

2022.1 . Ano XXXIX . Número 43

CALÍOPE

Presença Clássica

(separata 10)



2022.1 . Ano XXXIX . Número 43

CALÍOPE

Presença Clássica

ISSN 2447-875X

(separata 10)

EDITORES

Fábio Frohwein de Salles Moniz

Rainer Guggenberger

Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas
Departamento de Letras Clássicas da UFRJ

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
REITOR Denise Pires de Carvalho

CENTRO DE LETRAS E ARTES
DECANA Cristina Grafanassi Tranjan

FACULDADE DE LETRAS
DIRETORA Sonia Cristina Reis

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS
COORDENADOR Rainer Guggenberger
VICE-COORDENADOR Ricardo de Souza Nogueira

DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS
CHEFE Simone de Oliveira Gonçalves Bondareczuk
SUBSTITUTO EVENTUAL Fábio Frohwein de Salles Moniz

EDITORES
Fábio Frohwein de Salles Moniz
Rainer Guggenberger

CONSELHO EDITORIAL
Alice da Silva Cunha
Ana Thereza Basílio Vieira
Anderson de Araujo Martins Esteves
Arlete José Mota
Auto Lyra Teixeira
Ricardo de Souza Nogueira
Tania Martins Santos

CONSELHO CONSULTIVO
Alfred Dunshirn (Universitat Wien)
David Konstan (New York University)
Edith Hall (King's College London)
Frederico Lourenço (Universidade de Coimbra)
Gabriele Cornelli (UNB)
Gian Biagio Conte (Scuola Normale Superiore di Pisa)
Isabella Tardin (Unicamp)
Jacyntho Lins Brandão (UFMG)
Jean-Michel Carrié (EHES)
Maria de Fátima Sousa e Silva (Universidade de Coimbra)
Martín Dinter (King's College London)
Victor Hugo Méndez Aguirre (Universidad Nacional Autonoma de México)
Violaine Sebillote-Cuchet (Université Paris 1)
Zelia de Almeida Cardoso (USP) – *in memoriam*

CAPA
Templo de Selinunte (Siclia, Itália).

EDITORAÇÃO
Fábio Frohwein de Salles Moniz | Rainer Guggenberger

REVISORES DO NÚMERO 43
Arthur Rodrigues Pereira Santos | Fábio Frohwein de Salles Moniz | Felipe Marques Maciel | Fernanda Messeder
Moura | Rainer Guggenberger | Vinícius Francisco Chichurra

REVISÃO TÉCNICA
Fábio Frohwein de Salles Moniz

Programa de Pós-Graduaao em Letras Clássicas | Faculdade de Letras – UFRJ
Av. Horácio Macedo, 2151 – sala F-327 – Ilha do Fundão 21941-917 – Rio de Janeiro – RJ
www.lettras.ufrj.br/pgclassicas – pgclassicas@lettras.ufrj.br

A teoria hölderliniana do “trágico”¹

Michael Franz

RESUMO

Tentamos reconstruir uma “teoria do trágico”, inerente às *Observações sobre as tragédias de Sófocles* de Hölderlin. A teoria implícita de Hölderlin retoma a teoria grega da tragédia (Aristóteles), mas distancia-se da sua reinterpretação na Época Clássica Alemã que se inspirou numa teoria de recepção, para contrapor o próprio projeto de uma tragédia não mais grega, mas hespérica.

PALAVRAS-CHAVE

Hölderlin; Trágico; Observações sobre *Édipo*; Observações sobre *Antígona*.

SUBMISSÃO 30.9.2022 | APROVAÇÃO 7.12.2023 | PUBLICAÇÃO 17.4.2023

DOI <https://doi.org/10.17074/cpc.v1i43.54776>

ma teoria do trágico existe desde Aristóteles. A sua famosa definição diz:

U

É pois a tragédia a imitação [*mimesis*] de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada, com cada uma das espécies de ornamento distintamente distribuídas em suas partes; imitação que se efetua por meio de ações dramatizadas e não por meio de uma narração, e que, em função da compaixão e do pavor,² realiza a purificação [*katharsis*] de tais experiências [*pathēmata*].³

Essa definição exerceu uma influência significativa na discussão da tragédia e do trágico, em particular desde a retomada da discussão da *Poética* ao longo da Renascença italiana. Controversos são os conceitos de “imitação”, o papel que a “compaixão e o pavor” desempenham na experiência e finalmente o conceito de “catarse” ou “purificação”. Esses dois últimos pontos, em particular, foram entendidos de forma diferente na sua ligação um com o outro, dependendo se se pretendia ver o processo da “purificação” mediante a “compaixão e o pavor” ou se “compaixão e pavor” eram entendidos como objetos da “purificação”. O termo grego *pathēmata* desempenhou, nessa oscilação, certo papel, pois ele foi geralmente traduzido como “afetos”, e seu papel foi avaliado de modos diversos pelos comentaristas, dependendo da visão teórica do mundo da arte de cada um. Na minha tradução (ver acima), escolhi um termo (“experiência”) que me parece ser um pouco neutro. O conceito de “purificação”, que provém das prescrições rituais da religião grega, mas que também desempenhou um papel na medicina grega, foi compreendido num sentido mais “purgante” ou “dietético” (psicológico-moral), dependendo de como os *pathēmata* mencionados eram avaliados.

No que diz respeito à matéria da tragédia, Aristóteles estipula que deve haver uma passagem da felicidade para a infelicidade (*ex eutychias eis dystychian*) causada por uma transgressão (*hamartia*) da parte do protagonista.⁴

No mundo de língua alemã, foi Lessing, no seu ensaio *Dramaturgia hamburguesa*, quem tratou de modo específico da teoria aristotélica. No entanto, o ensaio de Schiller *Sobre o fundamento do deleite com objetos trágicos* (1790) tornou-se de importância decisiva para a geração de comentaristas nascida por volta de 1770. Nele, Schiller quer mostrar que o “deleite com assuntos trágicos” surge do fato de “alguma conveniência natural ser sacrificada a uma conveniência moral, ou até uma conveniência moral a outra que é mais elevada”. Segue-se “que a mais alta consciência da nossa natureza moral só pode ser mantida em face de um estado violento, de uma luta, e que o mais alto deleite moral será sempre acompanhado de dor”.⁵ Também aqui, a tragédia e o trágico são determinados pelos efeitos vividos pelo público. No caso de Schiller, porém, não é o sentimento de “compaixão e pavor” que “será sempre acompanhado de dor”, como em Aristóteles, mas um sentimento de “deleite”.

Essa tradição, que de Aristóteles a Schiller determina a natureza do trágico nos termos de uma estética da recepção, é descartada por Hölderlin logo no início das suas *Observações sobre Édipo*. A poesia e outras obras de arte, diz ele nas suas *Observações sobre Édipo*, “têm sido até agora julgadas mais pelas impressões que causam do que pelos cálculos normativos e outros métodos pelos quais o belo é produzido”.⁶

Em vez de enveredar pela estética do efeito produzido na recepção, gostaria de seguir Hölderlin e desenvolver uma poética que estabeleça as leis da composição poética com a ajuda de regras combinatórias (“*gesetzlicher Kalkül*”).

* * *

Durante um período de pelo menos cinco anos, entre 1798 e 1803, Hölderlin refletiu sobre “o trágico”. Mas, dessa reflexão, apenas as frases formuladas nas suas *Observações sobre as tragédias de Sófocles* (1804) chegaram ao prelo. Por conseguinte, tomo essas últimas observações de Hölderlin como o meu ponto de partida.

A base privilegiada da apresentação do trágico é que aquela aberração, em que deus e homem se unem e o poder natural e o imo humano tornam-se ilimitadamente unos na cólera, conceitua-se quando a unificação ilimitada se purifica através da dissociação ilimitada. Της φυσικῆς γραμματεὺς ἦν τὸν καλαμὸν ἀποβρέχων εὐνοῦν.⁷ (Cf. nota 41: “*Der Natur Schreiber war er, das wohlgesinnte Schreibrohr eintauchend*”).

Como aludido nas *Observações sobre Édipo*, a base da apresentação trágica é que o deus imediato, totalmente uno com o ser humano (pois o deus de um apóstolo é o mais mediato, é o supremo entendimento no espírito supremo), que o entusiasmo *infinito* abarca-se *infinitamente*, isto é, em contradições, na consciência que suprime a consciência dissociando-se sagradamente, e o deus, na figura da morte, está presente.⁸

Pode-se assumir que, nessas duas citações (no que segue, vou chamá-las de “frases temáticas”), Hölderlin intentava dizer uma só coisa. Isso pode ser inferido não apenas a partir da repetição do sujeito temático (“a apresentação do trágico” e “a apresentação trágica”), mas também por um inserto explícito constante nas *Observações sobre Antígona*: “[C]omo já aludido nas *Observações sobre Édipo*”.⁹ Ambas as “tragédias” apresentam “o trágico”, muito embora difiram no seu material.

A base da *apresentação* do trágico é que a “aberração [...] conceitua-se” ou que o “*entusiasmo infinito* [...] abarca-se”.¹⁰ Com “apresentação”, Hölderlin aparentemente quer dizer o tratamento do material pelo poeta. Assim, a “aberração” (“*das Ungebeure*”) não se conceitua praticamente por si só, e tampouco o “entusiasmo infinito” abarca-se por si só. Em vez disso, o “conceituar-se” da aberração e o “abarcá-lo” do entusiasmo infinito são devidos ao tratamento do material por parte do poeta. Um exemplo paradigmático de tal tratamento do material por parte do poeta é dado por Hölderlin em uma carta a Böhlendorf, de 4 de dezembro de 1801. Nela, ele louva Homero pela sua “presença de espírito e dom de apresentação”, que o capacitavam a temperar o “fogo dos céus” natural aos gregos, seu talento natural ao “*pathos* sagrado”, com uma “sobriedade” “ocidental” (isto é, não grega).¹¹

Em que consiste esse dom de apresentação, e como ele é exercido, é explanado nas respectivas continuações da frase, e nos ocupará mais adiante. No momento, deve-se explicitar o que é dito sobre a “aberração” e o “entusiasmo infinito”. A aberração consiste em que “deus e homem se unem” ou que “deus [torna-se] totalmente uno com o homem”.¹² Uma tal união é apostrofada como “aberração”, certamente porque suprime o limite entre deuses e seres humanos, entre deus e ser humano em absoluto, pois um par só pode ser formado entre semelhantes, indiferentemente se entendido como “combinar ou arranjar aos pares”, como no ato de organizar luvas aos pares¹³ ou como “unir-se para reprodução, acasalar”,¹⁴ o que só é possível entre seres vivos da mesma espécie. O pareamento de seres de tipos ou espécies diferentes, portanto, deve-se entender como um processo “híbrido”. E, de fato, a única ocorrência da palavra “aberração” no vocabulário de Hölderlin, que não denomine simplesmente formas extraordinárias¹⁵ (ou monstros),¹⁶ é em paralelo com “insolente” (“insolente demais / É este ato, aberrante demais”),¹⁷ cuja substantivação constitui a tradução de Hölderlin para a palavra grega “*hybris*”.¹⁸

Assim, a “aberração” consiste no pareamento (unificação) de coisas em princípio dessemelhantes, isto é, no processo híbrido de uma união proibida (e, em última instância, também impossível no longo prazo). Todavia, quando o poeta trágico a apresenta, essa aberração deve “conceituar-se”, isto é, chegar ao seu conceito. Algo correspondente vale para o “entusiasmo infinito” da segunda citação, que corresponde à “aberração” da primeira. No vocabulário hölderliniano, “entusiasmo” (*Begeisterung*) é uma palavra moldada sobre o grego ἐνθουσιασμός (*enthusiasmos*). A palavra grega refere-se à unificação de deus e homem quando deus se infunde no homem ou o homem se eleva a deus. A palavra latina *inspiratio* põe o espírito (divino) (*spiritus*) no lugar de deus. O “*Begeisterung*” alemão imita essa construção latina, o que em Hölderlin é ainda mais possível porque, na sua lírica, ele frequentemente já emprega a palavra “espírito” (*Geist*) no lugar de “deus” (*Gott*) e, em suas traduções de Sófocles, geralmente traduz δαίμων (*daimōn*), e em um caso até θεός (*theos*), por “*Geist*”.¹⁹ O

“entusiasmo infinito” é, portanto, uma unificação de deus e homem que não conhece nem reconhece limites. Mas esse “entusiasmo infinito” deve – na apresentação que o poeta trágico faz – “abarcá-lo”, isto é, tornar-se apreensível, compreensível como tal.

Como pode isso acontecer? Mas, antes de respondermos essa pergunta com base no texto de Hölderlin, devemos salientar o fato notável de que, para Hölderlin, o trágico não está relacionado com um personagem agindo no palco, mas com dois tipos de personagem: deus e o homem. Isso é deveras estranho, porque, na tragédia mais recente, os deuses – ou mesmo “Deus” – já não aparecem como figuras dramáticas da apresentação cênica no palco. No entanto, as coisas são diversas na mais antiga tragédia grega. E, embora não haja divindades no palco nas duas tragédias que Hölderlin traduziu, existem algumas outras – e não poucas²⁰ – nas quais elas aparecem como personagens de apresentação. Os mais famosos exemplos são as três peças da *Oresteia* de Ésquilo, nas quais, no final, a deusa Atena resolve a disputa acirrada entre as deusas da vingança e os descendentes de Agamêmnon ao aparecer no Areópago ateniense, proclamando seu julgamento. Ao longo das suas *Observações*, Hölderlin precisou levar em consideração a ausência de qualquer divindade entre as *dramatis personae* das duas tragédias que traduziu, mas, ao mesmo tempo, manteve a ideia de que o motivo central dessas tragédias é o encontro entre deus e o homem. Faz isso por um lado – nas *Observações sobre Édipo* – ao descrever o vidente Tirésias como “guardião das potências da natureza”,²¹ atribuindo-lhe assim equivalência divina;²² por outro lado – nas notas sobre Antígona –, ele faz deus “presente” “na figura da morte”.²³

Voltemos agora às duas frases relativas à “apresentação trágica” e à questão de como a “aberração” e o “entusiasmo infinito” “conceituam-se” e “abarcam-se”, respectivamente. Segundo a continuação, isso se dá quando:

[A] unificação ilimitada se purifica através da dissociação ilimitada.

E quando:

[O] entusiasmo *infinito* abarca-se *infinitamente*, isto é, em contradições, na consciência que suprime a consciência, dissocia-se sagradamente.

A apresentação do trágico faz a “unificação ilimitada”, a união híbrida, purificar-se por uma “dissociação ilimitada”. Esse processo que leva à purificação é descrito como um “dissociar-se”. Seria de se esperar “separar-se” (*sich trennen*), pois, no resto da terminologia de Hölderlin, o contrário de “união” é sempre “separação”. Aqui, porém, temos “dissociar” (*scheiden*). Suponho que Hölderlin esteja fazendo aqui uma associação metafórica à terminologia química da sua época. A química dos séc. XVII e XVIII ocupava-se dos dois processos fundamentais desse ramo: a “ligação” (ou “união”)²⁴ de substâncias e sua “dissociação”.²⁵ Mas o interesse maior era dedicado a essa última, a “dissociação”, razão pela qual essa química foi chamada por um bom tempo de “arte dissociativa” no espaço de fala alemã. Hölderlin parece preferir essa terminologia porque “separação” soaria muito a um processo mecânico, e uma “separação” nem sempre ocorre em função das substâncias, às vezes inclusive produzindo componentes semelhantes. Já “dissociação” é uma denominação mais exata, porque produz novamente coisas díspares, isto é, segrega substâncias diferentes umas das outras. Uma vez que as substâncias (“entidades”) divina e humana são dessemelhantes, a metáfora química é a mais precisa.

O atributo “ilimitado” que é aposto à “unificação” e à “dissociação” da primeira frase temática corresponde ao atributo “infinito” da segunda frase temática, sendo conferido tanto ao “entusiasmo” quanto ao “abarcá-lo”. Esse último termo, “abarcá-lo”, necessita de esclarecimento. “Abarcar” (*fassen*) e seus cognatos pertencem integralmente aos vocábulos da obra tardia de Hölderlin (a partir de 1800) que trazem consigo uma ênfase cada vez maior. Um *locus classicus* são talvez os versos de abertura de *Patmos*:

Próximo e
Difícil de abarcar é deus.²⁶

Nos prolegômenos à *Festa da paz*, encontramos uma formulação muito parecida:

Difícil demais é abarcar aquele [o divino].²⁷

E em *HF*:

Nenhum mortal pode abarcá-lo [o Altíssimo].²⁸

Porém:

Pois tudo abarcar deve
Um semideus ou um homem.²⁹

E:

Nem sempre
Um receptáculo para abarcá-lo.³⁰

Essa última passagem deixa claro qual é a metáfora que está por baixo da ideia: é para “abarcar” que um “receptáculo” serve. Essa metáfora é aplicada preferencialmente aos poetas já antes de 1800:

Sacros receptáculos são os poetas.³¹

O “perigo” (cf. *Patmos!*) que a assunção dessa tarefa traria consigo – eis o tema da parte final do hino de *Dia de festa*, que abre mão da metáfora do receptáculo e, em vez dela, ativa a imagem do para-raios e alude ao mito da mãe de Dioniso:

Abarcar a irradiação do pai, ele mesmo,
Com a própria mão, e estender ao povo
A dádiva celestial envolvida na canção.³²

Isso dá conta do campo vocabular “abarcar” na lírica madura de Hölderlin. Mas, nas *Observações* à tradução de Sófocles, esse espectro semântico de “abarcar” é estreitado a um problema específico da apresentação do trágico. Aqui, “abarcar” é concebido como tornar compreensível algo que, em certas condições, é “inapreensível”, “impensável”.³³ O trecho principal a esse respeito está nas *Observações sobre Antígona*, onde se diz que:

[O] deus não pode se comunicar ao corpo de forma absolutamente imediata, precisando ser *abarcado* de maneira compreensível ou apropriado corporalmente.³⁴

Assim, quando o “entusiasmo infinito” “abarca-se” – na apresentação do trágico por parte do poeta –, isso só pode significar que o processo da sua profusa dissipação é detido e assume uma forma apreensível, compreensível para o espectador (assim como, talvez, para o protagonista do entusiasmo). Isso ocorre “em contradições, na consciência que suprime a consciência”. Esse é um sintagma de difícilíssima compreensão. Estamos falando de duas consciências, das quais uma suprime a outra, ou de uma consciência que suprime a si mesma? E se são duas: qual é uma e qual é a outra? Se é uma, por que não é dito: “[N]a consciência que suprime a si mesma”? Existe no contexto das *Observações* algum indício sobre qual decisão tomar a respeito?

Com efeito, no decorrer das *Observações sobre Antígona*, há na interpretação da comparação com Níobe uma frase que parece expressar algo semelhante. “É um grande alívio para a alma que trabalha em segredo”, lê-se, “ela na suprema consciência dar lugar à consciência”.³⁵

Aqui, também há uma contraposição entre a “suprema consciência” e a consciência *tout court*. A suprema consciência evita a consciência. A suprema consciência atinge a esfera da inconsciência. Para que essas “contradições” não representem apenas uma *contradictio in adjecto* absurda, no contexto da comparação com Níobe o processo é localizado na região “secreta” da alma”. Com “alma” não se quer dizer aqui um órgão específico do ser humano (sequer a sua consciência ou

entendimento), mas a sua própria vitalidade, que segue existindo mesmo quando ele perde a consciência.

Mas aqui, na segunda frase temática, fala-se de duas pessoas (*personae*)? Não há dúvida de que o homem é um ser que tem consciência; mas terá deus uma consciência? Não existe uma resposta direta a esta pergunta nas *Observações*. Em face do conceito (neo)platônico de deus, que eventualmente se poderia comprovar no pensamento de Hölderlin,³⁶ a resposta teria de ser negativa. Afinal, a característica primordial desse deus é sua absoluta unidade. Contudo, aqui a consciência – tanto para Hölderlin quanto para seus contemporâneos filosóficos – é sempre definida como um distanciamento entre um sujeito e um objeto, isto é, pela “contradição” entre sujeito e objeto. Partindo disso, um deus que não é nada além de ser-um não poderia ter ou ser consciência. Na filosofia neoplatônica, esse corolário é aceito. A questão, porém, é se Hölderlin segue o pensamento neoplatônico nesse aspecto, já que o seu deus é sempre uma pessoa (também no sentido de *dramatis persona*) e, com isso, um ser atuante. Isso diferencia a sua ideia de deus do deísmo panteísta que continuamente lhe é imputado.³⁷ Só existe um trecho das *Observações* que, sob certas condições, poderia ser interpretado de forma que uma consciência de deus estivesse implícita. No fim das *Observações sobre Édipo*, o texto diz que “no limite extremo do sofrimento”, o homem “se esquece porque ele está todo no momento; o deus [se esquece] porque nada é além de tempo”,

e ambos são inexatos: o tempo porque, em tal momento, passa por uma virada categórica, e simplesmente não cabe falar de começo e fim nele; o homem porque, nesse momento, precisa seguir a reviravolta categórica, e com isso simplesmente não pode ser idêntico ao inicial no que se segue.³⁸

Qualquer que seja o significado pormenorizado disso, quando a deus também é atribuído um “esquecer-se”, como duas frases antes também se falava em “infidelidade divina”, essas afirmações só podem ter um sentido compreensível quando esse ser que pode se tornar fiel ou infiel (a si) dispõe de consciência e

memória. Portanto, existem indícios de que a segunda frase temática efetivamente pressupõe dois seres conscientes, um dos quais “suprime” a consciência do outro. E essa só poderia mesmo ser a consciência de deus, que suprime a consciência humana. Não obstante, se ocorre um esquecimento, até mesmo um esquecimento de si tanto em deus quanto no homem, a consequência seria que deus também perderia a sua consciência.

Não consigo resolver esse nó nocional do texto. Mas uma coisa é clara: no ponto máximo dessa unidade (presuntiva ou aparente), não é mais possível uma contradição e, portanto, nenhuma consciência.³⁹ Isso o próprio Hölderlin havia exposto alguns anos antes em uma carta a Gottlieb Ernst August Mehmel, que cito extensamente:

Assim, eles [os gregos] representavam o divino de maneira humana, mas sempre evitando a medida propriamente humana, claro, porque a poesia, que em toda a sua essência, seu entusiasmo, assim como em sua modéstia e sobriedade, é um jucundo culto divino, nunca deve *fazer* dos homens deuses ou dos deuses homens, nunca deve cometer sórdida *idolatria*, mas apenas aproximar reciprocamente deuses e homens. A tragédia mostra isso *per contrarium*. O deus e o homem parecem um só, depois um destino que suscita toda a humildade e todo o orgulho do homem, e no fim deixa a veneração dos seres celestiais, por um lado, e por outro um espírito purificado como propriedade dos homens.⁴⁰

Salientarei apenas alguns pontos aqui:

- ¶ Poesia é não apenas entusiasmo, mas igualmente sobriedade.
- ¶ A diferença fundamental entre homens e deuses não pode ser aplainada.
- ¶ Porém, a poesia pode “aproximar reciprocamente deuses e homens”.
- ¶ Na “tragédia”, acontece o contrário disso: deus e homem chegam perto demais um do outro e por isso precisam ser “dissociados”;
- ¶ O ser-uno de deus e homem é só aparência: “[O] deus e homem *parecem* um só”.

- ¶ No fim, a distância entre deus e homem é restabelecida, pois:
- ¶ O resultado da tragédia é o “espírito purificado” do homem e a “veneração dos seres celestiais” (implicando subordinação).

Com esse último ponto, Hölderlin volta-se de novo para a teoria aristotélica da tragédia. Mas, na versão dele, a “purificação” é a restauração da distância fundamental entre o homem e os deuses. E essa purificação não é apenas um efeito na mente do público, mas também tem lugar no palco com os protagonistas.

No mesmo sentido, deve ser entendida também a referência ao conceito aristotélico de catarse na primeira frase temática. O aspecto “aberrante” de deus e o homem tornarem-se um só torna-se compreensível porque a “unificação ilimitada se purifica através da dissociação ilimitada”. Que Hölderlin está ciente da referência à teoria da tragédia aristotélica fica claro na citação grega no final da primeira frase temática: “της φυσικῆς γραμματεως ην” –⁴¹ “ele era o escriba da natureza”; essa caracterização refere-se, na fonte da qual a citação é tirada, a Aristóteles.⁴² Ele é o escriba da natureza. Porém, segundo a fonte, ele o é ao mergulhar o cálamo (*ton kalamon*) no “*nous*”. “*Nous*” é o entender o sentido de uma coisa. Quando se verte esse termo por “entendimento”, fica-se devendo, porque “entendimento” (*Verstand*) (especialmente desde Kant) sempre denomina algo de segunda importância (perante a “razão” (*Vernunft*) ou o “espírito” (*Geist*), por exemplo). Todavia, a citação de Hölderlin não acaba com as palavras “αποβρεχων εις νουν”⁴³ (*apobrechōn eis noun*), como no original, mas no lugar de “εις νουν”⁴⁴ (*eis noun*) está impresso “ευνουν”⁴⁵ (*eunoun*), de modo que se deveria traduzir: “Ele era o escriba da natureza ao mergulhar o cálamo bem-disposto” (“*eunoun*”). Isso *pode* ser um lapso do tipógrafo, que pode ter visto nas duas letras gregas “ις”, escritas em cursiva manuscrita, uma semelhança com o *y* alemão. Entretanto, tão possível quanto é que tenha havido uma modificação consciente da citação pelo autor, Hölderlin. Existe um outro exemplo de peso para uma alteração possivelmente arbitrária de uma citação: em *Hiperion*, o “grande dizer” (de Heráclito, transmitido por Platão),⁴⁶ que no original é “έν διαφερόμενον

ἐαυτῷ“ (*hen diapheromenon beaútō*), é citado como “ἐν διαφερον εαυτῷ”;⁴⁷ portanto, a forma passiva “διαφερόμενον” (“o diferenciado”) é substituída pela ativa “διαφερον”⁴⁸ (“o diferenciante”).⁴⁹ Essa substituição poderia muito bem ser intencional, pois a forma ativa coaduna-se melhor ao Uno todo-abrangente do qual Hipérion está falando. Mas essa impressão é logo debilitada porque a tradução que Hipérion faz seguir à citação serve-se da forma passiva: “[O] Uno diferenciado em si mesmo”.

No caso de “*eis noun*” ou “*eunon*”, a decisão também é difícil, quando não simplesmente impossível. Embora a redação original contenha uma nuance extra pela contraposição de *physis* e *nous*, que, ao embeber a *physis* no *nous*, também permite que se pense em uma penetração parcial, a modificação também poderia gerar um novo significado. Rémi Brague aventou uma “nova hipótese” sobre a fonte da citação. Ele afirma que o frontispício do primeiro volume da obra do materialista francês Jean-Baptiste Robinet (1735-1820), *De la nature* (1761-1763), traz como epígrafe essa mesma citação da Suda e, ainda por cima, com essa mesma alteração de “*ein noun*” para “*eunon*”.⁵⁰ A tradução alemã da obra de Robinet (publicada em Leipzig em 1764) também apresenta no frontispício do primeiro volume (o único que lançaram) a grafia *eunoun*. É de se inferir que Robinet, que valorizava muito uma impressão esmerada, não teria permitido esse desvio da citação original por “negligência”.⁵¹ Ele decerto estaria pensando em algo aí. Não é implausível que quisesse apagar o teor “idealista” da caracterização de Aristóteles – só depois de ser mergulhada no *nous* é que a natureza poderia ser descrita pelo “*grammateus*”. O elogio a Aristóteles que daí emerge, quando a sua escrita é dita “bem-disposta”, deve ter sido bem-vindo a Robinet. No contexto do programa robinetiano, a contraposição tradicional entre o “idealismo” de Platão e a filosofia “(mais) realista” de Aristóteles seria algo desejável.

Mas, mesmo se Hölerlin tenha topado com a citação da Suda através dessa epígrafe robinetiana,⁵² isso ainda não significa que ele se filiava à filosofia de Robinet. E, mesmo se a nuance da entrada da Suda não tenha vindo à sua atenção, ele pode ter de bom grado inserido um louvor a Aristóteles nesse trecho das suas

Observações sobre Édipo em que a palavra-chave aristotélica da “catarse” aparece sob a forma de alusão velada ao pai desse conceito.

Para terminar, uma palavra a mais sobre Aristóteles. Ele chama a tragédia de “imitação” (*mimēsis*). Mas também usa esse termo para os outros tipos de poesia e até para a música de flauta e cítara.⁵³ Pode muito bem ser, como observa o tradutor inglês da *Poética*, W. Hamilton Fyfe, que o termo grego *mimēsis* e os seus cognatos “tenham um raio semântico mais vasto do que qualquer palavra inglesa”,⁵⁴ incluindo os próprios meios de expressão do artista (“no seu próprio meio, dando coerência e forma, desenhando uma estrutura”).⁵⁵ No entanto, Aristóteles – e a tradição que seguiu sua teoria durante pelo menos dois mil anos – compreende essa “imitação” como a reprodução de um determinado objeto ou tema.⁵⁶ Embora os meios técnicos do artista (por exemplo, ritmo, melodia e metro, as várias formas de verso) contribuam, ainda se destinam a servir à reprodução de pessoas e ações. As diferenças decorrem de se são reproduzidas pessoas “boas” ou “más”.

Hölderlin afasta-se dessa visão. Para ele, a arte poética não é “imitação” mas sim “apresentação”. Como o poeta procurou mostrar em alguns dos fragmentos poetológicos de Homburg, qualquer “material” pode ser trabalhado de formas diferentes, mesmo que a tragédia tenha em princípio maior afinidade com um certo tipo de material, que é diferente do épico ou lírico. Mas a questão de saber a que gênero pertence um poema depende da apresentação do material (do seu “tratamento ideal”) e não do material em si. Isso explica o fato de que as *Observações às tragédias de Sófocles* não sublinhem tanto os elementos decisivos da trama quanto exemplifiquem, por meio de diversas passagens do texto, um tema fundamental de ambas as tragédias: a aproximação híbrida do homem ao conhecimento divino ou à lei divina, que é encerrada com uma recessão radical (declínio, anticlímax).

* * *

Finalmente, gostaria de comentar a única passagem que até agora não incluí na minha discussão. Refiro-me ao parêntese: “([P]ois o deus de um apóstolo é o mais mediato, é o supremo entendimento no espírito supremo)”. É claro que aqui se está fazendo uma diferença entre o deus da tragédia grega e o “deus de um apóstolo”. Essa diferenciação é feita não tanto porque o tradutor/comentador desejasse explicitar seu próprio ponto de vista, que estaria (o motivo veremos mais adiante) do lado do deus do apóstolo – apesar de certamente ser possível encontrar suporte para essa interpretação do trecho, visto que Hölderlin fala mais uma vez sobre esse “deus do apóstolo” em uma frase extraordinariamente longa começada com: “Para nós, que estamos sob o Zevs mais apropriado”. É estranho que o poeta chame o “deus do apóstolo” de “Zevs mais apropriado”, dando-lhe assim o nome – embora com uma modificação específica – do deus grego. Isso é um sinal de que ele não via como totalmente insanável a contraposição que havia admitido entre o deus grego e o deus apostólico. Mesmo assim, é preciso constatar que ele chama o “*nosso*” “Zevs” de o “mais apropriado”, o que não quer dizer tanto que esse “Zevs” incorpore melhor ou com mais nitidez a essência de um “Zevs”, mas que ele é o mais apropriado “para nós” ou, melhor, que ele é o que mais se adequa a nós. Mas, se a denominação “comprovável” de “Zevs” é a antonomásia “pai do tempo, ou: pai da Terra”,⁵⁷ então o “nosso Zevs”, que é o “mais apropriado” para nós, seria o pai do nosso tempo ou da nossa Terra. “O nosso” tempo (e assim também o tempo do poeta Hölderlin), porém, é o ocidental, e “a nossa” Terra é Hespéria, o Ocidente. Por conseguinte, não se diferencia tanto o “cristão” do “pagão” quanto entre algo geográfico (pai da Terra) e algo histórico (pai do tempo), e assim entre o grego e o hespérico. Diga-se de passagem que é só com essa interpretação que fica claro por que Hölderlin escolheu essa antonomásia para o nome divino “Zevs”. Ele poderia muito bem ter dito “o Altíssimo” ou o “Senhor do Universo”, ou qualquer outra antonomásia que possa haver para Zevs. Mas essas duas perífrases deixam claro que esse deslocamento geográfico também indica uma virada histórica da história, aquela em que “se passa do grego ao hespérico”.⁵⁸ É a

virada da época “antes do nascimento de Cristo” para a era “depois do nascimento de Cristo”. Como o “Zeus mais apropriado” é o deus do nosso tempo e da nossa Terra, ele é também o deus de um apóstolo, pois nenhuma outra religião marcou tanto o tempo após o declínio da civilização grega quanto o cristianismo, que, por causa das viagens dos apóstolos Paulo e Pedro para Roma, fez dessa cidade sua sede. E essa cidade, na qual ambos os apóstolos estão sepultados, tornou-se assim o local de nascimento do “Ocidente cristão”,⁵⁹ que se ancorou no Império Romano e, até o presente de Hölderlin, configurou a vida política do Ocidente sob a forma do Sacro Império Romano-Germânico.

Mas o que distingue esse “Zeus mais apropriado”? Para responder a essa pergunta, devem ser consultadas duas passagens que caracterizam esse deus:

a) Seu caráter, contra a tendência eterna, é tornar *a aspiração de passar deste mundo para o outro* na *aspiração de passar de um outro mundo para este*.⁶⁰

b) “[Q]ue não apenas *se detém* entre esta Terra e o mundo feroz dos mortos, mas *prende mais decididamente na Terra* a marcha hostil aos homens da natureza em seu caminho para o outro mundo”.⁶¹

Ambas as formulações podem ser reduzidas ao denominador comum de que esse “Zeus mais apropriado” detém a aspiração de transcendência do mundo terreno, que na ferosa elevação do entusiasmo almeja o mais alto e o altíssimo (nisso perdendo a consciência), ao desmascará-la como desejo de morte, assim impondo a permanência na Terra. No contexto lírico, Hölderlin expressou isso como segue:

O mundo está sempre, em júbilo,
Querendo partir desta terra, para
Pô-la a nu; onde o humano não a detém.⁶²

Esse júbilo de Dioniso – que tem a última palavra no coro de *Antígona*⁶³ – é combatido pelo Zeus ocidental, que é um “deus do apóstolo”, quando ele deixa para trás o “rastro de uma palavra”⁶⁴ que refreia a “marcha hostil aos homens da natureza”. E isso altera “grandemente as representações essenciais e pátrias”.⁶⁵

Resta ainda uma coisa a ser dita: Hölderlin rejeita a divisão clássica das épocas do seu tempo, que inseriu a “Idade Média” entre a Antiguidade e a Modernidade. A chamada “Idade Média” já pertence ao mundo *hespérico*, razão pela qual os seus heróis (como o “Imperador Henrique” e os “heróis nacionais” Barbarossa e Conradino da dinastia Staufer)⁶⁶ são também figuras hespéricas. Assim sendo, as tentativas de Hölderlin de explicar “como se passa do grego ao hespérico” fundam-se na diferenciação entre as coordenadas Oriente (Leste) e Ocidente (Oeste), que os gregos (não sem “erros artísticos”)⁶⁷ conseguiram transmitir, mas que também deve ser a tarefa de uma poesia hespérica, se bem que de outra maneira. Mas essa é uma outra história, que pretendo contar em outra ocasião.

ABSTRACT

We try to reconstruct a “theory of the tragic”, included in Hölderlin’s *Notes to the Tragedies of Sophocles*. The implicit theory of Hölderlin, indeed, ties in with the Greek tragedy theory (Aristotle), but avoids following the reception-theoric reinterpretation of the German Classic, in favor of a proper project of a no longer Greek, but hesperic tragedy.

KEYWORDS

Hölderlin; Tragic; Notes on the *Oedipus*; Notes on the *Antigone*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. **Poetik**. Übersetzt und hrsg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: s.n., 1982. (Griechisch / Deutsch).

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Paulo Pinheiro. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2017. (Edição bilíngue).

ARISTOTLE. **The Poetics**. With an english translation by W. Hamilton Fyfe. Cambridge; Mass. and London: s.n., 1982. (Loeb Classical Library; 199).

BRAGUE, Rémi. Ein rätselhaftes Zitat über Aristoteles in Hölderlins, Anmerkungen zum Oedipus'. In: **Idealismus mit Folgen**: die Epochenschwelle um 1800 in Kunst und Geisteswissenschaften. Festschrift zum 65. Geburtstag von Otto Pöggeler. Hrsg. von Hans-Jürgen Gawoll. München, 1994, p. 69-74.

Der Neue Pauly: Enzyklopädie der Antike. Hrsg. von Hubert Cancik und Helmuth Schneider. Stuttgart; Weimar: s.n., 1996 seq. (Abrev. DNP)

Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. Leipzig: s.n., 1854 seq.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse** (1830). Zweiter Teil: Die Naturphilosophie. Mit den mündlichen Zusätzen. Hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt am Main, 1970. (Theorie-Werkausgabe)

HÖLDERLIN, Friedrich. **Sämtliche Werke 'Frankfurter Ausgabe'**: Historisch-Kritische Ausgabe. Hrsg. von D.E. Sattler. 20 Bände und drei Supplement-Bände. Frankfurt am Main: s.n., 1977 seq. (Abrev. FHA; a abrev. HF se refere especificamente ao Supplement-Band III)

HÖLDERLIN, Friedrich. **Sämtliche Werke und Briefe**. Hrsg. von Michael Knaupp. München: s.n., 2002. (abrev. MA)

HÖLDERLIN, Friedrich. **Die Trauerspiele des Sophokles**. Erster und zweiter Band. Frankfurt am Main: s.n., 1804 (Nachdruck der Originalausgabe: Basel, Frankfurt am Main, 1986).

PLATON. **Symposion**. Hrsg. von Franz Boll und Wolfgang Buchwald. München; Zürich: s.n., 1989.

SCHILLER, Friedrich. **Werke in drei Bänden**. Band II. München: s.n., 1966.

¹ Tradução do artigo de Kathrin H. Rosenfield e Théo Amon.

² Para traduzir a palavra grega “φόβος” (*phobos*), que, na maioria das vezes, é vertida por “medo” (*Furcht*), usei “pavor” (*Schrecken*), porque o próprio Hölderlin se serve dessa palavra em alemão no seu trabalho de Mestrado sobre a *História das belas artes entre os gregos até o fim da era pericleana* (1790): “Ésquilo punha cinquenta fúrias no palco. As crianças morriam de pavor” (MA 2, 23).

³ Aristóteles, *Poética*, 1449b 24-27; trad. Paulo Pinheiro, adaptada aqui.

⁴ ARISTÓTELES, 2017, p. 71-73. ἀμαρτία é traduzido por Fuhrmann muito casualmente por “erro” (*Febler*). Em *Antígona*, v. 1257, Hölderlin verte a palavra ἀμαρτήματα, que possui praticamente o mesmo sentido, por *Feble* no plural (v. 1318), o que transmite um tom nitidamente mais elevado (FHA 16, 3296/397).

⁵ Friedrich Schiller, *Werke in drei Bänden*. Vol. II. Munique, 1966, p. 345 ss.

⁶ MA 2, 309.

⁷ Sem sinais diacríticos no original. *Observações sobre Édipo*, OT 107. Cito as *Observações* de Hölderlin sem emendas, conforme a primeira edição, indicando a paginação original. Ao longo da minha exposição, as passagens serão referidas conforme a FHA, vol. 16.

⁸ *Observações sobre Antígona*, A 98. Cito as *Observações* de Hölderlin sem emendas, conforme a primeira edição, indicando a paginação original. Ao longo da minha exposição, as passagens serão referidas conforme a FHA, vol. 16.

⁹ FHA 16, 417.

¹⁰ FHA 16, 257 e 417.

¹¹ MA 2, 912.

¹² FHA 16, 257 e 417.

¹³ Retirei esse exemplo do *Dicionário da língua alemã* dos irmãos Grimm, verbete “Paaren”.

¹⁴ Idem, *ibidem*.

¹⁵ Cf. “Myten. Um aberrante rochedo piramidal” (FHA 3, 24): “[N]a guerra aberrante” (FHA 3, 153) ou “em aberrante campo de refrega” (FHA 3, 106); emenda posterior em *Stuttgart HF 13*: “[O] mar envia / Aberrações” no lugar de “o mar envia / Suas nuvens”.

¹⁶ Em *O destino*, fala-se da “vitória” “que um mancebo divino / Impôs às aberrações” (FHA 2, 195); trata-se do jovem Hércules. No esboço de *O arquipélago*, fala-se da “aberração do vale da floresta” (FHA 3, 169).

¹⁷ *Empédocles* (MA 1, 801)

¹⁸ Cf. em *Édipo tirano*, v. 896 (FHA 16, 173): “A insolência planta tiranos” como tradução de: “ὑβρις φυτεύει τύραννον”. No famoso coro de *Antígona* a palavra δεινά é traduzida por “Ungeheuer” (FHA 16, 298/299).

¹⁹ Nas traduções de Sófocles, Hölderlin quase sempre traduz o termo grego δαίμων (“divindade”) com “Geist”, ou “Geister” (espírito(s)) (FHA 16, 83; 167; 169; 173; 177; 241; 351). Uma vez também θεοί aparece como “Geister” (espíritos, FHA 16, 363). Ao lado disso, aparece “Geist” também como aptidão espiritual “geistiges Vermögen” no sentido do termo latim “intellectus” (FHA 16, 339) e como especificação de uma divindade nomeada, como por exemplo, Eros como espírito do amor, “Geist der Liebe” (FHA 16, 347).

²⁰ Exemplos (sem pretensão de exaustividade): Atena e Apolo em *Eumênides*, de Ésquilo; Oceano e Hermes no *Prometeu acorrentado*, também de Ésquilo; Atena no *Ajax* de Sófocles; Tétis no *Peleu*, de Sófocles; e, finalmente, em Eurípides: Afrodite e Ártemis em *Hipólito*, Atena em *As suplicantes*, *Ifigênia em Táuris*, *Íon* e *As troianas*, Apolo em *Alceste* e *Orestes*, Ártemis em *Hipólito*, os Dióscuros em *Electra* e *Helena*, e Posêidon em *As troianas*.

²¹ FHA 16, 251. Se “potências da natureza” é uma denominação para o “deus”, como implicado pelo paralelismo na primeira das duas frases sobre a apresentação do trágico, então com “guardião” não se quer dizer uma

superioridade de Tirésias sobre o “deus” ou “potências da natureza”, mas uma espécie de “porta-voz” do deus.

²² Sua posição é ambivalente: por um lado, ele é filho de mãe divina e tem uma vida que dura além de sete gerações da dinastia que governa Tebas, de Cadmos até os netos de Édipo (cf. *DNP*, vide o verbete “Tirésias”); por outro lado, ele no fim acaba morrendo e é visitado por Odisseu no Hades (*Odisséia*, 10, v. 490-495, e 11, v. 90 ss.).

²³ *FHA* 16, 417.

²⁴ É o termo que Hegel utiliza em seu tratado de química sob o aspecto enciclopédico e da filosofia natural: cf. *Enciclopédia das ciências filosóficas em compêndio* (1830). Segunda parte: *A filosofia natural. Com os adendos orais* (HEGEL, 1970, p. 295, § 328).

²⁵ Priscilla Hayden-Roy chamou-me à atenção que Goethe, em *As afinidades eletivas* (1809), cujo título já faz soar uma metáfora química, também aplica expressamente essa linguagem metafórica química às relações de ambos os pares de protagonistas: “[...] as afinidades só se tornam interessantes quando ocasionam dissociações”. ‘Essa expressão triste’, exclamou Charlotte, ‘que infelizmente ouvimos tão amiúde no mundo ocorre também nas ciências naturais?’ ‘Naturalmente’, retrucou Eduard. ‘Era inclusive um título honorífico de distinção aos químicos chamá-los de artistas dissociativos.’ ‘Então não se os chama mais assim’, respondeu Charlotte, ‘e faz-se muito bem.’ ‘A união é uma arte maior, um serviço maior. Um artista unificador seria bem-vindo em todas as áreas do mundo inteiro’”.

²⁶ *MA* 1, 447.

²⁷ *MA* 1, 360.

²⁸ *HF* 44.

²⁹ *HF* 36.

³⁰ *HF* 41. Essa imagem é encontrada já em *Pão e vinho*: “Pois nem sempre um receptáculo fraco consegue abarcá-los [os celestiais]” (*MA* 1, 378).

³¹ *MA* 1, 185.

³² *MA* 1, 263, ênfase nossa.

³³ *FHA* 16, 413.

³⁴ *FHA* 16, 419, ênfase do original.

³⁵ *FHA* 16, 414.

³⁶ Cf. a carta de março de 1801 ao irmão: “*A Deo principium*. [...] Tudo unicidade infinita, mas nesse tudo um *mormente uno* e unificante que, *em si, não é um eu*, e que ele seja deus entre nós!” (*MA* 2, 898, ênfase do original).

³⁷ Por exemplo, por Jochen Schmidt nos seus comentários à edição de Hölderlin da *Klassiker-Verlag*, *passim*.

³⁸ *FHA* 16, 258.

³⁹ É um dos resultados do esboço *Sua modalidade de julgamento*: *MA* 2, 69.

⁴⁰ *MA* 2, 851, ênfase do original.

⁴¹ Sem sinais diacríticos no original.

⁴² A fonte é o léxico bizantino *Suda*, verbete “Aristóteles”. Não se sabe ao certo se Hölderlin retirou a citação de uma edição da *Suda*. No entanto, outras fontes também são possíveis. Cf. BRAGUE, 1994, p. 69-74.

⁴³ Sem sinais diacríticos no original.

⁴⁴ Sem sinais diacríticos no original.

⁴⁵ Sem sinais diacríticos no original.

⁴⁶ Platão, *Banquete*, 187a.

⁴⁷ Sem sinais diacríticos no original.

⁴⁸ Sem sinais diacríticos no original.

⁴⁹ *MA* 1, 685.

⁵⁰ BRAGUE, 1994, p. 72.

⁵¹ Segundo: Idem, ibidem.

⁵² O que não é necessariamente improvável, uma vez que Robinet – como Brague comprova – desempenhou um papel considerável nas dissertações escritas pelo professor de lógica e metafísica Gottfried Ploucquet em fins da década de 1760 para que mestrandos as defendessem; cf. BRAGUE, 1994, p. 72 ss.

⁵³ Aristóteles, *Poética*, 1447a.

⁵⁴ ARISTOTLE, 1982, p. 5, n.a.

⁵⁵ Idem, ibidem, p. 4.

⁵⁶ O tradutor alemão da *Poética*, Manfred Fuhrmann, observa que Aristóteles, “com a ‘imitação’, [...] por um lado prejudicou a precisão do aparato conceitual herdado da ontologia de Platão. Mas, por outro lado e principalmente, a autonomia da arte foi podada: a relação com a realidade, interpretada quase obstinadamente como imitação, encobriu não apenas a dimensão do sujeito, da sua sensibilidade e da sua imaginação, mas também, em certa medida, o veículo da forma” (ARISTOTELES, 1982, p. 170).

⁵⁷ *FHA* 16, 415.

⁵⁸ *FHA* 16, 414.

⁵⁹ Hoje em dia, falar em “Ocidente cristão” pode causar aversão por causa do abuso imperialista que se fez da expressão nos últimos séculos. Até o cardeal católico Marx a rejeita. Ela é usada aqui porque possibilita unir o geográfico com o histórico (e o adjetivo “cristão” entra em jogo aqui apenas como grandeza histórica – uma grandeza totalmente discutível). Por outro lado, não se pode falar de uma pretensa “comunidade de valores”, pois, em nome do “Ocidente cristão”, foram cometidos os mais monstruosos crimes em todos os outros continentes.

⁶⁰ *FHA* 16, 415, ênfase do original.

⁶¹ *FHA* 16, 418, ênfase do original.

⁶² *MA* 1, 469.

⁶³ *FHA* 16, 385.

⁶⁴ *MA* 1, 469.

⁶⁵ *FHA* 16, 418.

⁶⁶ *HF* 77 e 33.

⁶⁷ Carta a Wilmans de 8 de dezembro de 1803 (*MA* 2, 925).