

Tradução e mediação poética: Hölderlin e a ressonância grega

Eduardo Ferraz Felipe
eduardoferrazfelipe@bol.com.br
Mestrando na PUC - Rio

Resumo

Trata-se, neste artigo, de uma leitura do trabalho dramaturgico de Friedrich Hölderlin, para, através dela, tentar compreender o movimento em seu pensamento acerca da tragédia grega, do fragmento Fundamento para Empédocles para as Observações acerca de Antígona e Édipo. Mantendo-os em constante diálogo com outro artigo, O Ponto de vista Segundo o qual devemos encarar a Antiguidade, da sutileza de sua intuição, a intenção é tecer algumas reflexões acerca da escrita da história e seu trabalho trágico de tradução do passado.

Palavras-chave

Hölderlin Tradução Tragédia

Abstract

This paper deals with a lecture of the Friedrich Hölderlin's works. By taking the problem of History traduction as a point of the departure, one discusses how this auctor comprehend the Tragedy and he impossibility of reconstruction of Greek tragedy in Fundamental for Empédocles and Observations for Édipo and Antígona.

Keyword

Hölderlin Traduction -Tragedy

Pensar poesia. Pensar modernidade. Pensar através da poesia. As palavras da *Canção do Destino de Hipérion* já anunciariam: Hora para outra/Como água de penhasco/Em penhasco lançada/Incessantemente no incerto.¹ A sensação de desamparo, que os versos sutilmente transmitem, anuncia um sintoma. O lugar do sujeito ante a necessidade de autocertificação da modernidade, que com Hegel tem seu início, ao propor o vínculo interno entre modernidade e racionalidade, já em seu nascimento apresenta um projeto ex-cêntrico.²

Incerteza, desamparo e renúncia de conclusão, parecem ser palavras que sempre gravitam em torno dos escritos de Hölderlin. O hipotético, muito mais do que sintoma de uma ausência, faz parte das dobras do seu pensamento; o contraste permeia todas as arestas de suas reflexões, sendo permanente reencontro daqueles que buscam seguir sua trilha. Dialogar com essa existência artístico-filosófica é refletir junto a um pensamento lacônico por excelência, com textos de alta impenetrabilidade, que usam a escrita enquanto forma de demonstrar a sutileza de seu pensamento.

Quando Hölderlin começa a escrever, a imitação grega é estrito parâmetro artístico-filosófico que permeia toda a Europa. O jovem estudante dos seminários em Tübingen, foi um dos pensadores que mais se interessou pelo mundo grego. Não apenas pelo mundo harmônico e solar como fez Winckelmann ou Goethe, mas também como um mundo sombrio, mortífero, definindo o trágico a partir da contraposição entre esses dois elementos. Assim, sua reflexão acerca da modernidade caminha quase em transe, demandando certa adesão particular a esta definição do trágico. Lacoue-Labarthe notará, de forma precisa, que a tragédia, ou certa interpretação da tragédia, é a matriz do que se convencionou chamar, no período pós-kantiano, de pensamento especulativo.³ Uma lógica da contradição sem conciliação nem resolução pelo qual se estabelece a equivalência dos contrários levados ao limite.

A noção de modernidade que se utiliza aqui está atrelada à reflexão de Habermas em seu *Discurso Filosófico da Modernidade*, em que delimita o final do século XVIII não propriamente como o nascimento da idéia de modernidade, mas como o nascimento da reflexão sobre ela, ou mais precisamente, sobre com ela se tornou tema filosófico. O que o leva a pensar que Hegel é o primeiro filósofo a desenvolver um conceito preciso de modernidade, ao elevar o processo de separação da modernidade à categoria de problema filosófico; mas também que, antes mesmo de Hegel, as *Cartas sobre a educação estética do*

homem de Schiller, é o primeiro escrito programático para uma crítica estética da modernidade.⁴

Seguindo as reflexões de Peter Szondi, em seu *Ensaio sobre o trágico*, no Iluminismo, as primeiras teorias estéticas procuram se definir sempre em relação à Antiguidade, tomada ainda como modelo ou referência, mesmo quando começam a questionar os padrões clássicos de beleza, como faz Schiller, as teorias da arte deste período continuam a se basear nas noções de efeito e imitação. Apenas com o projeto idealista de uma superação do Iluminismo a estética se liberta de seu caráter normativo: desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico.⁵ Um presente que se compreende, a partir do horizonte dos novos tempos,⁶ como a atualidade mais recente, compreende o passado como renovação contínua. Hölderlin direciona seu olhar ao âmago da questão de como pensar o passado a partir de uma torção não no tratamento, mas em seu princípio.⁷

Schelling, ao iniciar a reflexão sobre o fenômeno trágico, deixa de compreender a tragédia de seu ponto de vista formal e classificatório, como na poética da tragédia, e passa a vê-la como expressão de um tipo de imagem de mundo ou de sabedoria que a modernidade chamará de trágica. O trágico aparece como categoria capaz de apresentar a situação do homem no mundo, a dimensão fundamental da existência na modernidade. Nessa senda, Hölderlin, ao escrever seu fragmento *O ponto de vista segundo o qual devemos encarar a Antiguidade* busca uma solução para fugir do impasse do classicismo.

A tradição recebida seria, principalmente, a derivada das reflexões de Winckelmann sobre a Antiguidade, onde para pensar uma reflexão acerca da obra de arte, propõe um ponto: imitar. A proposta de Winckelmann diz respeito ao conhecimento do belo perfeito, em vez do estudo direto da Natureza, pois estabelece que só se deixando guiar pela regra grega da beleza o artista pode chegar com segurança à imitação da natureza. Se a natureza moderna não tem, a mesma perfeição que a dos gregos, o artista moderno deve, antes de tudo, imitar as obras-primas da escultura e da pintura gregas. A imitação dos antigos, no entanto, não é um fim em si mesmo: é o meio de se chegar a uma reprodução do real mais rapidamente do que pela observação exclusiva e direta da natureza. Assim, a imitação da natureza torna-se uma imitação de segundo grau, uma imitação de imitação, no sentido de que, para imitá-la, a arte moderna deve imitar a arte antiga.

Além disso, esse modelo ao mesmo tempo ideal e histórico não é uma norma a ser copiada, já que Winckelmann distingue imitar e copiar. Definindo a cópia como imitação servil, uma reprodução, um retrato, ele pensa que, quando o objeto é imitado inteligentemente, ou seja, o processo de criação, ele pode tornar-se um original. Os modernos devem tomar os gregos como modelo não no sentido de copiá-los, mas de se inspirar neles para produzir uma imagem ideal do belo universal, para criar obras de arte com o mesmo ideal de beleza que a dos antigos. Para descobrir a imitação, o autor se utiliza tanto da tradição estética quanto da história natural.⁸ A imitação criadora tornará os alemães tão inimitáveis quanto os gregos. Uma famosa frase sintetiza sua reflexão: O único meio de nos tornarmos grandes, e, se possível, inimitáveis é imitar os antigos.⁹

Hölderlin propõe que os hespéricos, como chamava os modernos, consigam sua própria orientação a partir de uma visão clara da diferença entre arte grega e arte hespérica, cujo fundamento baseia-se na diferença entre duas naturezas diferentes. Essa dispensaria a imitação grega, imposta pelo classicismo de Winckelmann, e, simultaneamente, faria com que compreendêssemos porque os gregos são indispensáveis. Hölderlin ultrapassa o classicismo sem se desviar dos clássicos.¹⁰

A seus olhos, a relação tecida com esse passado grego tem se pautado por uma vingança suave contra a escravidão que segue como norte da relação frente à Antiguidade. Esta leitura, que torna a Antiguidade classicismo, foge à intenção originária de dar forma ao informe, de aperfeiçoar o originário e natural, é argila que se rebela diante da ação do olhar positivo da modernidade. Aquilo que foi a razão da decadência de todos os povos, o fato da originalidade e a vida própria ter sucumbido diante das formas positivas, o inerte, soterra a época moderna com maior peso por possuir todo o peso do passado.

Pois o que age e pesa sobre nós é um mundo passado, quase sem limites, incapaz de se tornar intimamente nosso, seja por ensinamento, seja por experiência.¹¹ O espírito olímpico é o inalcançável que exponencia o desejo e aponta toda a sua impotência, fadado ao fracasso nas formas positivas, o olhar objetivo diante do passado.

Em seu fragmento, Hölderlin se interroga de forma mais precisa sobre a possibilidade de criar uma obra de arte que não esteja ante a sombra da Antiguidade. O autor de *Fundamento para Empédocles*

nota que há uma *diferença de princípio* entre a Antiguidade e a época moderna. O que as afasta não é somente a distância temporal que se impõe entre ambas, mas diferentes formas de compreender o tempo e articular-se com a Natureza. Instaura-se um dilema acerca da criação do mito para os modernos, como a modernidade pode fundar um mito tão forte como a tradição recebida dos Antigos. A tentativa de formar uma estranha familiaridade, própria à modernidade. O mito é um modo de exprimir o fato de que o mundo e os poderes nele dominantes não se entregam à pura arbitrariedade.¹² Empréstará uma significação própria ao universo da modernidade.

O texto de Hölderlin se preocupa expressamente com a opressão que o positivo, inerte, morto, exerce, na época moderna, sobre a ambição formativa, criativa, vital do ser humano. A própria forma do fragmento já emerge, em seus escritos, como uma diferenciação própria. Em *L'absolu littéraire*, Jean Luc-Nancy e Lacoue Labarth, propõe uma ênfase na dialética romântica alemã entre o fragmento e a obra (esforço de completude, perfeição) e na problemática, derivado do legado de Kant, da apresentação da obra filosófica e poética, em que a obra liga-se à preocupação alemã com a *Buildung*. Percebe que o fragmento designa o enunciado que não pretende à exaustividade e corresponde à idéia..., que o inacabado pode, ou mesmo deve, ser publicado.¹³

Entretanto, a percepção de que há uma diferença de princípio entre modernidade e Antiguidade não nega a existência desta opressão sofrida pelos modernos.¹⁴ A perda da unidade original, sintoma primeiro e constitutivo da modernidade, reparte tanto o ser humano, seu cosmo, sua cultura, sua história, em duas esferas mutuamente excludentes: por um lado a subjetividade formal, a negativa, e por outro lado, a objetividade natural e artificial, positivas. A reflexão sobre a essência do trágico está marcada pelo antagonismo, mas, além disso, pela unificação do antagonismo, da contradição. Em seu *Fundamento para Empédocles* Hölderlin expõe como se dá a oposição harmoniosa entre arte e natureza, apresentando o processo pelo qual a natureza torna-se mais orgânica e o homem, mais aórgico, mais universal. O momento em que o signo coloca-se em sua insignificância.

O significado da tragédia pode ser mais facilmente compreendido a partir do paradoxo. Pois, como todo potencial é dividido igualmente e de modo justo, tudo o que é original aparece não em sua força original, mas propriamente em sua fraqueza, de modo que a luz da vida e a sua manifestação pertencem propriamente à fraqueza de cada todo. Ora, no trágico, o signo é em si mesmo insignificante e sem efeito, mas o elemento original é diretamente exposto. Assim, o original só pode aparecer propriamente em sua fraqueza, mas, à medida que o signo em si mesmo é considerado como insignificante = 0, o elemento original, o fundamento oculto de cada natureza, também se pode apresentar. Se é propriamente em seu dom mais fraco que a natureza se apresenta, quando ela se apresenta em seu dom mais forte o signo é = 0.¹⁵

Fugir do opressivo, modulador e de sua constrição demanda uma relação capaz de deslocar a Antiguidade de seu lugar de objeto cindido e opressivo. Uma outra relação possível a partir de um deslocamento de postura; da relação instrumental para a orgânica. Em *Fundamento para Empédocles*, texto que se refere à tragédia inconclusa que Hölderlin escreveu sobre o filósofo grego Empédocles, classifica o pólo da natureza de *aórgico* e o pólo da arte como *orgânico*. Longe de ser entendida no sentido convencional, esta última palavra deve ser remetida ao sentido etimológico de instrumental, enquanto a primeira deve ser compreendida no sentido de não-instrumental.¹⁶ O aórgico é tido por natural, o inconcebível, o incompreensível, o ilimitado, o universal; em contraposição a ele, o orgânico é o artificial, o conceitualizável, o compreensível, o ilimitado. A não-instrumentalidade da natureza faz dela não somente origem, mas também fim. A arte, por outro lado sendo compreendida não como obra de arte, mas como a atividade que a produz é o instrumento pelo qual atinge esse fim.

Seu texto mobiliza, como questão determinante, a condição de possibilidade da mediatização do orgânico pelo aórgico e vice-versa, de modo que nenhum deles deixe de ser o que é, tornem-se verso e in-verso um do outro, e por meio da mediatização recíproca alcance a interioridade do momento passado. Um declinar de uma relação hierárquica para uma relação harmônica.

Na pureza da vida, arte e natureza só podem se contrapor *harmonicamente*. A arte é a

florescência, a plenitude da natureza. A natureza só se torna divina pela ligação com a arte, em espécie distinta mas harmônica. Quando cada uma é inteiramente aquilo que deve ser e quando uma se liga à outra, complementando-lhe a falta que, necessariamente, possui para ser o que tem que ser, para ser o que pode ser em toda a sua singularidade, aí se dá a completude e o divino se descobre no meio de ambas.¹⁷ [Grifo meu]

A reflexão sobre a essência do trágico esta marcada pelo antagonismo, mas, além disso, pela unificação do antagonismo, da contradição. Em seu *Fundamento para Empédocles*, Hölderlin expõe como se dá a oposição harmoniosa entre arte e natureza, apresentando o processo pelo qual a natureza torna-se mais orgânica e o homem, mais aórgico, mais universal. O momento em que o signo se coloca em sua insignificância, em que o fundo velado de toda a natureza se pode apresentar.

A harmonização é o desejo do autor de *Empédocles* de fugir de toda determinação por um movimento que tende à intimidade com o divino. A frequência do trágico é a sensação da consciência como desmesura da consciência; a cegueira como fruto do conhecimento e da especulação que dela declina. Um dualismo inscrito já na própria interioridade, uma interpretação que, ao explicitar-se filosófica, surge como matriz do pensamento especulativo. Da desmesura da interioridade surge, portanto, a discórdia que a ode trágica simula, desde o começo, a fim de, apresentar o puro.¹⁸ A idéia filosófica que guia as diversas versões do enredo da tragédia é a aspiração à totalidade ou à unidade, ao absoluto, que só é possível pela morte do herói. A morte é a reunificação do que estava separado, o momento em que ocorre a doação mais forte. Hölderlin, nesta época, pensa o poema trágico como a metáfora de uma intuição intelectual como diz no fragmento *Sobre a diferença dos gêneros poéticos*. A metáfora é transporte, transferência, transposição. Tanto o poema lírico, como o poema épico, como o poema trágico, são metáforas; mas a tragédia é uma obra metafórica no sentido de transpor uma intuição intelectual.

O poeta está anunciando, com a sua definição, que a tragédia realiza uma transição, uma mediação entre a forma sensível e o conteúdo espiritual, ou que a tragédia expõe a intuição da unidade mais profunda, a unidade do todo, a totalidade originária.¹⁹ Ao definir, portanto, a tragédia como metáfora de uma intuição intelectual, está dizendo que ela é uma metáfora do absoluto, a apresentação sensível do absoluto. E, nesta mesma linha de raciocínio, o fragmento *Fundamento para Empédocles* diz que a tragédia é a expressão da unidade íntima mais profunda que se expõe por oposições reais. Sua especificidade frente ao idealismo alemão está no fato de que a tragédia expõe uma força que une e uma que divide, colisão que acarreta a morte ou a autodestruição do protagonista e a restauração do equilíbrio.

Do fracasso de *Empédocles*, Hölderlin retirará a noção de que é necessário traduzir Sófocles. Uma pergunta ronda seus questionamentos acerca da possibilidade da tragédia. A resposta surge a partir da problematização do teatro e do embate de toda tradução. A Grécia não existiu em si. A Grécia não é a imagem da Grécia ela mesma. Não é uma ontologia a ser re-presentada. A evidência fundamental que Hölderlin clareia sustenta-se na tensão entre o natural e o cultural como essência de cada cultura. O próprio e o impróprio, o natal e o estrangeiro, como cerne de cada cultura, tornam a desapropriação o movimento que permite cada cultura voltar a si, apropriar-se como tal. Tomando como irreversível a desapropriação, a diferenciação de origem, o estranhamento, proíbe o movimento dialético como alicerce de sua manifestação reflexiva. A irreversibilidade estará no movimento de apropriação em que o próprio e o estrangeiro, estão em coexistência indissociável, colocando como problema primordial o livre uso do próprio. A interpretação hölderliniana²⁰ da tragédia se desloca de uma contradição que é superada por uma harmonização, para uma posição em que a antinomia é radicalizada sem levar a uma reconciliação.²¹

A Grécia descoberta por Hölderlin é a Grécia trágica. A essência do trágico é o acasalamento monstruoso entre Deus e o homem, esse tornar-se um ilimitado e essa transgressão do limite que a tragédia, tem como função purificar. Pertencia ao seu destino desviar-se do céu e esquecer com idealidade o divino que lhes era imediato e demasiadamente próximo; mas ainda organizar esta vida através da justa medida. Daí o fato de terem edificado um império da arte e terem sido excelentes no calmo vigor e no heroísmo da reflexão.

Nós, porém, encontramos-nos sob o domínio do mais próprio de Zeus, o Zeus que não só se

mantém profundamente entre esta terra e o mundo selvagem dos mortos, mas que ainda força, de forma decisiva para o fundo da terra, o curso da natureza esse que é eterno inimigo do homem encaminhando-se para o outro mundo. Isso altera imensamente as representações sociais e pátrias. A nossa arte poética deve guardar, portanto, o caráter pátrio de forma que a sua matéria seja escolhida de acordo com a nossa visão de mundo e suas representações devem ser no modo do pátrio. As representações gregas se distinguem por sua tendência principal de poder apreender a si mesmas porque isso constitui a sua fraqueza, enquanto que a tendência principal de nosso tempo é poder atingir uma outra coisa, *é ter destinação, já que ser sem destino é a nossa fraqueza.*²² [Grifo meu]

Esse próprio, mesmo escapando de uma catástrofe trágica, é ainda para nós a coisa mais distante a mais próxima-longe. Porque eles nunca se apropriaram do que tinham de próprio, nada do ser grego, irreversivelmente evadido, esquecido, poderia ser encontrado, poderia ser reencontrado. Os gregos não se auto-impuseram a pergunta pela sua própria existência. O próprio dos gregos é inimitável, pois ele nunca aconteceu. Ante a Grécia, não se buscam vestígios ou ruínas. Dela somente pode ser captado seu *instinto de formação*. O improferido de sua própria proferição.

Ressonância e Tradução:

A diferença entre as épocas é antes um fator produtivo do que um obstáculo a ser superado. Ao não ser muro, é parte, não mártir, elemento constitutivo da imagem que se quer criar. O tempo não deve ser entendido como obstáculo, mas como horizonte produtivo de interpretação. Essa existência hermenêutica entendida como fusão de horizontes²³ é fundamental para que se mantenha uma relação tensa e dialógica com o passado, e, no caso, com o passado de uma forma de pensamento. O tempo não como precipício que devemos transpor para recuperar o passado, mas como o solo que mantém o devir e o presente cria raízes. A distância temporal como fundamento de uma possibilidade positiva e produtiva de compreensão. Trata-se da distância temporal e do seu significado para a compreensão.²⁴

Hölderlin nos faz um duplo convite. Um primeiro convite para um descentramento nosso em busca de compreender os fundamentos de seu pensamento e sua reflexão acerca do passado, a sua compreensão do que seria a sua noção de modernidade; e um segundo convite, tentando compreender o seu próprio deslocamento, a sutileza da sua reflexão de que compreender um outro, distanciado no tempo, somente pode ser atingido por um deslocamento duplo do Eu e do Outro para um lugar terceiro, incerto, intangível.

A curta interpretação aqui exercida propôs compreender a idéia de tragédia para o autor, e não uma formalização da poesia trágica. Sendo que esta idéia não é um trágico em si, não é um universal que contenha um particular, nem um conceito capaz de reduzir fenômenos. Ao tentar captá-la, observa-se o movimento em seu pensamento. A concepção de tragédia nas *Observações sobre Édipo*, escritas por Hölderlin em 1803, junto com as *Observações sobre Antígona*, estão intimamente ligadas às anteriores, mas ganham um novo significado. Há um sinal exterior de mudança onde os estudos de Hölderlin sobre o trágico agora não estão mais ligados à sua própria produção poética, e sim às versões que fez das duas tragédias de Sófocles. A sua lírica deixa de englobar, enquanto tema, a solução trágica da oposição entre natureza e arte, que no movimento de seu pensamento passa a ser compreendida de maneira absoluta na relação entre homem e Deus. Diferenciando-se da sua tentativa de dar forma em *Fundamento para Empédocles*, o trágico passa a ser imanente à sua representação; presente inclusive em sua filosofia da história.

Do desconcerto do inconcluso (e aqui não vale dizer fracasso de seu empreendimento para não dotar o ato de negatividade) proposto em seu *Fundamento para Empédocles* para a tradução de Sófocles, busca o excêntrico, impossível de centrar presente, principalmente em *Antígona*, concebida como a mais enigmática das tragédias, um gênero irreconstituível e intransponível.

A seus olhos, do passado deve-se captar seu *instinto de formação*, o originário do original, o velado impronunciável, somente verbalizado através da tradução. Ao tentar refletir sobre a Grécia clássica, observa que há uma diferença de princípio entre a Antiguidade e a Época Moderna, uma diferença de gradação, onde nota que a Antiguidade parece opor-se inteiramente ao nosso instinto de dar forma ao

informe, diz o poeta em seu fragmento O ponto de vista segundo o qual devemos encarar a Antiguidade. Sua reflexão acerca do dilema da criação do mito, como o moderno pode criar um mito tão forte como a tradição grega recebida, passa a ser compreendido através de um deslocamento sensorial. A ver, prefere ouvir.

Ouvir a *ressonância*²⁵ de uma pergunta: Quem são os gregos? Os gregos nunca existiram antes dos modernos terem a consciência de que eles existiram. Sua inexistência dá vida, o que não existiu nos pare. A escuta da pergunta propicia ouvir retorno de sua própria voz. A crítica à normatização dos gregos ocorre a partir da proposição de que a voz da pergunta já se faz presente em seu retorno àquele que pergunta. Ao romper com o plano objetual, deixa de ser coisa e passa a ser o pensamento da diferença acerca da coisa.

Os gregos são inimitáveis. No máximo, é possível entrever ou deduzir de seu contrário, através da arte. Daí o trabalho de *tradução* que consiste em fazer dizer ao texto grego o que este não parava de dizer mas sem nunca dizer.²⁶ Sempre em busca do movimento de apropriação, por mais difícil que seja. O próprio deve ser tão apreendido tanto como o estrangeiro.²⁷

Mas sem dizer através de *restos*, sem dizer por vestígios. O ser-próprio dos gregos está perdido e será inimitável. A arte grega é um inimitável por ser arte, porque a sobriedade que ela nos indica é ou deve ser em nós natureza. Nossa natureza (sobriedade) não pode se regular sobre a cultura deles tanto quanto nossa cultura não pode se regular sobre a natureza deles, que nunca se efetuou.

A relação entre a Grécia e os modernos, entre o presente e o passado, deve ser uma relação de intimidade mediada pela estranheza. Um deslocamento para um lugar terceiro, em que ambos se desconhecem, mas mantém-se num solo comum. Nesse nascimento da mais elevada animosidade, parece realizar-se a mais elevada conciliação.²⁸ Onde a estranheza impede que se consiga uma pacificação hermenêutica, um momento de estabilização interpretativa capaz de, através da leitura da forma, congelar sua multiplicidade.

Os seus próprios poemas seguem esta tensão entre a possibilidade de expressar um sentido imediato, aquele superficialmente mais claro e um dever ser somente passível de ser complementado pelo leitor. O poema não é sem data, porém, apesar de sua data, ele está sempre por vir. É expresso em um agora que não responde aos pontos de referências históricos. Ele exige do leitor um certo pressentimento, intuição, que termina por ser a força da realização de seus versos.²⁹

Toda tradução implica deformação. Ela é transcri(a)ção, perversão do esquema da imitação (classicista ou dialetizante) que a supõe. A tradução deve ser tão mais transformadora quanto mais grego for o texto. A sensação não se exprime imediatamente. Não só todo poema, mas também o trágico surge da vida e realidades poéticas, do mundo e a alma próprios ao poeta.³⁰ Para Hölderlin somente havia tragédia moderna como uma tradução da tragédia antiga. No entanto, o que aparece não é mais o poeta e sua própria experiência, mas um outro.³¹ Assim, somente havia teoria possível do trágico e da tragédia na releitura da poética clássica e de sua reinterpretção especulativa. É nesta frequência que o autor compreende a pergunta Quem são os gregos? e encontra resposta somente por *ressonância*: A repetição daquilo que havia ocorrido através do eco em sua poesia. A repetição daquilo que tinha acontecido ali sem jamais ter ocorrido ali e o eco dessa palavra impronunciada que tinha, no entanto, ressoado em sua poesia. Toda tradução deve encontrar sua própria frequência; Hölderlin encontra a sua através da *ressonância* da sua pergunta sobre os gregos.

A *ressonância* de Hölderlin, compreendida como uma forma de tradução do passado, escapa da submissão mimética acerca do positivo pelo deslocamento - que inicialmente parece apenas de cunho retórico - do ver para o ouvir. Nesta leitura, esta ruptura entre ver e ouvir cinde a possibilidade de que a relação com o passado esteja pautada por um ato de autópsia. A possibilidade do ato classificatório em relação ao mundo grego, onde classificando o outro, classifica a si mesmo, deixa de estruturar-se na esfera da versão - uma leitura do Outro, o grego, por uma transposição semântica que apenas leva-o a ser uma imagem submissa do moderno - para torná-lo uma tradução para um lugar terceiro, diferente a ambos. Para além da caracterização de um fracasso, o Fundamento para Empédocles é a representação daquilo que escapa ao controle daquele que, ao tentar encenar um ato mimético, descobre a falência/possibilidade de sua empresa.

Será neste instante, que Lacoue-Labarthe observa que Hölderlin percorre o terreno da mimese a

partir da (des)estruturação aberta com a problemática do teatro (se uma tragédia ainda é possível) e a pergunta que daí declina - os gregos ainda nos falam? É possível fazê-los falar? incide verticalmente sobre o desafio da tradução, ao notar que falta traduzir Sófocles. O que estava dito como o que não estava dito. A visualização do mesmo pela expressão da diferença acerca do mesmo. O mesmo, de diferente maneira.

O movimento de seu pensamento entre o espanto da inconclusão da tessitura de *Fundamento para Empédocles* e as escritas das *Observações sobre Édipo e Antígona*, expõe a diferença entre o trágico e a tragédia. Como dirá o autor nas *Observações sobre Édipo*, a:

apresentação do trágico depende, principalmente, de que o formidável, como Deus e o homem se acasalam, e como, ilimitadamente, o poder da natureza, o mais íntimo do homem se unifica a ira, seja concebido pelo fato de que a unificação ilimitada se purifica por meio de uma separação ilimitada.³²

Trágico surge como experiência da desmesura e da falta, a aspiração pela transgressão do limite, que identifica à tentação moderna do saber absoluto. A tragédia, que era considerada por ele a mais rigorosa das formas poéticas, tem a função de purificar a falta trágica, estabelecendo o limite, lembrando a finitude do homem. Até mesmo em uma existência limitada, o homem pode compreender uma vida infinita e o limite da representação do divino. Este é o excesso inerente a toda vida. O pensamento acerca da finitude não é somente um dos pensamentos de Hölderlin, mas seu pensamento por excelência. O pensamento da finitude como a associação ao paradoxo inerente a todo ser finito como circunscrição do infinito.³³

Quanto mais o trágico se identifica com o desejo especulativo do infinito, mais a tragédia o expõe como a rejeição na separação, na diferenciação, na finitude. A tragédia é, em suma, a catarse do especulativo.³⁴ Será nesta diferenciação entre o trágico e a tragédia que Lacoue-Labarthe compreenderá esta busca pela transgressão dos limites da condição finita do homem e a tragédia como a lembrança da condição finita do homem, como uma resposta à Kant, dada por Hölderlin. A tragédia, em sua cesura do especulativo, exporá a (des)apropriação. A partir do momento em que a estrutura mimética não garante mais o direito de retorno ao Mesmo, reconciliador e (re)apropriante; a partir do momento em que o espetáculo trágico supõe a perda de qualquer proposição e de qualquer determinação garantidas na enunciação e se vê condenado a representar o processo da (des)apropriação, a estrutura da tragédia é imobilizada e paralisada.

O que Hölderlin chama de cesura ao (des)estruturar a tragédia, capta o lugar onde sua organização dialética se confirma, sobre sua articulação vazia ou falta de qualquer articulação:

O *transporte* trágico [...] é propriamente vazio e o menos ligado. Por isso, na sequência rítmica das representações em que se apresenta o transporte, aquilo que se chama na métrica, a *cesura*, a pura palavra, a interrupção anti-rítmica, torna-se necessária para ir ao encontro da alternância dilacerante das representações na culminância, de tal modo que então não é mais a alternância das representações, mas sim a própria representação que aparece.³⁵ [Grifo meu]

A cesura é uma interrupção anti-rítmica na consecução rítmica das representações. É um momento de suspensão, de ruptura no curso da tragédia que tem como função fazer aparecer para além da alternância das representações, a própria representação trágica. A cesura é o momento da palavra pura que organiza o ritmo das representações de tal modo que o sentido da tragédia se torna manifesto.

Esta percepção da cesura, ao expor a representação e cindir a possibilidade do ato mimético, leva, novamente, à problematização aberta no Ponto de vista segundo o qual devemos encarar a Antiguidade e suas observações acerca da *ressonância*. A ruptura do ato do mesmo desvela impossibilidade da imitação e expõe, na fraqueza, a necessidade da tradução. Se na modernidade não é mais possível termos tragédia, como experienciaria a partir de o *Fundamento para Empédocles*, toda tradução carregará sempre o

ato trágico. Na Modernidade somente podemos ter uma tragédia da tragédia.

Uma resposta parcial ao objeto que o autor tem clareza de estar para sempre alheado. A projeção, através da tradução, para um lugar precário e que da sua precariedade retira a sua força. Uma composição acerca de um referente, mas que deixa de trabalhar no plano analógico-descritivo, buscando uma composição que jamais atinge uma completude, uma pacificação. A aspiração por compor um mundo com formas, através da obra-de-arte, do trabalho dramaturgico, mais especificamente, capaz de refletir acerca da autocertificação moderna, intimamente associada a sua relação com o passado.

Retornando ao Híperion, através da poesia, que nunca o autor abandonou, tenta transgredir a possibilidade de um discurso objetivo, tentando convertê-lo em crítica às formas positivas através da própria forma. Lançado incessantemente no incerto, busca uma forma de lidar com a Grécia. Mas não a Grécia unicamente solar, mas a Grécia em seu movimento da aurora ao crepúsculo. Através da poesia *Assim como em Dia Santo*,³⁶ retirando-a de seu lugar de musa, poetizando-a enquanto movimento contínuo. Não por excesso de grandeza, mas por falta de propriedade, a Grécia, para Hölderlin, terá sido inimitável.

A leitura da Grécia, através da poesia, aposta na tradução como forma de captar a diferença, para violentar a *indiferença*, ante ao morto, o positivo. Captar o originário do original através de sua *ressonância* e do eco de sua escuta acerca da pergunta Quem são os Gregos? . Fundar a incerteza, o lacunar como ato de descentramento próprio a manter sua impropriedade, o lacônico como próprio ao humano e sua percepção do passado. Fundamentalmente, o espírito deve habituar-se a não pretender alcançar, em cada momento singular, o todo almejado e a suportar a incompletude do instante.³⁷ O ato interpretativo é incompleto. A capacidade de fazer o mundo retornar, re-apresentar-se e de re-habitar através de sua forma poética. A saída para um referencial estático e externo: a imagem insuperável dos gregos. Uma cultura que se indica como inacessível a si próprio.

A sensação não se exprime imediatamente. Não só todo poema mas também o trágico surge da vida e realidades poéticas, do mundo e a alma próprios ao poeta. No entanto, o que aparece não é mais o poeta e sua própria experiência. Pois, do contrário, tudo se ressentiria de verdade justa e nada poderia ser compreendido e dotado de vida se não fosse possível traduzir o próprio ânimo e a própria experiência para uma matéria analógica estranha.[...] O poema dramático trágico é também imagem do vivo, do que para ele é e se fez presente em sua vida.³⁸

O trabalho dramaturgico de Hölderlin compôs um diálogo com Sófocles e a tragédia grega que desfez a matriz especulativo-trágica para elaboração da qual ele havia contribuído (e toda sua passagem pela problemática da tragédia se dá nesse sentido) e nesse longo caminho de dismantelamento e de decomposição nada encontra em definitivo. O trágico surge como a *ruína do imitável*, a impossibilidade de fazer semelhante ao sentido original, mas a busca por verter para o próprio o modo de significar do original. A relação íntima com a *artividade* própria ao poeta para refletir acerca do passado.

Ao refletir acerca da pergunta de como a Modernidade pode fundar um mito tão forte quanto a tradição recebida pelos gregos, compreende, através de seus versos, que a Modernidade já é uma imagem com *presença*. A sua compreensão da auto-certificação moderna, através da arte, surge pela composição de imagens que não se referem a uma ausência. Um presente que deixa de ser o signo do mundo grego. Através de uma composição própria da forma, nega que a modernidade seja o signo de uma ausência, a lhe encobrir com sua sombra, como no classicismo.

Recorrendo a um texto de Jean Luc-Nancy, o autor observa que o Ocidente já é aquilo que se auto-designa como limite, como demarcação, pois, para o autor, a cultura ocidental é caracterizada pela criação de formas em um mundo disforme. Encenam a todo o momento uma forma de lidar com a cisão traumática entre o homem e um mundo objetivo. O irrepresentável, pura presença ou pura ausência, já é um efeito da representação.³⁹

Os versos de Hölderlin e a perda de controle ante a sua tentativa de reescrita de uma tragédia grega exposta no Fundamento para Empédocles sutilmente possibilitam a leitura de que a modernidade possui um nascimento, sendo a partir de si mesma que deve se auto-referendar; mas sem se expressar

como reconstituição de algo objetual perdido, um signo de uma ausência, e sim, pela conciliação através de uma composição com referências particulares e reconhecíveis através de um sentido interno a ela. O auto-reconhecimento, a auto-certificação da modernidade já é uma forma de estar à deriva. A contraposição harmônica ao passado, com a visualização imagética, pela ressonância, como forma de expandir o potencial interpretativo e compor seus próprios limites de estabelecimento de significado. A perspectivização dos hespéricos, através da poesia e do teatro, lidando com o positivo através da torção na forma. A perda do destino e o ganho da destinação.

BIBLIOGRAFIA

- BLANCHOT, Maurice. A palavra sagrada de Hölderlin . In:_____. **A parte do Fogo**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1992.
- BLUMENBERG, Hans. **Work and Mithos**. Cambridge: University Press, 1999.
- CÍCERO, Antonio. O Destino do Homem . In NOVAES, Adauto. **Poetas que Pensaram o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- DÉCULTOT, Elisabeth. **Johann Joachim Winckelmann**. Ênquete sur la gênese de l histoire de l art. Paris: Presses Universtaires de France, 1995.
- GADAMER, Hans George. **O Problema da Consciência Histórica**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- _____. **Verdade e Método**. Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Petrópolis: Vozes, 1997.
- HABERMAS, Jurgen. **O Discurso Filosófico da Modernidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- HÖLDERLIN, F. Fundamento para Empédocles . In: **Reflexões**. Trad. Márcia Cavalcanti
- _____. O ponto de vista segundo o qual devemos encarar a Antiguidade In: **Reflexões**. Trad. Márcia Cavalcanti.
- _____. Observações sobre Édipo In: **Reflexões**. Trad. Márcia Cavalcanti
- _____. Observações sobre Antígona In: **Reflexões**.
- _____. Assim como em dia santo Poesia In: **Poesias Completas**. Lisboa: Ed. Portugal.
- KOSSELECK, Reinhardt. Modernidad . In:_____. **Futuro Pasado**. México: Fundo de Cultura Economica ,1979.
- LACOUTHE LABARTHE, Philippe. A Cesura do Especulativo . In _____. **A Imitação dos Modernos**. Ensaios sobre arte e filosofia. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- _____. Hölderlin e os Gregos In _____. **A Imitação dos Modernos**. Ensaios sobre arte e filosofia. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- LACOUÉ-LABARTHE, Ph./ NANCY, Jean-Luc. **L absolu littéraire**. Paris, éditions du Seuil, 1975.
- MACHADO, Roberto. **O Nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- NANCY, Jean-Luc. The Birth to Presence . In: **The Birth to Presence**. Stanford University Press, 1993.
- SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- _____. Le concept du tragique chez Schelling, Hölderlin et Hegel . In: _____. **Poésie et poétique dans le idéalisme allemand**. Paris: Gallimard, 1974.
- _____. Poétique des genres et philosophie de l histoire . In _____. **Poésie et poétique dans le idéalisme allemande**. Paris: Gallimard, 1974.
- WINCKELMANN, Johann J. **Réflexion sur l imitation**. Paris: Gallimard, 1993.

Notas

¹ Stunde zur andern/Wie wasser von Klippe/Zu klippe gewarfen/jahrlang ins Ungewisse hunah Trad. Antonio Cícero.

² Essa distinção não se expressa enquanto visível contradição, visto que ambos tiveram influência mútua um sobre o outro; além disso, Hölderlin, em nenhum momento, deixou de estar vinculado ao pensamento especulativo.

³ LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. A Cesura do Especulativo . In _____. **A imitação dos Modernos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra p.181

⁴ HARBERMAS, Jürgen. **Discurso Filosófico da Modernidade**. São Paulo: Editora Martins.Fontes

⁵ SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Rio de Janeiro: Editora Zahar p.23

- ⁶ A reflexão do tempo na modernidade como separação gradual entre horizonte de expectativa e espaço de experiência KOSSELECK, Reinhardt. *Modernidad* In: _____. **Futuro Pasado**. México: Fondo de Cultura Económica 1979
- ⁷ Para uma discordância acerca da não diferença de princípio na leitura de Hölderlin, ver SZONDI, Peter. *L'autre fleche: Sur la gèneses des dernies hymnes de Hölderlin* In: SZONDI, Peter. **Poésie et poétique de l'idealisme allemand**. Paris: Gallimard 1975
- ⁸ DÉCULTOT, Elisabeth. **Johann Joachim Winckelmann**. Enquete sur la gèneses de l'histoire de l'art. Paris; Presses Universtaires de France 1995 p.88
- ⁹ WINCKELMANN, Johann J. **Réflexion sur l'imitation**. Paris: Gallimard 1993 p.84
- ¹⁰ SZONDI, Peter. *Le dépassement du classicisme* In _____ **Poésie et poétique de l'idealisme allemand**. Paris; Gallimard 1975 p.259
- ¹¹ HÖLDERLIN, Friedrich. O ponto de vista segundo o qual devemos encarar a Antiguidade. In.: **Reflexões** (org) Tradução Márcia Cavalcanti p.78
- ¹² BLUMENBERG, Hans. **Work and Mithos**. Cambrigde University Press p.212
- ¹³ LACOUÉ-LABARTH, Ph./ NANCY, Jean-Luc. **L'absolu littéraire**. Paris: éditions du Seuil, 1975 p.65
- ¹⁴ Interessante notar que Lacoue-Labarthe faz uma leitura do Hölderlin teórico-dramaturgo que questiona a leitura de Peter Szondi, dizendo que a filosofia do trágico ainda é uma teoria do efeito trágico, mesmo que de maneira oblíqua.
- ¹⁵ HÖLDERLIN, F. apud : SZONDI, Peter Idem. p.33
- ¹⁶ Segue-se, aqui, a tradução feita por Antônio Cícero referente ao Empédocles e aos radicais das palavras ali mobilizadas. In CÍCERO, Antonio. **O Destino do Homem**. In.: NOVAES, Adauto. **Poetas que Pensaram o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras. p. 225 - 269
- ¹⁷ Idem. *Fundamento para Empédocles*. In _____ **Reflexões** (org)
- ¹⁸ LACOUTHE LABARTHE, Philippe. *A Cesura do Especulativo* . In _____ . **A Imitação dos Modernos. Ensaio sobre arte e filosofia** p. 145
- ¹⁹ MACHADO, Roberto. **O Nascimento do trágico**. De Schiller a Nietzsche. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor
- ²⁰ Segue-se, aqui, os termos de Peter Szondi, que apoiado em sua leitura de Benjamin, formula que não existe o trágico, mas *um* trágico sintonizado ao pensamento de cada autor, a partir do idealismo alemão.
- ²¹ Assim a crítica se direciona diretamente às tragédias compostas por Goethe e Schiller.
- ²² HÖLDERLIN, Friedrich *Fundamento para Empédocles* In: **Reflexões**. p. 94
- ²³ Segue-se o conceito e as reflexões de Hans George Gadamer em seu **Verdade e Método**. Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Petrópolis: Vozes, 1997
- ²⁴ GADAMER, Hans George. **O Problema da Consciência Histórica**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- ²⁵ HÖLDERLIN, Friedrich *Reflexão* In: **Reflexões**. p.25
- ²⁶ LACOUÉ-LABARTHE, Philippe *Hölderlin e os Gregos* In _____ . **A Imitação dos Modernos. Ensaio sobre arte e filosofia**. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 222
- ²⁷ HÖLDERLIN, Friedrich *O ponto de vista segundo o qual devemos encarar a Antiguidade* In: **Reflexões**. p. 123
- ²⁸ HÖLDERLIN, Friedrich *Fundamento para Empédocles* In _____ . **Reflexões**. (org) p.82
- ²⁹ Será nesta perspectiva que ocorrerá a crítica de Lacoue-Labarthe e Maurice Blanchot acerca do encontro entre o vocabulário de uma reflexão filosófica autônoma e uma linguagem poética ocorrida com a leitura excessivamente política de Heidegger dos poemas de Hölderlin.
- ³⁰ HÖLDERLIN, Friedrich Ibidem p. 80
- ³¹ Idem. p.81
- ³² HÖLDERLIN, F. *Observações sobre Édipo* In: **Reflexões**. p. 90
- ³³ Sobre uma leitura aprofundada deste ponto, ver NANCY, Jean-Luc *Hyperion s Joy* In: _____ . **The Birth to Presence**. Stanford University Press, 1993.
- ³⁴ LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *A Cesura do Especulativo* . In _____ . **A Imitação dos Modernos**.
- ³⁵ HÖLDERLIN, F. Idem p.94
- ³⁶ Aqui não é o lugar do investimento mais minucioso na leitura de sua poesia, fica, entretanto, a proposta. A intenção, aqui, é compreender o movimento gerado em seu pensamento, a partir de seu trabalho dramático.
- ³⁷ Idem, Ibidem p. 24
- ³⁸ HÖLDERLIN, Friedrich. Ibidem, p. 80
- ³⁹ NANCY, Jean-Luc. *The Birth to Presence* . In: _____ . **The Birth To Presence**. Stanford University Press, 1993. p.5