölderlin reserva o estatuto absoluto daquilo que deve ser pressuposto como o fundo incognoscível do qual surge o entendimento<sup>7</sup>.

Nas *Observações sobre Édipo*<sup>8</sup>, essa idéia é reformulada num sentido mais técnico. Hölderlin alerta para o fato de que o poeta e o crítico devem distinguir dois níveis do saber que se conjugam na poesia trágica. Esta é “a metáfora de uma intuição intelectual”, ou seja, da passagem - “meio-termo” infinito e insuperável (*Mitte*) - entre mundos alheios entre si (enquanto figuras dos níveis distintos do entendimento e da razão). A tragédia é momento sem fim, “transporte” infinitamente prolongado entre níveis irreduzíveis um ao outro: de um lado, o nível das distinções da experiência empírica, que diz respeito aos fenômenos políticos, jurídicos e sociais da cidade clássica e que permite analisar determinadas qualidades éticas ou psicológicas dos personagens, do outro, o da apresentação poética. Nesta, a “beleza” e a harmonia são feitas de dissonâncias e paradoxos; o “sentido vivo” do poema não se deduz diretamente das determinações “calculáveis”, mas de um “conteúdo” de outra ordem - vislumbre de uma plenitude absoluta e de

---

(6) F. Hölderlin, SW., vol. 4, pp. 275 ss..

(7) Cf. nesse contexto a carta a Schiller de agosto 1797 (SW, no. 144.), na qual o poeta afirma que “considero a razão como o início do entendimento” e que “uma atividade mais universal do espírito e da vida não precede apenas segundo o conteúdo, mas também segundo a essência as ações e representações mais determinadas; e também no tempo, no desenvolvimento histórico da natureza humana, a idéia precede o conceito, da mesma forma que a tendência precede o ato determinado e conforme a leis.” E. Förster desenvolveu a analogia desse esboço filosófico com a elaboração do relacionamento entre razão e entendimento no *Opus Postumum* de Kant. Cf. “I Regard Reason as the Beginning of the Understanding”, curso na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, março de 1998.

(8) F. Hölderlin, SW, vol. 5, pp 195 - 203.

um modo de ser e de saber todo abrangente que o entendimento finito capta apenas na forma negativa (da morte<sup>9</sup>). Esta última é a figura do vazio que significa o pleno, o movimento rítmico (dos sons e dos conceitos) da poesia que suspende a **sucessão** das representações na “própria representação”, “meio-termo” (*Mitte*) entre a experiência sensível imediata, os seus conceitos, e um saber de outra ordem, radicalmente alheio ao conhecimento humano<sup>10</sup>.

Apesar de certa obscuridade, as *Observações* são claras quanto a um ponto: o poeta não procura subsumir as partes isoladas da experiência a uma constante (a um conceito ou a um juízo ético, ou ainda, ao caráter do herói), mas integra essas partes (os aspectos contraditórios da ação e dos argumentos) no movimento global do poema. Esse culmina no paradoxo da incomensurabilidade entre o calculável e o incalculável, entre os objetos cognoscíveis da técnica artística (*mechané*) e a idéia assim apresentada.

Hölderlin escapa, dessa maneira, aos impasses das leituras que, implícita ou explicitamente, supõem aos respectivos protagonistas disposições de caráter estáveis, tendência essa que manteve a exegese durante longo tempo na discussão de

---

(9) Françoise Dastur observou que a visão de Hölderlin se distinguiria da de Hegel, porque o poeta daria maior ênfase ao momento da morte (“Hölderlin, Tragédia e Modernidade”, in: Hölderlin, *Reflexões*, Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1994. Ora, essa ênfase encontra-se igualmente na idéia hegeliana do “abismar-se” (*auf den Grund gehen – zugrunde gehen*) e na da “paciência do conceito”. Para Hegel, o tornar-se efetivo do conceito na realidade pode demorar séculos e custar muitas vidas humanas. A diferença entre Hegel e Hölderlin é que a alteridade radical do Espírito ou do Ser absoluto permanece, para o homem, a uma distância infinita. O modo de comunicação com este “além” não é da ordem de uma progressiva diminuição **quantitativa** da distância, mas de uma momentânea anulação – **suspensão qualitativa** – que parece fundar e reforçar a experiência da distância e do ser-excluído do absoluto.

(10) Sugerimos confrontar o conceito hölderliniano da representação trágica como “meio-termo” com o idéia aristotélica do herói como “misto”, ou “médio-mediano”. O herói não é médio no sentido da média estatística, mas como ponto de suspensão: ele faz aparecer uma coesão que abrange os extremos (Cf. infra, nota 15).

“teses” diametralmente opostas<sup>11</sup>. Há, de um lado, as leituras que vêem a heroína como santa ou como “mártir cristã”, do outro, as que sublinham os seus traços de obstinação e de obsessão “suicidária”<sup>12</sup>, a sua paixão de morrer e de juntar-se aos parentes mortos. Cabe assinalar ainda que as duas vertentes opostas de interpretação baseiam-se, muitas vezes, nos mesmos versos. Trata-se, portanto, de mostrar, com mais vagar, como funciona a ambigüidade trágica e como é possível, por exemplo, que o uso enfático do pronome possessivo (quando Antígona enfatiza, no prólogo, que o decreto foi proclamado não só para a cidade, mas “para mim”) pode provar tanto sua pureza e o estatuto sagrado do princípio que ela defende<sup>13</sup>, como também sua “obstinação”, a falha quase viciosa do amor incestuoso pelo seu irmão. Isso pressupõe que não se isole do contexto mais amplo uma manifestação temporária, por exemplo, o tom passional de certas afirmações,

---

(11) Karl Reinhardt (*Sophocle*, Paris, Minuit, 1971) assinalou esse impasse da interpretação pela fixação das exegeses em questões jurídicas. Sua leitura de Sófocles realçou a oposição entre a dimensão divina, transcendente, omni-abrangente, de um lado, a humana, limitada e travada em si mesma, de outro. Ora, mesmo assim, a interpretação de Reinhardt volta novamente a uma nítida oposição de caracteres, já que Antígona representa, nessa leitura, a dimensão divina, Creonte, a humana (cf. infra, nota 12). Uma apresentação sintética da história das interpretações da *Antígona* encontra-se em C. W. Oudemans e A. P. M. H. Lardinois, *Tragic Ambiguity. Anthropology, Philosophy and Sophocles' Antigone.*, Leyde, Brill, 1987. Os autores referem-se a esse problema distinguindo o “ponto de vista diretamente separativo” que fixa o caráter como santo ou criminoso, do “ponto de vista harmonizante”, atribuído por eles a Hegel.

(12) Cf. Benardete, “Reading of Sophocles’ *Antigone*”, *Interpretation*, 4, 3, 1975, p. 158, e a crítica desta interpretação por Nicole Loraux, “La Main d’*Antigone*”, in *Sophocle, Antigone*, Paris, Les Belles Lettres, p. 140. A análise de N. Loraux mostra, com base na estrutura lexical da obra, o estatuto particular – belo?, sagrado? – do suicídio de Antígona que Sófocles distancia claramente do excesso *autokheir* de outros suicídios. Nossa análise recorta, de outro modo, o ponto de vista de N. Loraux.

(13) Essa perspectiva é clara nas interpretações de Jebb, Diller, Müller, Else, Kamerbeek e Lesky (entre muitos outros). Reinhardt (loc. cit., pp. 74-75, 86, 264) ressalta com vigor particular que Antígona representaria o “divino, o omni-abrangente, com o qual a jovem moça se sabe em harmonia, contra o humano [de Creonte], o limitado e cego, atizado e limitado por si mesmo ...”. Cf. o panorama sintético das diferentes interpretações em C. W. Oudemans, cit. nota 11.

atribuindo, assim, à heroína (senão à tragédia) uma “maciça auto-asserção” com tendências patológicas “obsessivas” ou uma paixão incestuosa, que se transforma em paixão de morte (*nékros*) e se materializa no “projeto de morrer”<sup>14</sup>. Em outras palavras, o sentido estético exige que os conceitos e os juízos morais permaneçam suspensos (presentes-ausentes) e que se “apanhe” (*begreifen*) apenas o ritmo **qualitativo**<sup>15</sup> do seu aparecer, o tom ou o sabor do seu “acorde”.

Para o poeta, uma tragédia não se esgota nos seus aspectos diversos (as implicações políticas, éticas, religiosas ou psicológicas da ação), mas exige uma apreciação *sui generis*, um estado de receptividade adequada do tom e do ritmo, dos timbres e dos movimentos do todo. Nesse estado suspenso entre o sensível e o inteligível, Hölderlin não dispensa o interesse por traços de caráter, gestos e ações bem determinados – ao contrário, ele dedicou todo o seu virtuosismo à recuperação de seqüências rítmicas de imagens, de séries de gestos e falas que explicitam as irrupções de vontades e emoções bem determinadas. Entretanto, esses momentos modulam e contrabalançam, como uma gama de tons complementares, a postura fundamental “mista” ou “mediadora”<sup>16</sup> do herói trágico entre os polos extremos da gama ética: da santidade e do crime. O interesse pela elaboração minuciosa dessa diversidade ordenada das nuanças se origina na concepção do trágico que o poeta considera como a “metáfora de uma intuição intelectual”, apresentada sob a forma do paradoxo<sup>17</sup>.

(14) Cf. em particular Martha Nussbaum (*The Fragility of Goodness*, Cambridge University Press, 1976) e Bernard Williams (*Shame and Necessity*, University of California Press, 1993), que interpretam assim esse aspecto isolado do desafio heróico, assinalado por Knox e retomado nas análises antropológicas de Pierre Vidal-Naquet, J.P. Vernant e Nicole Loraux.

(15) Cf. infra, o inciso “b) o idealismo pós-kantiano de Hölderlin e a poética dos antigos”, em particular, os parágrafos relativos às observações de Victor Goldschmidt sobre a analogia estrutural entre o tempo trágico, visto como instante atemporal que se manifesta de modo **qualitativo**, e a **durée** bergsoniana.

(16) Cf. Aristóteles, *La Poétique*, Paris, Seuil, 1980. O cap. 13, refere-se ao “caso intermediário” do herói trágico que é uma espécie de meio termo entre a “excelência na ordem da virtude e da justiça”, de um lado, do “vício e da maldade” do outro (1453 a 7 – 12).

(17) F. Hölderlin, SW., vol. 4, “Die Bedeutung der Tragödien”, pp. 274 s..

Ampliando de certa maneira a análise kantiana do belo, Hölderlin atribui à apresentação do paradoxo (que coincide com a “beleza”) o estatuto de “meio-termo” entre a sensibilidade e o intelecto: ponto de inserção da intuição sensível na intuição intelectual. Essa “pequena” modificação muda significativamente o ponto de vista kantiano. Na *Crítica da razão pura*<sup>18</sup>, Kant atribuía aos seres pensantes finitos apenas a intuição sensível, enquanto a intuição intelectual permanecia reservada ao ser originário (a intelecção divina). O entendimento humano aparecia, portanto, como dependente do estar-aí do objeto que afeta o intelecto e que se torna, sob as condições do tempo e do espaço, fenômeno passível de ser conhecido. A intuição intelectual, por sua vez, permaneceria reservada ao intelecto divino, cujo modo de intuir não depende de um objeto, mas se dá, autonomamente, o objeto da intuição<sup>19</sup>.

Na visão hölderliniana, abre-se um novo espaço, o campo próprio e autônomo da experiência **estética**, que nos propicia um outro estado, no qual vislumbramos a “conexão mais infinita” ou “mais íntima” que une as coisas cognoscíveis ao inominável fora do alcance do nosso entendimento. Nesse campo, a tragédia (e a poesia em geral) pode ser entendida como uma “metáfora” no sentido literal da palavra: “transporte”, transposição poética, da experiência da passagem que suspende o herói/o poeta/o espectador no “meio-termo” entre o pensamento finito e o intelecto (mais) infinito. Neste movimento da representação em si mesma (*die Vorstellung selbst*) apresenta-se a distância incomensurável entre o mero ritmo e as diversas representações sucessivas e sempre alternantes (*Wechsel der Vorstellungen*) – distância essa que

---

(18) Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1968, B 72.

(19) Cf. a idéia hölderliniana de “dar um passo para além de Kant” na carta a Neuffer, 10 de outubro de 1794. Quanto ao caráter “mais subjetivo” da “intuição intelectual” e a conseqüente acentuação do “estilo lírico” na *Antígona*, cf. “Über den Unterschied der Dichtarten”, SW, loc. cit., vol. 4, pp. 272 s.. Cf. também os comentários de Jochen Schmidt, SWB, pp. 1232 ss.. - Antes de julgar que a abordagem filosófica da tragédia por Hölderlin falsificaria o sentido de Sófocles, trata-se de investigar em que medida as observações hölderlinianas sobre a intuição intelectual não convergem para a idéia aristotélica do “prazer adequado” do espectador ideal que se origina na compreensão da perfeita imbricação do enlace e do desenlace que transforma os relatos míticos (cíclicos) em um sistema (*sustasis pragmaton*) e em um todo acabado (*holos*); cf. *Poética*, caps. 6,7,8,18.

permite vislumbrar simultaneamente a “conexão mais infinita” e a morte, figura da incomensurabilidade do absoluto. Na experiência estética, não vemos somente o modo pelo qual podemos conhecer o mundo, mas nos defrontamos com os limites do conhecimento, isto é, com a obscura percepção (que Hölderlin chama de “adivinhação”, *Ahnung*) de um outro tipo de saber. Essa experiência não se iguala propriamente à clarividência do intelecto infinito das essências supra-sensíveis, mas pertence à irrupção – momentânea, atemporal, meramente qualitativa – de um clarão de infinitude: experiência de uma dimensão comparativamente “mais infinita”, que vincula nossa existência finita ao ser e que não depende da experiência e das distinções próprias de nosso modo finito de conhecimento<sup>20</sup>.

### A tragédia como paradoxo – o belo como harmonia de dissonâncias

#### a) uma alteração de Hölderlin (“Meu Zeus”) à luz do texto corrompido

Para legitimar as alterações da tradução hölderliniana frente ao original, é preciso elucidar os pensamentos contraditórios que sustentam as construções oximoréticas e paradoxais, nos quais se revela a extraordinária sensibilidade antropológica do poeta alemão. Começaremos, então, por situar a sua versão no debate geral relativo ao estabelecimento do próprio texto de Sófocles, debate este que é particularmente acirrado devido às falhas do texto grego no início do diálogo entre Antígona e Creonte. A insegurança no estabelecimento do texto deixa grande latitude para conjecturas quanto às palavras exatas que Sófocles colocou

---

(20) A tragédia não apresenta apenas ações e objetos segundo a sua causalidade material e empírica, na sucessão temporal, mas faz aparecer a unidade dessa multiplicidade conflitante que se torna visível-e-inteligível graças à apresentação trágica, graças à transformação que a poesia trágica imprime aos relatos míticos. No destino do herói não aparece somente uma necessidade fatal, mas a ação heróica aparece como uma atividade que se eleva sobre os determinismos alheios e cujas tensões fazem sentir essa totalidade aquém do conhecimento.

na boca da sua heroína quando esta formula, diante do seu tio, as razões de sua transgressão do decreto (BL 450 ss, H 467 ss.). Duas traduções alemãs do século XX, as de Schadewaldt e de Reinhardt (autores que conheciam a versão de Hölderlin, inspirando-se nesta e incorporando algumas das suas alterações) apresentam divergências enormes, tanto entre elas, como também em relação à versão hölderliniana. A comparação dessas divergências poderia elucidar o centro em torno do qual gravita a tradução de Hölderlin. Schadewaldt mantém-se próximo da tradução de Paul Mazon<sup>21</sup>:

C.: *E tu ousaste transgredir essa lei?*

A.: *Não foi Zeus, que ma proclamou,*

*Nem ela, a que mora junto aos deuses de baixo, diké,*

*Que ergueram ambos essa lei para os homens.*<sup>22</sup>

Observa-se que, nessa tradução, Antígona refere-se estritamente a um hiato entre o decreto e o saber da lei, que se plasma nas práticas religiosas, na piedade e nos costumes em honra dos deuses. Tudo se passa como se Antígona dissesse que o decreto - isto é, a formulação do conteúdo concreto da lei - não coubesse na ordem estabelecida pelos deuses olímpicos e chtônicos. Nessa formulação, o problema filosófico do hiato entre a lei positiva e o seu fundamento universal está em estado germinal, isto é, ele está figurativamente articulado, porém não explicitado conscientemente.

---

(21) *Antigone*, Paris, Les Belles Lettres, 1955; vv. 449 ss: Créon: Ainsi tu as osé passer outre à ma loi? Antigone: Oui, car ce n'est pas Zeus qui l'avait proclamée! ce n'est pas la Justice, assise aux côtés des dieux infernaux; non, ce ne sont pas là les lois qu'ils ont jamais fixées aux hommes, et je ne pensais pas que tes défenses à toi fussent assez puissantes pour permettre à un mortel de passer outre à d'autres lois, aux lois non écrites, inébranlables, des dieux!

(22) Cf. Sophokles, *Antigone*, ed. W. Schadewaldt, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1974;

C.: Und hast gewagt, dieses Gesetz zu übertreten? / A.: Es war nicht Zeus, der mir dies ausgerufen, / Noch sie, die mitwohnt bein den unteren Göttern, Dike, / Die beide dies Gesetz den Menschen aufgestellt.

Karl Reinhardt<sup>23</sup>, por sua vez, acentua o problema filosófico da relação entre o entendimento humano e a lei, quando formula essa questão de modo mais ambíguo, fazendo com que Antígona fale, ao mesmo tempo, do decreto e de sua ação, do enterro. Ele sublinha, desta maneira, o isolamento da heroína. Conseqüentemente, surge a nítida impressão de que esta desconsiderou o decreto sem conhecer as leis divinas, como se ela agisse de acordo com uma lei cujo saber surge dela mesma:

*C.: E, no entanto, tu ousaste transgredir minhas leis?*

*A.: Com certeza, não foi Zeus que me confiou isto (grifos nossos; “isto” tem o duplo sentido: o decreto e a transgressão do decreto, o enterro)*

*Não foi tampouco Dike, conselheira entre os deuses de baixo,*

*Não é deles que essa lei veio aos homens,*

*E tua ordem não me parecia ter uma força tal*

*Que, [sendo ela uma] ordem mortal, pudesse superar a ordem não escrita,*

*Inelutável, dos deuses.*

*Pois não é de hoje, nem de ontem*

*Que esta está em vigor e vive, e ninguém sabe desde quando...*

Jean Beaufret, traduzindo para o francês essa tradução, foi particularmente sensível ao segundo sentido do “isto”<sup>24</sup> e comenta:

*“Nem anunciadas de cima, nem estabelecidas de baixo, mas surgidas do próprio centro, tais são então, para Antígona, as leis.*

*Hölderlin não lê assim o texto.”*

---

(23) Loc. cit., pp. 112 s..

(24) Isto se reflete na retradução do alemão para o francês: “Ce n’est certes pas Zeus qui m’a claironné de faire ce que j’ai fait.” Cf. Jean Beaufret, *Hölderlin et Sophocle*, Paris, Gérard Monfort, 1983, p. 37.

Ora, a leitura e a versão de Hölderlin – ausentes das particularidades da **tradução** de Reinhardt - introduzem-se secretamente, por assim dizer, no seu **comentário**. Reinhardt salienta, com efeito, que a tragédia de Sófocles mostra que o domínio humano é “**delimitado**” pelo divino - fato este que Hölderlin expressa explicitamente na sua **versão**. Citemos, primeiro, o comentário de Reinhardt:

*“A esfera divina que, em cada tragédia de Sófocles, **delimita** enigmaticamente a esfera humana, evidencia - pela primeira e única vez num diálogo, e pela boca de um ser humano - sua incomparável transcendência.” (p. 112)*

Esse comentário, contudo, não se impõe realmente quando lemos a tradução de Reinhardt, mas o que distingue a tradução de Hölderlin de todas as outras traduções é a idéia de que o conhecimento da lei aparece como limitação frente a um outro tipo de saber e a uma outra dimensão. Assim, na versão holderliana esses versos aparecem da seguinte maneira:

C.: *Como ousaste quebrar tal lei?*

A.: *Por isso. M e u Zeus não ma proclamou;*

*E tampouco, aqui em casa, o direito dos deuses dos mortos,*

*Os quais entre os homens **delimitaram** a lei;*

*E também pensei que tua proclamação não valesse tanto,*

*Que alguém que é fadado a morrer devesse quebrar*

*O que está acima, os estatutos firmes que estão no céu,*

*E [que são] nem de hoje, nem de ontem apenas, vivendo sempre,*

*E ninguém sabe de onde vieram<sup>25</sup>.*

---

(25) “Darum, M e i n Zeus berichtete mirs nicht; / Noch hier im Haus das Recht der Todesgötter, / Die unter Menschen das Gesez begränzet; / Auch dacht’ ich nicht, es sei dein Ausgebot so sehr viel, / Dass eins, das sterben muss, die ungeschriebnen darüber, / Die festen Sazungen im Himmel brechen sollte. / Nicht heut’ und gestern nur, die leben immer, / Und niemand weiss, woher sie sind gekommen. (H 467 – 474).

Deixando de lado por enquanto a insólita introdução do pronome “Meu” em relação a Zeus, observa-se nessa tradução a perfeita - porém quase paradoxal - fusão de dois aspectos contraditórios: no **tom** direto e firme expressa-se a certeza imediata de ter agido bem, isto é, o desafio heróico; mas na **maneira** como Antígona diz essa certeza aparece claramente a consciência da limitação do entendimento humano. Daí resulta uma desconcertante mistura de altivez e de humildade. Não se trata aqui de obstinação, nem de insegurança ou dúvida - o tom **natural**, quase coloquial, da fala abrange tanto a convicção de ter bem agido, como também o fino discernimento com que Antígona fala de uma limitação, de um desamparo constitutivo diante da lei. O que encanta na tradução hölderliniana desses versos é a delicada e precisa *nonchalance* com que a heroína imbrica, uma na outra, essas duas reflexões que correspondem a atitudes diametralmente opostas. Ela se expressa simultaneamente como uma **moça jovem** (uma *koré*) preocupada com **seu irmão amado** (não com questões jurídicas ou teológicas) e como uma (clari)**vidente**, que captou instantaneamente o segredo da condição humana - a limitação do entendimento diante da incomensurabilidade da lei, o hiato entre a lei positiva (com seu corolário, a sanção) e o fundamento - incognoscível - da lei. Hölderlin elogiou esse *habitus* “onírico-ingênuo” e “compreensivo” (*das Verständige*) como “beleza”, como “loucura sagrada” - “fenômeno humano supremo” através do qual aparece aos olhos do espectador o “deus do mito”<sup>26</sup>. Nessa figura do absoluto, adivinhamos e sentimos, sem raciocínios e demonstrações, a abertura que nos vincula com uma “conexão mais infinita”, de tal maneira que, neste paradoxo, a beleza estética torna-se o elo com uma esfera absoluta, distinta do mundo do conhecimento e do pensamento discursivos.

Esse saber extraordinário, Hölderlin procurou conjurá-lo na aura estranha da sua versão paradoxal. Reinhardt, embora não o seguisse na ousadia de sua tradução, teve o mérito de assinalar as indicações de Hölderlin nos giros surpreendentes das respostas de Antígona e no tom inteiramente novo de Sófocles - na perspicácia sóbria e humana que se substitui à inspiração entusiástica e ao *deus ex*

*machina* de Ésquilo<sup>27</sup>. Com pudor filológico, ele suprime os detalhes da tradução de Hölderlin, que trabalham justamente as nuances da **forma estilística** que viabiliza a inteligência intuitiva: o ver-e-inteligir instantâneo e sem esforço da **imaginação**, que se projeta para além daquilo que é possível **pensar** e conhecer por meios discursivos.

As alterações de Hölderlin que comentaremos a seguir são como experiências imaginárias: explorações dos tons e timbres para além dos conceitos e dos conhecimentos discursivos. Nessas experiências estéticas, com ricas irisações da superfície poética, ele põe à prova as (hipó)teses dos fragmentos *Über Religion*, *Über das Gesetz der Freiheit* e *Über den Begriff der Strafe*<sup>28</sup>. Nestes, Hölderlin expôs teoricamente suas modificações da idéia kantiana da incognoscibilidade das essências supra-sensíveis, ousando aquele “passo para além do limite de Kant” que ele já assinala na carta a Neuffer de 10 de outubro de 1794. Recorrendo a Platão, ele apresentou a experiência da beleza como porta de entrada para a “conexão mais infinita”, para além da necessidade e da dependência da intuição sensível. No fragmento *Sobre a religião*, ele esboça a relação entre o entendimento finito e um saber independente dessas necessidades e procura mostrar como as formas do conhecimento, da consciência e da autoconsciência estão inscritas numa matriz (a “conexão mais infinita”), que é, em si mesma, inacessível ao pensamento, mas da qual surgem os objetos distintos deste. Ela é o fundo do pensamento, ao qual remetem certas experiências fundamentais que se plasmam em formas **implícitas de saber**, alimentando aquelas “adivinhações” (*Ahnungen*) que se manifestam na **tonalidade afetiva** dos gestos, das ações ou das afirmações explícitas (amor pelos próximos, gratidão pela vida, apreço pela beleza).

---

(27) Karl Reinhardt, *loc. cit.*, pp. 112.

(28) SW, vol. 4, “Sobre a religião” (pp. 275 – 281), “Sobre a lei da liberdade” (pp.211 s.) “Sobre o conceito de castigo”, (p. 214 s.).

Dieter Henrich, por sua vez, aborda de uma outra perspectiva esse problema do estatuto teórico de certos processos “afetivos” ou “qualitativos”, que são, na verdade, intermediários entre a sensibilidade e a inteligência. Ele observa a propósito dos conceitos hölderlinianos do “lembrar” (*erinnern*) e do “adivinhar-vislumbrar” (*Ahnen*): “Não é preciso considerar como abstruso ou como ultrapassagem teoricamente ilegítima, quando se relacionam com a auto-relação conhecedora (*wissende Selbstbeziehung*), os modos implícitos do saber que comportam ressonâncias e timbres emocionais, e que devem ser supostos como saber implícito de possíveis auto-interpretações e de trajetórias de vida.”<sup>29</sup>. Uma análise desses processos implícitos ou qualitativos poderia, neste sentido, elucidar o conceito aristotélico de reconhecimento próprio da tragédia, da *anagnôrisis*, ligada a uma surpresa abaladora (*thaumáston*). Trata-se aí, sem dúvida, de um processo qualitativamente distinto do silogismo (*epagogê*)<sup>30</sup>.

### b) o “idealismo” pós-kantiano de Hölderlin e a poética dos antigos

Os conceitos aparentemente alheios à poesia de Sófocles expõem Hölderlin à crítica de ter “falsificado” o original grego, crítica esta que exige uma

---

(29) Cf. Dieter Henrich. *Der Grund im Bewusstsein*, p. 519. As reflexões de L. Wittgenstein sobre o fenômeno do “to be struck”, isto é, de uma surpresa iluminadora que se aproxima de um “ser tocado” (no sentido da loucura sagrada), sublinham o mesmo problema: a necessidade de reservar um estatuto próprio a um certo tipo de sabedoria – poética ou qualitativa. Cf. L. Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, ed. G.E.M. Anscombe, Oxford, Blackwell, 1972, parte II, XI, pp. 195 ss. e, em particular 197, sobre “the flashing of an aspect on us seems half visual experience, half thought.”

(30) Cf. Aristóteles, *Metafísica*, A, 9, 992 b 34 sobre a indução *epagogê*

Cf. Victor Goldschmidt cita, neste sentido, uma passagem da *Analítica* de Aristóteles: o “cego pode muito bem fazer silogismos sobre as cores” (193 a 8-9) – mas isto não lhe dá o sentido estético implícito na harmonia cromática. Cf. *Temps Physique et temps tragique chez Aristote*, Paris, Vrin, 1982, p. 116. Para a obra de Aristóteles, cf. as edições de Jonathan Barnes, *The Complete Works of Aristotle*, 2 vols., Princeton University Press, 1995.

investigação mais detalhada das alterações feitas e um confronto com a letra e o espírito do original - isto é, uma análise detalhada dos dados concretos do imaginário jurídico e religioso que se plasam no texto de Sófocles e uma comparação com as particularidades da versão hölderliniana. Antes, contudo, de abordar esse tema gostaríamos de frisar apenas que a concepção “idealista” do trágico de Hölderlin converge para certas articulações aristotélicas - em particular para a idéia de totalidade apresentada no “desenlace”, na passagem da “felicidade inicial” à “infelicidade” do herói<sup>31</sup>.

As alterações enigmáticas - e incompreensíveis quando consideradas isoladamente - procuram traduzir o espírito de Sófocles, sua capacidade de objetivar “o entendimento do homem, vagando no impensável”. Em outras palavras, Hölderlin procurou captar sempre a **tensão** entre duas dimensões distintas da atividade cognitiva: entre, de um lado, o que é pensável e cognoscível, do outro, uma dimensão irreduzível ao entendimento, diante da qual o pensar desliza para a “adivinhação”. O poeta alemão respeita, assim, a distinção kantiana entre os objetos do conhecimento e as essências supra-sensíveis incognoscíveis, entre o conhecimento dos objetos sensíveis e um saber que independe dos objetos da experiência. Ao mesmo tempo, entretanto, ele amplia essa formulação, atribuindo ao “sentido estético” a capacidade de metaforizar e de representar as imagens de um nexo entre os dois domínios. Essas metáforas traduzem e dão forma a experiências fundamentais ao desamparo e à gratidão, ao maravilhamento diante da beleza. A tensão que anima essas metáforas e imagens está no centro do interesse de Hölderlin e permite explicar e justificar muitas das suas alterações pontuais do texto grego.

Ora, nas alterações hölderlinianas, cujo alvo consiste em reconstruir uma estrutura paradoxal, surge novamente o tipo de tensão que subjaz à reversão trágica na *Poética* de Aristóteles. O princípio das tensões oximóricas com as quais o poeta procurou devolver à tragédia sua vivacidade corresponde perfeitamente ao princípio da **reversão do enlace em desenlace**. A tradução de Hölderlin explora

---

(31) Cf. Aristóteles, *La Poétique*, 1455 b 25 - 28. Cf. V. Goldschmidt, loc. cit., p. 308.

no derradeiro grau as **figuras paradoxais** de uma estrutura (que Aristóteles chama “sistema de fatos”, *sústasis pragmaton*, 1453 b 1), onde o tom inicial (o enlace, isto é, a afirmação de si visando realizar concretamente a felicidade do herói) já traz em si todos os elementos nos quais ele se desdobrará para retornar a si mesmo – ou seja, em termos aristotélicos, para desembocar, de modo verossímil e belo, no desenlace (na reversão da felicidade em infelicidade), produzindo, assim, o “prazer conveniente” (1453 b 12) e a “surpresa” (*thaumáston* 1452 a 1-11).

Hölderlin apenas acentua, dessa maneira, as estruturas destacadas pela formulação aristotélica. Ele faz sentir novamente que o desenlace (a infelicidade do herói) não se segue ao enlace nem de modo contingente, nem pela mera necessidade de causas materiais. Na verdade, o desenlace não **se segue**, isto é, ele não se situa após o enlace **na ordem da sucessão**, mas **surge**, enigmaticamente, **do próprio enlace**: o tom sobredetermina o enredo causal, anunciando uma estranheza irreduzível a este. Hölderlin o ressalta quando distingue a “sucessão das representações”, enquanto encadeamento material e causal, do surgir da “própria representação” e do “sentido vivo” da tragédia.

Em perfeita analogia, na *Poética* de Aristóteles, o critério da beleza depende do vínculo paradoxal entre o inesperado e o verossímil: do surgir de uma 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<sup>32</sup>. O conceito aristotélico de “reviravolta” tem, portanto, uma função muito semelhante à do “paradoxo” hölderliniano. Ambos dão conta daquilo que Hölderlin chama de “transporte”, da passagem que nos permite estabelecer um elo entre as dimensões distintas do ser e do saber, e que o poeta considera como a chave para a

(32) Cf. Aristóteles, *La Poétique*, os comentários sobre as duas acepções de verossimilhança, uma meramente material ou estatística, a outra ligada a uma necessidade superior ou ideal (pp. 221 – 229). Essas observações aproximam-se da idéia hölderliniana da tragédia como metáfora da passagem entre dois níveis (entendimento e razão, conceitos e idéias).

compreensão da tragédia. Daí a importância da tensão paradoxal que Hölderlin se esforça de sublinhar em **todas** as figuras da peça. As figuras algo obscuras e inexplicáveis - **para o pensamento** - expressam o que é para além dos objetos e das relações determinados pela experiência - uma outra lógica secreta que se deixa adivinhar nos acontecimentos do enlace ou na constelação mítica exterior à peça.

Quando Hölderlin fala do momento crucial da tragédia, do “meio-termo” (Mitte) entre duas metades<sup>33</sup>, ele transforma a perspectiva aristotélica do enlace-desenlace na sua idéia do “transporte” trágico, isto é, da transição entre dois tipos de saber - um finito e claramente determinado, o outro, apenas obscuramente entrevisto nas figuras da “adivinhação” que se plasmam em determinadas experiências e sensações.<sup>34</sup> A tensão da metáfora trágica repousa, portanto, na intersecção de dois planos do ser: de um lado, o dos objetos cognoscíveis, determinados pela sua posição no tempo e no espaço físicos, do outro, o plano de uma realidade de outra ordem e independente de causas externas a ela. Independente das condições do tempo e do espaço, ela é início, meio e fim de si mesma<sup>35</sup>.

---

(33) Hölderlin parece transpor para o domínio estético uma idéia de Platão. Trata-se da posição mediadora (*metaxú*) que a reflexão matemática (*diánoia*) ocupa, no sistema platônico do conhecimento, entre o pensamento puro e a opinião, entre o sensível e o intelectual (Rep., VI, 511 ss. e VII, 53 ss.). Cf. também o *Timeu*, em particular o conceito de *tithéne* (matriz, ama, mãe), “receptáculo” intermediário entre o modelo e a cópia, viabilizando que a permanente mudança do devir não perca sua unidade essencial, assinalado por Léon Robin, *Le Rapport de l'être et de la connaissance d'après Platon*, Paris, PUF, 1957, pp. 15 ss. e 50 ss.

(34) Karl Reinhard, loc. cit., inovou a exegese chamando atenção para o conflito interior ao sujeito que reside na consciência da incomensurabilidade entre o entendimento humano e a “sublimidade” da razão celestial ou transcendente. Sua análise, que se refere explicitamente à leitura de Hölderlin, teria ganho se tivesse seguido com mais atenção as particularidades da tradução e dos comentários hölderlinianos em vez de a obscurecer com os ataques polêmicos contra a “leitura hegeliana” da problemática da distância que separa o entendimento finito dos homens da razão omnisciente dos deuses. Embora esta seja central para Hölderlin, ela não exclui necessariamente o aspecto levantado por Hegel.

(35) Victor Goldschmidt aproxima a dupla articulação do tempo nas estruturas aristotélicas da idéia de “durée” de Bergson. O presente da representação poética é comparável ao instante que, como o ponto

É essa passagem das determinações do tempo físico (que Kant chama as formas puras do sentido interno que fornecem a condição de possibilidade do conhecimento) para a idéia de um Tempo absoluto – ou seja, o tempo concebido como matriz e continuidade do qual surge o substrato do “antes-depois”, a medida que nos permite conhecer as distinções do tempo físico - que é, para Hölderlin, a essência da poesia trágica e a “metáfora de uma intuição intelectual”, metáfora entendida como “transporte”, passagem, “meio”-termo, que vincula o sensível ao inteligível, a experiência ao ser (absoluto).

As *Observações sobre Édipo e Antígona* chamam a atenção pela sua curiosa terminologia relativa ao tempo: o tempo ‘torrencial’ e o tempo ‘categórico’, Zeus como o Pai do tempo, o herói visto como aquele cujo ‘ânimo segue ... o declinar do tempo, apanhando-compreendendo assim o simples curso das horas’, os protagonistas são ‘distintos apenas no que diz respeito ao tempo’. Nessa terminologia desenha-se, assim, uma nítida distinção entre a idéia de um Tempo absoluto, plenitude infinita que se subtrai à medida, e a noção do tempo físico concebido como sucessão e medida de momentos distintos. Essa distinção aparece como um corolário adequado para a distinção entre os dois níveis da expressão poética: de um lado, o nível empírico, a progressão (*Gang*) das representações determinadas (*mechané*), do outro, o ‘sentido vivo, que não pode ser calculado’, o nível metafísico que depende de um saber e de um estado de outra ordem que os do entendimento.

Essas estruturas hölderlinianas recortam uma distinção que diversos críticos já assinalaram na *Física* de Aristóteles. Trata-se da diferença entre, de um lado, as

---

que divide a linha, não é uma parte, não é dado, mas é o meio-termo, que faz aparecer as partes, e que se manifesta na experiência - surpreendente e/ou prazerosa - do maravilhamento que nos faz perceber um “mesmo” fato sob um aspecto diferente, modificando-lhe assim o valor e a significação. – Na linguagem de Hölderlin, é precisamente esse “meio” (meio-termo ou passagem) que se esboça desde o prólogo e que se acentua nos diálogos iniciais. O prólogo e os diálogos com Creonte e Ismena (enlace) trazem em si - desde o princípio - o reverso que se perfaz nos diálogos finais (desenlace). Na medida em que a arte nos mantém no **presente**, isto é, na presença **qualitativa** de momentos que o silogismo divide em anterior-posterior ou em aspectos contrários, ela “camufla” as distinções lógicas.

determinações do tempo físico (antes-depois) que nos permitem distinguir entre momentos distintos, regulando e medindo a experiência e o conhecimento, do outro, a idéia do Tempo como contínuo insecável, do qual surgem as distinções da *phusis*, assegurando, desta maneira, a unidade deste múltiplo. Esboçemos rapidamente de que maneira as *Observações* se aproximam desta dupla estrutura do tempo aristotélico analisada por Goldschmidt.

Destaquemos, em primeiro lugar, que Hölderlin rastreia o movimento que se perfila no **conjunto da tragédia**, isto é, no movimento fluído que liga **todos** os diálogos da tragédia entre si e estes aos cantos corais. O olhar do poeta não visa à simples completude (ele não se preocupa com uma análise exaustiva de todas as partes do drama), mas ele apanha uma espécie particular de **continuidade do todo**: a presença **qualitativa** de todos os elementos distintos e separados, o seu movimento – rítmico e musical – que constitui a essência de nossa “percepção” como quando ouvimos uma melodia. O movimento melódico ou rítmico torna-se perceptível-e-compreensível quando deixamos de prestar atenção à **sucessão dos momentos distintos** e nos abandonamos ao movimento no qual o **início** e o **fim** estão ligados/separados por um “**meio**”: o **presente qualitativo** da representação dramática, *die Vorstellung selbst* (a própria representação em si mesma).

Hölderlin inscreve, assim, um dos problemas centrais do idealismo alemão (o da relação e da passagem do entendimento à razão, da experiência à idéia, ou ainda, numa outra ordem, da sensibilidade ao intelecto) no marco das formulações aristotélicas relativas à representação da **reviravolta** trágica, que articula, como **meio**, o **todo** e as **partes** da tragédia, apresentando o ato do herói (o presente dramático) como aquilo que transforma uma mera sucessão de eventos naturais ou causais – um mecanismo de quantidades – em ações qualitativas e em um tempo carregado de sentido humano. Essa mediação de um antes e um depois que, graças a *mímesis*, deixam de ser percebidos como mera **sucessão** para serem **vistos**, a partir do **meio(-termo)** que os articula, como momento que **unifica duas metades** de um todo, remete, na própria *Poética* aristotélica, às análises do momento na *Física*. O presente da representação poética é, dessa maneira, comparável ao instante que, como o ponto que divide a linha, não é uma parte, não é dado, mas é o meio-termo

que faz aparecer as partes, e que se manifesta na experiência - surpreendente e/ou prazerosa - do maravilhamento que nos faz perceber um “mesmo” fato sob um aspecto diferente, modificando-lhe, assim, o valor e a significação.

Na *Poética*, a parte “mediana” que “separa” o início (o enlace) do fim (o desenlace) é a **reviravolta** (P 1450 b 27), mas esse “meio” não é apenas um momento da sucessão, porém é também o princípio que torna presente a essência da tragédia: ela presentifica, na **extensão** (*mégethos* onde se sucedem as partes), o aspecto atemporal do presente da representação enquanto **instante** que encerra e abre, **liga e separa** duas metades (e suas respectivas partes) – assegurando, assim, a própria possibilidade da representação<sup>36</sup>.

Para a análise dos diálogos, é particularmente relevante a idéia do “**meio-termo**” (*Mitte*) que esses constituem, isto é, a idéia da **passagem** do enlace ao desenlace. Neste sentido, a tragédia como um todo aparece como um único **instante supremo**, pois ela não é somente constituída mecanicamente por momentos sucessivos, mas é, ao mesmo tempo, o “meio” unindo e separando fim e início, o Tempo que assegura um movimento contínuo, apenas virtualmente divisível, do todo.

Na tradução de Hölderlin, muitas das alterações visam à recuperação dessa dupla estrutura trágica. É este “meio” (meio-termo ou passagem) que se esboça desde o prólogo e se acentua nos diálogos iniciais. O poeta faz sentir e ver que não é a simples intervenção de uma vontade divina que provoca o desfecho trágico. Esse se desenha, desde o início, nas irisações dos pensamentos dos protagonistas. O prólogo e os diálogos com Creonte e Ismena (o momento do enlace) trazem em si - desde o princípio - o reverso que se perfaz nos diálogos finais (o momento do desenlace). Na medida em que a arte nos mantém no **presente**, isto é, na presença **qualitativa** de momentos que o silogismo divide em anterior-posterior ou em aspectos contrários sob determinadas perspectivas, ela “camufla” - e assim unifica - as distinções lógicas. É esta a especificidade do “sentido estético” e da “lógica

(36) Cf. Aristote, *Physique*, VIII, 8, 262 a 25 0 26: o ponto que divide a linha pode ser visto como “meio [que] se torna começo e fim, começo da linha anterior e fim da primeira”.

poética” que Hölderlin destaca nas suas *Observações*, em particular, quando destaca como “**proveito** do trabalho secreto da alma, que ela evita, no estado supremo da consciência, a consciência”, dando forma ao impensável no paradoxo<sup>37</sup>.

As infinitas distinções cognoscíveis que precedem e condicionam o conflito insolúvel da tragédia são o centro dos antigos mitos, cuja estrutura cíclica expressa precisamente o alcance e a limitação do entendimento humano. Ora, a tragédia - baseada na apresentação **completa** e **acabada** de um **todo** - modifica a estrutura e a significação das histórias antigas (*palaioi muthoi*) que põem em cena o permanente retorno de uma “necessidade” natural (*ananke*), sujeitando o homem a causas naturais ou materiais que ele pode vir a conhecer nas suas manifestações particulares (situadas no tempo e no espaço), sem, entretanto, poder apanhar a necessidade em si mesma e sem poder subtrair-se a ela. A modificação formal da tragédia situa-se em dois níveis. Primeiro, ela separa um episódio do ciclo mítico, tratando-o como um todo que tem uma causalidade e uma finalidade próprias. Neste nível, a tragédia precisa ser encarada como “meio” (desenlace) e é como o “momento-continuidade” da *Física* que transforma a sucessão repetitiva e infinita de momentos distintos em ponto de união que remete não mais às infinitas causas materiais, cujo início se perde nas trevas do tempo, mas a uma causa formal e, com ela, à “necessidade” ela mesma<sup>38</sup>.

Essa totalidade tem como corolário o segundo nível - isto é, a **estrutura ambígua** ou paradoxal da tragédia e o caráter “misto” (nem excelente, nem vicioso) do herói. Este não é “médio” no sentido da média estatística, mas meio (*Mitte*) entre dois extremos, ponto de suspensão entre a necessidade da *ananke* (da idéia da lei atemporal e eterna), que escapa do seu entendimento, e as leis e fenômenos em que esta se concretiza para o mundo e o entendimento finitos.

---

(37) *OBSA 2*.

(38) Cf. a observação de Hölderlin sobre o “transporte”, momento principal da tragédia, quando não aparece mais a sucessão das representações, mas “a própria representação” (*OBSE, 1*).

### Os paradoxos de Sófocles e de Hölderlin

Os paradoxos, na versão hölderliniana, que desconcertam, à primeira vista, não são invenções abusivas, mas dão forma a uma estrutura própria do texto de Sófocles que justifica a idéia – não tão “idealista” - da tragédia como “meio”-termo entre duas formas de saber e entre duas naturezas, a do herói e a do homem em geral. A tragédia é “metáfora” do estado de suspensão entre, de um lado, a finitude natural e condicionada e, do outro, a aspiração à condição infinita e divina, ao ser absoluto que o homem adivinha obscuramente como o além da sua existência limitada. Hölderlin apenas acentuou (e deu forma teórica nos seus comentários e fragmentos) ao que ele considera ser o segredo da arte **de Sófocles**. Este é, para ele, o primeiro poeta que soube objetivar esse “adivinhar” (*Ahnung*), ou seja, o elã de um saber que vai além do que é positivamente cognoscível. Ele traz, assim, à tona uma certa lucidez sonâmbula que não se contenta com as distinções da experiência, mas sabe que há algo situado além do pensamento - uma “conexão mais infinita”, que relativiza o interesse em relação aos objetos que podemos conhecer. Essa perspicácia gratuita não é propriamente indiferente em relação aos objetos cognoscíveis, porém ela propicia a experiência (capital na tragédia) do tornar-se ineficaz dos interesses e das utilidades do conhecimento (isto é, das necessidades empíricas) diante do horizonte da Necessidade.

Voltemos, agora, ao texto e à tradução que captam este problema na postura paradoxal da heroína, isto é, na polaridade das suas atitudes oscilando entre os acentos do fervor apaixonado e os tons placidamente espirituosos. É essa posição mediana entre extremos que determina também as alterações aparentemente contraditórias dos seus gestos e das suas palavras. Trata-se de ver que as desconcertantes incongruências das suas palavras (quando parecem afirmar conteúdos inconciliáveis) devem-se ao fato de que a tragédia oscila entre diferentes planos de enunciação. Sempre de novo, Sófocles faz passar a fala de Antígona do **argumento à imaginação**, isto é, de proposições determinadas pelo entendimento a idéias, chistes e charadas que têm o sabor da livre associação, estabelecendo, dessa maneira, liames entre idéias ou objetos aparentemente diversos ou

contraditórios. Num verso famoso do Prólogo, Sófocles pratica seu gênio, tão elogiado por Hölderlin, de “objetivar o entendimento vagando no impensável”<sup>39</sup>. Sua heroína diz do seu ato:

*“realizarei o ato piedoso/sagrado fazendo qualquer coisa, todo tipo de crime”, (hosia panourgesas).*

O verso capta precisamente o contraste violento entre uma paixão vulgarmente louca, uma baixeza sem escrúpulos, pronta para fazer “qualquer coisa” no sentido escandaloso e vil da palavra (*panourgesas*)<sup>40</sup>, e uma nobre dedicação amorosa, levada ao seu último gesto de piedade, que confere ao seu ato a “santidade”, a sacralidade absoluta (*hosios*). Essa tensão entre a perfeição no cumprimento da lei e o excesso escandaloso está maravilhosamente recuperada em diversas imagens e tons alternantes ao longo da tradução do prólogo, embora, como já observamos, Hölderlin omite traduzir pontualmente essa expressão oximorética. Na versão alemã, é a permanente modulação dos tons e das nuances afetivas que sobredeterminam as proposições objetivas, que nos fazem sentir o “meio-termo” entre facetas diversas da atitude da heroína. A revolta e o amor, a paixão e a amizade, o excesso incestuoso e a retidão corajosa no empenho pela união familiar alternam-se ritmicamente num arco, que parte da afirmação enfática da comunidade familiar por Antígona (o *koinon*, *Gemeinsamschwesterliches*, v. 1) e termina na

---

(39) OBSA 2.

(40) Cf. B. M. W. Knox, *The Heroic Temper*, loc. cit., pp. 93 s., insiste sobre este aspecto vulgarmente escandaloso do crime que contrasta com sua pretensa santidade/sacralidade: “The usual translation – crime – blunts the edge of the Greek word; a ‘crime’ may be magnificent in some way, but *panourgos* has a strong overtone of contempt – it implies trickery, low cunning, unscrupulousness. With this word she defiantly anticipates the worst the world can say to condemn her action; it shows the same contemptuous pride which prompted her to stress the legal, constitutional basis of Creon’s power rather than justify herself by calling him ‘tyrant’. But with this word she couples another, *hosia* – ‘something in the divine domain as contrasted with the human.’”

afirmação paralela da amizade de Ismena quando esta, no fim deste diálogo, apesar da sua incompreensão do gesto aparentemente louco da irmã, a percebe como amável e merecedora deste afeto<sup>41</sup>.

### Os paradoxos da obstinação no uso do pronome possessivo “meu” e “para mim”

A mesma tensão aparece também na indignação com que Antígona reage ao decreto. No prólogo, ela se escandaliza com que a proibição do enterro fora proclamada não só para a cidade e Ismena, mas também para **ela** – Sófocles enfatiza a oposição, fazendo Antígona repetir duas vezes “**para mim**”. No diálogo com Creonte, Hölderlin a faz usar novamente o pronome possessivo, apropriando-se de maneira estranha da própria divindade (“meu Zeus”). Ambas formulações foram repetidamente interpretadas como signo do caráter egocêntrico, anunciador do isolamento “incestuoso” da heroína, fechada sobre si mesma e voltada somente para os seus próximos. Nesta perspectiva, a heroína estaria em oposição não apenas a Creonte, porém à cidade e à própria lei como princípio da coesão política e da comunicabilidade das experiências de todos, isolando-se igualmente da comunidade familiar (*koinon*) com Ismena. As suspeitas desta quanto a uma paixão funesta em relação ao irmão morto iluminariam o perigo da indiferença relativa aos viventes em geral, que se concretizaria no desinteresse pelo noivo e na inversão do amor da família em ódio pela única irmã sobrevivente<sup>42</sup>.

---

(41) H 100: “Wenn dir es dünkt, so geh. Wiss’ aber dies, / Sinnlos, doch lieb in liebem Tone sprichst du.” (Se assim te parece, va. Saiba, porém / Que tu falas insensata, e, no entanto, amável, num tom amável.) O grego diz literalmente: ... aos amados amável (I 99).

(42) Cf., neste sentido, as leituras de Martha Nussbaum, loc. cit., pp. 63 ss., B. Williams, loc. cit., pp. 86 e 197; e o ensaio de Helen Foley; in: B. Goff (ed.), *History, Tragedy and Theory*, Austin, Univ. of Texas Press, 1995. Estes autores retomam a análise dos conflitos políticos e religiosos de Knox (cf. supra), porém sem aprofundar suas preciosas observações sobre o virtuosismo na condensação dos acasos linguísticos.

Embora inúmeros detalhes corroborem essa perspectiva, esse verso tem também seu reverso e pode ser ouvido, **ao mesmo tempo**, como a indignação justa de uma princesa “epicler” que percebe o perigo de uma falta religiosa prescrita pelo decreto, a qual poluiria novamente a cidade e a linhagem que deveria nascer das suas entranhas - poluição essa que é a própria figura da disjunção do divino e do humano, do particular e do universal. A ambigüidade trágica atinge, na elaboração de Sófocles, um máximo grau de determinação, confundindo, na mesma figura, fenômenos distintos e que correspondem, desse modo, a diferentes conceitos como os de **natureza** e de **natureza humana**. Esse jogo com imagens-engodo, que se manifesta nas micro-unidades (um verso, uma palavra) e se desdobra nas macro-unidades (nas diferentes cenas e no todo da tragédia), é o que Hölderlin destaca como a intersecção do pensável e do impensável. A maestria desta arte, que coloca o entendimento diante de impasses e enigmas que exigem uma reflexão mais profunda, justifica a investigação de Hölderlin como abordagem não só anacrônica e “idealista”, porém como retomada de problemas que observamos já na reflexão de Platão<sup>43</sup> e de Aristóteles<sup>44</sup>. A arte de Sófocles parece ter guiado Hölderlin a refletir novamente sobre a relação entre *polis* e *physis*, entre a natureza humana baseada nas invenções (*techne*, *mechane*, *mimesis*) e a natureza como um todo, o Ser do qual surgem as

---

(43) Hölderlin imaginava que suas “Novas Cartas sobre a educação estética” partiriam de um comentário livre do *Fedro* de Platão e desembocariam numa “ampliação” e numa “simplificação” da análise kantiana do belo e do sublime. Cf. carta a Neuffer (no. 88, do 10 de outubro 1794): “Im Grunde soll [mein Aufsatz] eine Analyse des Schönen und Erhabnen enthalten, nach welcher die Kantische vereinfacht, und von der andern Seite vielseitiger wird, wie es schon Schiller zum Teil in seiner Schrift über Anmut und Würde getan hat, der aber doch auch einen Schritt weniger über die Kantische Grenzlinie gewagt hat, als er nach meiner Meinung hätte wagen sollen.”

(44) O fato que as idéias hölderlinianas se inscrevem também num horizonte aristotélico, transparece em algumas linhas discretas e enigmáticas, como por exemplo na terceira parte das *Observações sobre Édipo* 3, onde Hölderlin cita, em grego, um verso de Aristóteles a partir de um Lexicon bizantino do século 10: “O escriba da Natureza [i. é. Aristóteles] mergulhou [na tinta] o caniço, o bem-disposto.” Cf. o comentário de J. Schmidt, FA, vol. 2, pp. 1390 s. e 1377 s. a propósito do uso do “etwas” (algo) no sentido da partícula *tode ti* de Aristóteles.

diferentes formas de conhecimento e as práticas que distinguem, no tempo e no espaço, as diversas culturas e os “modos de representação” da humanidade<sup>45</sup>. Neste sentido, as traduções das duas tragédias complementam e ampliam a reflexão hölderliniana esboçada nos fragmentos filosóficos.

Para elucidar com mais precisão o imbricamento do pensamento filosófico de Hölderlin na sua sensibilidade poética, é necessário rastrear todos os detalhes de sua leitura da tragédia na perspectiva do paradoxo. A estrutura paradoxal que evidenciamos no prólogo - a tensão que se cria em torno do pronome “mim”, desdobrando-se na permanente reversão entre eu e outro - e este movimento pendular entre a brusca afirmação de si contra o(s) outro(s) e a afirmação da comunidade unificando a todos estão também presentes no diálogo com Creonte. Nos versos iniciais desta altercação, o poeta introduz novamente o pronome “meu” que particulariza, agora, o nome divino “Zeus”, ou seja, a divindade como princípio da universalidade, daquilo que é comum a todos. Com isto, ele altera levemente a expressão grega da resposta de Antígona à pergunta de Creonte de se ela teria transgredido propositadamente a lei:

*“Por isso [transgredi a tua lei]. Me u Zeus não ma proclamou,  
Nem aqui em casa o direito dos deuses da morte,  
Que entre os homens limitaram a lei.”<sup>46</sup>*

---

(45) Para as diversas reverberações conceituais da poesia, cf. o fragmento *Sobre a religião* e as perspectivas filosóficas que mencionamos acima, nota 28.

(46) O texto grego é, nesta parte, incerto. A tradução corrente da resposta de Antígona expressa o seguinte pensamento: “Sim [transgredi o decreto], pois não é Zeus que proclamou para mim essa proibição, e [tampouco] Dike, aquela que habita com os deuses embaixo, não estabeleceu entre os homens leis como as tuas.” Para uma discussão dessa passagem, cf. supra “A tragédia como paradoxo” e Jean Beaufret, loc. cit., pp. 34 - 38.

Essa alteração acentua a mesma dúvida do prólogo: Antígona seria obsessiva, patologicamente autocentrada, a ponto de reivindicar para si o deus Zeus, dispensando, assim, a atitude propriamente religiosa e piedosa que reconhece a divindade como um intelecto totalmente diverso do humano? Ou não haveria, ao mesmo tempo, a possibilidade de uma leitura na qual essa afirmação de si adquire um outro sentido, abrindo novamente o campo de tensão no qual a tragédia faz aparecer, para além das coisas determinadas e das categorias do que é cognoscível, o inominável - a incomensurabilidade entre as coisas determinadas que são da ordem do pensamento e a outra "coisa" que não pode ser pensada, mas sem a qual não poderia haver pensamento? Mostraremos, neste sentido, que a alteração hölderliniana visa precisamente essa tensão e que seu funcionamento no conjunto do diálogo capta, de um lado, as categorias concretas que viabilizam pensar a ordenação de uma comunidade dada (da *polis*) e, do outro, o limite e o fracasso dessas categorias, que colocam a questão de saber se, para além das finalidades que o homem se dá através das categorias do conhecimento, não haveria uma finalidade da própria Natureza, "matriz" impensável na qual nossas categorias se inscrevem<sup>47</sup>.

Para compreender o alcance do pronome possessivo que distorce o texto grego, é preciso reparar em dois detalhes correlatos. Primeiro, o "meu" não se refere diretamente à idéia de deus (a um conceito abstrato ou à unidade ontológica como no contexto cristão), mas ao (deus-)lar, isto é, a um aspecto particular da idéia de deus que representa concretamente a inscrição da ordem divina no mundo humano. O politeísmo da antigüidade não desconhece totalmente a idéia de uma divindade absoluta, porém evita a abstração conceitual própria da teologia cristã (o conceito de deus com seus atributos de onipotência, onisciência e perfeição), parti-

---

(47) Cf. supra, nota 33, o parentesco estrutural com Platão. A idéia dos filósofos da antigüidade quanto à natureza das coisas transforma-se, no pensamento de Hölderlin, na investigação da diferença entre o ser-posto das identidades determinadas e o Ser por excelência (*Sein schlechthin*), claramente colocada desde a crítica do Eu absoluto de Fichte no fragmento *Urtheil und Seyn*, SW, vol. 4, pp. 216 s..

cularizando o absoluto nos seus diversos aspectos fenomenais<sup>48</sup>. Nesse imaginário politeísta, o deus-lar é a representação concreta do lugar simbólico que um indivíduo ocupa e no qual ele está protegido por uma ordem e justiça superiores.

Segundo, o uso chamativo do pronome possessivo não representa uma modificação isolada. Antes de decidir se Hölderlin errou ou alterou o original<sup>49</sup> ao fazer a heroína reivindicar para si esse aspecto do divino, mencionemos que a essa “apropriação” do (deus-)lar por Antígona (**meu** Zeus) corresponde o uso (igualmente desviante em relação ao original grego) do pronome possessivo por Creonte, quando esse se refere ao “deus do **meu** lar”. Ele fala como detentor do trono vacante (que ele legalmente representa), apresentando (no original grego) o palácio em que ele se encontra como a “nossa casa” e Antígona como sujeita à lei do deus-lar ao qual ele, Creonte, sacrifica. Hölderlin acentua novamente (trocando o “nosso” por “meu”) e fazendo, assim, saltar a situação paradoxal na qual se encontram o tio e suas sobrinhas:

*“Embora ela [Antígona] venha da minha irmã, da minha mais próxima parente, e do todo-deus do meu lar, / Mesmo assim, ela é sem consideração, e não se preocupou com evitar [a transgressão da lei do meu lar e] a má-morte.” (H 507, BL 487).*

---

(48) Jean Pierre Vernant elabora esse pendor à particularização da unidade ontológica da divindade em diversas forças dinâmicas que se concretizam como “termos de um sistema” no capítulo “Aspectos da pessoa na religião grega”, in *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, Maspero, 1981, vol. II, pp. 86 ss..

(49) Wolfgang Schadewaldt (“Hölderlins Übersetzungen des Sophokles”, in: *Über Hölderlin*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1970), observa que as traduções do poeta “não representam uma reprodução ‘adequada’ que faria ‘renascer’ Sófocles em língua alemã”, mas que o leitor assiste aí a uma “‘espiritualização’ e a uma ‘interiorização’... em relação ao Sófocles grego” (p. 289). Philippe Lacoue-Labarthe, embora não fale em erro, salienta que “a transformação do texto [de Sófocles pelo tradutor] é aqui [no diálogo entre Antígona e Creonte] radical e engaja todo o sentido da tragédia”; cf. sua edição de Hölderlin, *L’Antigone de Sophocle*, Christian Bourgeois, Paris, 1978, assim como a edição de Hölderlin, *Oeuvres complètes*, Paris, Pléiade, pp. 959 – 960.

O paralelismo **meu Zeus - meu lar** acentua para o leitor incauto o problema do espaço e do tempo simbólicos da cidade, que é particularmente importante no momento da sucessão, quando o novo detentor do poder deve evidenciar que tem direito a ocupar certos espaços ou a apropriar-se certos objetos simbolizando a ordem da *polis*. Contra essas evidências, assistimos, no diálogo em questão, a uma velada disputa pelo lugar simbólico que assegura a ordem do espaço e do tempo em Tebas. O fato que os dois interlocutores - Creonte, pai do noivo de Antígona, e a heroína usem o pronome “meu” para o mesmo lar - evidencia o perigo da indistinção dos lares tebanos. Com efeito, a casa de Édipo e a de Creonte coincidem (Creonte e Antígona se referem ao mesmo lar, ao Zeus da mesma casa), de forma que, no suposto casamento, Hemon “trocaria” o **mesmo** lar pelo **mesmo** lar - o que equivale ao fracasso do sistema de trocas propriamente humanas.

Não seria essa a razão profunda (ou, pelo menos, uma delas) que faz com que Creonte abomine a simples idéia do casamento entre Hemon e Antígona, razão pela qual também a heroína jamais toca no assunto do seu noivado? As formalidades concretas da sua realização iluminariam de maneira chocante que não há mais “espaço” no qual um sistema de trocas humanas e regradas poderia se efetuar. O problema do espaço ilumina o do tempo, que também está seriamente perturbado: Édipo, em vez de ser sucessor do seu pai, o substituiu na **mesma geração**, Antígona é filha, neta e sobrinha de sua mãe (isto é, ela avança e regride na ordem das gerações), sem falar das diversas inversões e regressões que apareceriam com os filhos de Antígona e Hemon - problema esse que Creonte procura solucionar anulando concreta e simbolicamente esse passado. Essa perspectiva fornece alguns matizes importantes que conferem à obstinação de Creonte – ridícula e quase cômica no seu traço grosseiro – substância e dignidade propriamente trágicas, aquele “fundamento natural” que Goethe exige para toda ação trágica.

A dupla alteração de Hölderlin modifica a letra do texto grego, mas ela não trai seu espírito. No contexto imaginário da cidade clássica, a exclamação enfática “*Meu Zeus*” pode ser ouvida como uma expressão natural e justa na boca de Antígona, já que ela se refere evidentemente ao **Zeus da casa paterna**, que uma filha - e, mais ainda, uma “epicler” - pode, com toda razão, considerar como o

deus do **seu lar** (do lar para o qual o noivo deveria migrar, caso se realizasse o casamento “epicler”). Na boca de Creonte, ao contrário, o “**meu**” é um pouco forçado e alerta o espectador avisado do “truque” com o qual Creonte tenta eliminar, espuriamente, o problema da transmissão legítima da casa real - símbolo da cidade governada e regrada - para os sucessivos chefes. Designando o palácio de Édipo, no qual vivem ainda duas filhas - as “últimas raízes” da linhagem -, como **meu lar**, ele silencia arditamente o problema fundamental que um chefe de Tebas, na confusão calamitosa do incesto e do fratricídio, teria de resolver: o da confusão do tempo e do espaço simbólicos em Tebas ou o da instauração da continuidade na mudança, que passa pela ordenação dos termos que escandem (ou deveriam marcar) a sucessão<sup>50</sup>. Creonte, cunhado e tio do lado materno, não somente não respeita o deus da casa de Édipo (que protege os membros desta casa), como utiliza a contingência que o fez regente como subterfúgio retórico que lhe permite apresentar Antígona como **traidora** do deus lar de **sua casa**, como **ingrata** que abusou da hospitalidade do seu tio<sup>51</sup>.

### A outra figura camuflada no mesmo quadro

No entanto, como já assinalamos, basta contemplar mais demoradamente esse quadro para ver aparecer, repentinamente, uma outra configuração dos mesmos fatos, que transforma o raciocínio espúrio de Creonte em retidão sincera. Sua manipulação, que parecia ser **ruptura e traição** aparece, então, como **continuidade e fidelidade** ao próprio princípio de

---

(50) Ou seja, na Atenas clássica, a boa transmissão do poder é patrilinear, de pai para filho(s) legítimo(s), enquanto o poder em Tebas sempre escapa em direção às linhagens maternas, regredindo em relação à ordem das gerações em vez de avançar. Cf. o verbete “Cité grecque” de Nicole Loraux no *Dictionnaire des Mythologies*, Paris, Flammarion, 1981.

(51) Aristóteles destaca esse modo de argumentação entre os “entimémios espúrios” como o “uso da linguagem indignada”, que abusa dos acentos passionais da indignação para produzir “a impressão da culpa do acusado” (Rhet. 1401 b 4 - 6).

Édipo e dos ancestrais tebanos. Dissemos que Creonte rompeu arditamente a integridade da linhagem de Édipo, deslocando o poder para o lado materno. Olhando bem, porém, é Édipo que deslocou o poder do próprio pai para o lado materno. Prolongando não a linhagem paterna, mas semeando (fiel ao princípio tebano que se manifestou, sempre de novo, desde os *spartoi*) a própria mãe(-terra), ele substituiu à legítima descendência paterna o ramo materno - ramo esse que Creonte pode, com toda razão, reclamar como **seu**, como estirpe de **sua casa**.. Neste sentido, ele pode com toda sinceridade confiar na proteção do deus do lar, do Zeus do **seu lar**.

Considerando a confusão inextricável criada pelo incesto - isto é, a **involução** da casa de Édipo, construída não sobre o tronco paterno em linha descendente, mas sobre o ramo materno em linha ascendente-, torna-se mais compreensível porque Creonte, personagem ao qual Sófocles nunca confere um vulto propriamente heróico, pode ter esperança que seu atentado contra Antígona e Ismena não seja mera audácia sacrílega. O que a sensibilidade clássica perceberia - em circunstâncias normais e regradas - como atentado contra o Zeus *Erkeios*, o Zeus da casa, apresenta-se sob uma luz completamente diferente na perspectiva - desregrada e caótica - na qual Creonte é obrigado a olhar. Édipo se destronou como parricida, seus filhos morreram como fratricidas, isto é, a linhagem de **Laio** extinguiu-se ela mesma, deslocando qualquer possibilidade de descendência para o ramo de **Jocasta**, que passa o poder - seguindo o exemplo de tantas outras mães tebanas - para o(s) irmão(s). Eis a lógica da perspectiva inevitável de Creonte e não há nenhuma alternativa melhor a lhe opor. Na situação à qual chegou Tebas, **todo e qualquer gesto** tornou-se sacrílego e poluidor, de forma que há escolha apenas entre sacrilégios mais ou menos graves. O caos desafia não só a inteligência de Creonte, mas embaralha todo e qualquer pensamento, pondo em xeque nossa capacidade de distinguir o que seria melhor: um casamento totalmente incestuoso que abriria uma nova fase (provavelmente ainda mais catastrófica) para Tebas ou um ardil violento (o decreto e o extermínio das últimas raízes da casa de Édipo) que permitiria a Hemon concluir um casamento puro (pelo menos no entendimento curto e humanamente finito de Creonte).

Eis a razão por que Creonte, no mesmo momento em que herda o trono, solicita com cerimônia e cautela os favores dos anciãos de Tebas para a **sua** casa. Trata-se da tentativa de consagrar definitivamente o deslocamento que *de facto* já existe desde a ascensão ao poder de Édipo: o desvio da soberania para o lado de Jocasta - desvio esse que faz com que Creonte tenha todas as razões para se considerar como o mais legítimo sucessor. Aos anciãos de Tebas, ele apresenta uma formulação retórica que procura não só **borrar e burlar** a complexidade jurídica, familiar e política, mas **simplificá-la** a fim de resolvê-la<sup>52</sup>. Reconhecendo formalmente a proximidade do parentesco com Antígona e Ismena, ele descarta as filhas **de Édipo**, mencionando-as apenas como filhas da sua “mais próxima parente” (Jocasta), como afiliadas ou agregadas de **sua** casa. Antígona e, imediatamente depois, Ismena são consideradas somente como sobrinhas transgressoras da lei do “**meu**” lar - formulação essa que passa sob silêncio, além dos direitos das irmãs, o direito de Hemon de reclamar uma ou outra como noiva epicler - isto é, como sucessora do tronco paterno -, assim como o fato que a noiva está juridicamente sob a tutela do seu futuro marido, ao qual caberia uma eventual execução<sup>53</sup>.

(52) Deste modo, a “simplificação” que Creonte impõe a uma situação complexa adquire um sentido bem diferente daquele que Martha Nussbaum lhe atribui; cf. loc. cit., “The Antigone: conflict, vision, simplification”, pp. 65 ss..

(53) No seu artigo “Les fiançailles d’Hémon et d’Antigone”, *Revue des études grecques*, XXXV, 1922, Pierre Roussel tocou rapidamente nos fatos jurídicos que habilitariam um ateniense maior de idade (por exemplo Hemon) a concluir esse tipo de casamento - **mesmo que o pai (Creonte) discordasse**. Não fosse o caso do decreto rigorosíssimo, o noivado epicler significaria concretamente que **Hemon, o homem**, tornar-se-ia excepcionalmente o termo móvel da troca matrimonial. Ele deixaria o lar do seu pai e mudar-se-ia para a casa, o **lar** de Antígona/Édipo, com a finalidade de produzir um filho **herdeiro do seu sogro morto (Édipo)**. **Nesta perspectiva**, a alteração “m e u Zeus” que Hölderlin opera no verso H 466 (BL 450) é uma intensificação **preciosíssima**, que alerta para uma **constelação central da tragédia de Sófocles!** O uso desviante do pronome possessivo “meu” toca no problema sucessório: quem tem, de fato, o direito de chamar o deus da casa - o protetor do palácio (e) da cidade - de “meu Zeus”? O detentor (temporário) deste trono ou a filha e irmã dos reis mortos? Essas questões ligadas ao uso do pronome possessivo são tão irritantes para Creonte, porque ameaçam sua linhagem, que se extinguiria, caso Antígona sobrevivesse e casasse com seu filho.

Tendo em mente essa burla retórica, o verso H 594 “Caro Hemon, como ele te despreza!” adquire todo o seu peso jurídico e pessoal<sup>54</sup>. As palavras de Ismena insistem sobre um aspecto matrimonial que ela já trouxe à tona - para o grande desgosto de Creonte - num verso anterior. Tendo lembrado seu tio do “acordo perfeito” que existe entre os noivos - isto é, do laço jurídico-matrimonial que estes concluíram e que Creonte deveria respeitar -, ela expressa, agora, sua indignação diante do fato que o próprio pai tacitamente rompeu o noivado do seu filho, uma vez que decidiu eliminar - sem sequer consultar Hemon - a noiva, Antígona, e a última filha, Ismena, que Hemon poderia juridicamente reclamar como noiva, no caso da morte de Antígona. No contexto jurídico do epiclerado, que Creonte procura curto-circuitar e ignorar através do seu decreto, Hemon seria o responsável e também o **executor** da sua noiva, de forma que as diferentes medidas de Creonte para a execução de Antígona são, de fato, um grave desrespeito das prerrogativas do filho. Esse aspecto corrobora a interpretação do suicídio de Hemon enquanto manifestação de um profundo ressentimento<sup>55</sup>.

O imbróglio é quase imperceptível para a sensibilidade do leitor moderno, sobretudo porque a **técnica dramática** de Sófocles evita sempre alongar-se sobre problemas que são de ordem conceitual, jurídica ou política. Ele apenas esboça certas constelações de fatos e ações que permitem diversas **concatenações**. Antígona, por exemplo, aparece como **noiva**. Nada permite determinar se ela já era noiva **antes** da morte

---

(54) Este verso segue de perto outra exclamação, na qual Ismena afirma que Antígona e Hemon fariam um par perfeito. E. Bruhn, o editor da versão alemã de *Antigonae* (Berlin, 1913), assinala, no prefácio (p. 25), o “noivado necessário” entre Hemon e Antígona devido ao epiclerado, criticando a interpretação de Jebb, que compreende o verbo *harmozein* do verso 570 como referência a um perfeito acordo [sentimental] entre os noivos. Roussel retoma o argumento de Bruhn, salientando, ao contrário, o “perfeito acordo” **jurídico-matrimonial**, devido à situação da filha epicler. Nessa perspectiva, ele compreende *harmozein* como sinônimo de *egguan* (laço preliminar ao matrimônio). Cf. também L. Beauchet, *Histoire du droit de la république athénienne*, Paris, 1897; e P. Bartels, *Das Weib in der Natur- und Völkerkunde*, Leipzig, 1908.

(55) Cf. o resumo dessa problemática no ensaio de Nicole Loraux “La main d’Antigone”, loc. cit., nota 13.

dos irmãos ou se o noivado foi concluído no regime do epiclerado. Na nebulosa de silêncios estratégicos e de insinuações cheios de segundas intenções, **ambas** possibilidades parecem estar co-presentes, e somente algumas alusões e tons insinuantes sugerem que **certos** personagens procuram conjurar **uma** possibilidade, **preterindo ou borrando a outra**. É nítido, por exemplo, que Creonte não só condena Antígona, **porém procura também descartar Ismena**, o que indica que sua intenção não é somente a de castigar uma rebelde, mas que ele procura livrar-se de todas as eventuais noivas labdácidas que Hemon poderia esposar no regime do epiclerado.

Nessa perspectiva particular, algumas das observações bastante obscuras e algo visionárias de Hölderlin poderiam adquirir pleno sentido. As *Observações sobre Antígona* comparam essa tragédia a um “combate atlético de **corredores**” (enquanto *Édipo* se pareceria mais como uma luta livre (*Ringkampf*), *Ajax* com uma luta de esgrima (*Fechtkampf*)) (AA, 3). O conflito trágico de *Antígona* não seria tanto um enfrentamento de princípios contrários, mas um competir **paralelo** - “perfeitamente repartido e equilibrado um contra o outro (*gleich gegeneinander abgewogen*) e apenas distinto **segundo o tempo**, de forma que um perde somente porque começou, o outro ganha, porque seguiu após.” (AA, 2).

A imagem sugere que Antígona e Creonte **não combatem um contra o outro**, mas lutam, ambos, *contra o tempo*<sup>56</sup>. Mais ainda, eles não correm em direção a uma

---

(56) O horror do tempo que se esgota, do fim de Tebas que avança sem que se encontre meio de renovar e relançar uma nova época, é, de fato, a atmosfera toda particular **desta** tragédia. Em nenhuma outra, a grande preocupação de todos é a angustiada tentativa de - enfim! - despoluir a cidade e de fornecer-lhe, o mais rápido possível, um herdeiro do trono que possa definitivamente reerguê-la. Com tal propósito, Creonte tem um único e último filho; Antígona, por sua vez, sabe que ela e Ismena são as “últimas raízes” da linhagem de Édipo. No entanto, a situação de Tebas é a tal ponto complicada que cada um acredita que teria de fugir do outro, antecipando-se sobre a tara alheia. Creonte somente vê a terrível sombra do incesto de Édipo, sacrilégio que mancha a imagem dos seus descendentes; Antígona vê com horror o sacrilégio de Creonte, o *meschalisimos* previsto no decreto. Cada um corre para prevenir ou remediar a poluição alheia, porém Creonte arditamente armou o jogo de tal forma que Antígona tem de se antecipar e ela cai na malha do decreto. Ela (e sua linhagem) perde, como diz Hölderlin, “sobretudo porque começou”, Creonte “ganha, porque seguiu após”.

marca ou medida estabelecida que revelaria, no tempo físico e objetivo, quem corre mais rápido. Não, eles correm no Tempo contínuo que revela nada além da finitude humana. No caso de Tebas, quem começou (**a reinar antes**) é a linhagem dos Labdácidas, e Creonte “ganha” somente porque “seguiu após”. Antígona apressa-se e corre para enterrar o irmão morto, afim de salvar o que sobrou de humano no caos de Tebas. Creonte, à sua maneira, faz o mesmo, tentando, *in extremis*, fazer do seu último filho o herdeiro de uma nova linhagem mais humana do que a de Édipo, que ele considera como desqualificada pelo incesto. Ambas tentativas expõem os respectivos protagonistas à experiência propriamente trágica, ao abalo de defrontar-se com o limite do entendimento e com a ânsia correlata de compensar esse fracasso com figurações do divino que fazem esquecer que o absoluto se subtrai à medida, às distinções e divisões do pensamento humano. É neste momento, diz Hölderlin, que o herói arrisca perder o equilíbrio da sua posição mediana e corre o perigo de ser arrastado pelo “espírito do tempo”, pelo “tempo torrencial” ou “categórico” - abandonando-se, sem prumo, à dimensão divina e incomensurável, ao ser absoluto, no qual ele se perderá:

*“O momento mais audacioso do percurso de um dia ou de uma obra de arte é aquele em que o espírito do Tempo e da Natureza, a coisa celestial que apanha o homem, e o objeto pelo qual ele se interessa, se contrapõem da maneira mais selvagem, porque o objeto sensível alcança apenas uma metade, enquanto o espírito desperta com máxima força [no momento em que] começa a segunda metade. Neste momento, o homem deve sustentar-se maximamente, e por isso ele se expõe com máxima abertura no seu caráter.*

O que é fracamente trágico e apagado quanto ao tempo, [aquele] cujo objeto não é verdadeiramente interessante ao coração, segue da maneira mais imoderada o torrencial espírito do tempo, e este aparece, então, como selvagem, [como quem] não poupa os homens, o que o faria um espírito diurno, mas ele nada poupa enquanto espírito da selva eternamente-viva, não-escrita e do mundo dos mortos.”<sup>57</sup>

---

(57) Cf. OBSA,2.

Hölderlin adverte que há, de um lado, um claro paralelismo entre Antígona e Creonte, na medida em que ambos procuram, enquanto seres finitos, (re)instaurar a lei e a humanidade (a “coisa celestial”) no mundo humano, a fim de regerem o universo sensível e de permitirem que cada um possa, de fato, gozar do “objeto pelo qual ele se interessa”. De outro lado, entretanto, essa observação ressalta que existe uma dissimetria entre o esforço de Antígona e o de Creonte. Esse último é o herói “fracamente trágico”, porque seu esforço não surge diretamente do interesse apaixonado por um objeto sensível que contrabalançasse, no mundo sensível, sua ânsia de apoderar-se do absoluto. Hölderlin parece assinalar que a ação de Creonte - contrariamente à de Antígona - não surge de uma experiência sensível na qual a ânsia do infinito estaria firmemente enraizada, provocando aquele abalo no qual os dois lados da experiência - de um lado, o sensível e o intelectual, do outro, o vislumbre divinatório (*Ahnung*) de uma dimensão totalmente outra, absoluta - tenham-se autenticamente imbricados. É por causa desta “falha” ou falta de um objeto concreto no qual a paixão sensível e a ânsia do absoluto coincidissem que esse herói permanece fraco ou virtualmente trágico. Ele não sente de modo verdadeiro o abalo do absoluto, a negatividade dessa dimensão radicalmente outra não assume a forma de uma experiência dilacerante, porque esse outro estado (Hölderlin diria a “conexão mais infinita”) não o atingiu através da paixão por um objeto sensível, mas apenas pelo intermédio de um raciocínio abstrato.

Eis a razão pela qual ele se ilude com a possibilidade vã de poder realizar o absoluto, precipitando-se no “tempo torrencial”: ele inventa inúmeros truques, burla argumentos e sentimentos, finge raivas e preocupações postiças, na esperança de construir sobre essa ruptura com a antiga poluição um novo Estado regrado. O ímpeto com o qual Creonte procura fornecer a Tebas modelos concretos do bem e do mal é, com certeza, um esforço sincero. Hölderlin o reconhece como um esforço simétrico e análogo ao de Antígona, mas assinala que ele não surge de uma experiência fundamental - de um daqueles sentimentos não mais analisáveis de amor, de gratidão ou simplesmente de “intensidade íntima” -, que é o ponto de intersecção onde o mecanismo de causas físicas encontra seu vínculo

umbilical com o absoluto, em que o físico e algo irredutivelmente outro – metafísico ou inominável – parecem brotar um do outro. A retórica voluntarista mostra que Creonte não está realmente interessado em saber as razões que levaram Antígona a transgredir seu decreto, nem sequer de saber se Polinice é, de fato, bom ou mau. Como bem observa Antígona, o pouco de amizade que ele mostra para com a sua linhagem o afasta de qualquer abalo, de forma que, para ele, não se coloca realmente a questão de saber o que todos nós somos e o que ele mesmo é diante do mundo dos mortos. Sem a âncora firme do sentimento que nos dá a noção de um algo que antecede todos os nossos esforços físicos ou intelectuais, de um feliz acaso que não depende de nós e ao qual devemos a possibilidade de agir, Creonte confia demais no ardil deliberado de seu plano, ele “segue da maneira mais imoderada o torrencial espírito do tempo”.

As *Observações* são muito elípticas, mas elas deixam claro que Hölderlin atribui grande importância a um aspecto quase imponderável da composição poética: ao tom que sobredetermina os conteúdos objetivos, a letra do texto. Nesta perspectiva, as nuances de um certo voluntarismo performativo por parte de Creonte é o que mais distingue suas falas daquele misto de ironia e lucidez que se apresenta no tom de Antígona. Se Creonte apenas procura incriminar e condenar sua sobrinha, esta desliza com elegância sonâmbula entre diferentes dimensões - pragmáticas e ontológicas -, entre a reivindicação e a contemplação do seu intenso amor pelo irmão e pelos parentes mortos. Por isso, ela não procura, em primeiro lugar, provar que tem razão ou demonstrar o que é bom ou mau, mas paira livremente entre diferentes planos de enunciação. Ora ela retruca aos argumentos da acusação com um gesto combativo, ora ela desvia essa acusação para uma exploração quase lúdica de associações longínquas que situam o objeto da disputa num horizonte muito mais vasto do que a questão restrita da transgressão e da sanção. A tradução de Hölderlin e seus comentários crípticos assinalam que não é apenas no plano do raciocínio que fazemos a experiência da limitação do pensamento, mas que esta tem um corolário afetivo, uma “tonalidade” (*Stimmung*) indicando o limbo onde o pensável e o impensável se imbricam, unindo e dividindo o que podemos conhecer e dizer **aquilo que é**.

**RESUMO**

*Esse artigo trata do conceito de Hölderlin de ‘sentido estético’ através de sua tradução dos diálogos entre Antígona e Creon em Antígona de Sófocles. As curiosas alterações aparentemente irregulares dessa versão alemã serão explicadas e justificadas através da relação complexa entre essas e elementos significantes de outras partes dramáticas e líricas da tragédia. Essa elucidação mostrará que Hölderlin considera argumentos discursivos como “partes” de uma totalidade “ritmicamente” organizada que intuitivamente é compreendida como uma conexão global (unendlicherer Zusammenhang).*

**ABSTRACT**

*“This article approaches Hölderlin’s concept of the ‘aesthetical sense’ through his translation of the dialogues between Antigone and Creon in Sophocles’ Antigone. The curious, apparently irregular alterations of this German version will be explained and justified through their complex relationship with significant elements in the other dramatic and lyrical parts of the tragedy. This elucidation will show that Hölderlin understands discursive arguments as “parts” of a “rhythmically” organized totality which is intuitively apprehended as an overall connection (unendlicherer Zusammenhang).”*