

O TRÁGICO EM HÖLDERLIN: UMA LEITURA POÉTICA E FILOSÓFICA DAS OBSERVAÇÕES SOBRE ÉDIPO¹

Solange Aparecida de Campos Costa(UESPI)²

solange@phb.uespi.br

Resumo: Este artigo examina como se define a questão do trágico para Hölderlin, importante poeta e filósofo alemão do século XVIII. Em 1804, Hölderlin traduz e comenta as peças *Édipo-rei* e *Antígona* de Sófocles. Esse artigo se concentra na investigação sobre o trágico que Hölderlin empreende na terceira parte de suas *Observações sobre Édipo*, nela surgem elementos que são singulares no seu pensamento, como a cesura, a dupla infidelidade e o afastamento categórico do deus. Esses elementos permitem que Hölderlin trate o tema do trágico a partir de uma visão completamente nova para o seu tempo e que propiciou o surgimento de importantes reflexões posteriores na literatura e na filosofia, como as de Musil, Hegel, Nietzsche e Heidegger, por exemplo. Duas são as questões principais que norteiam a argumentação neste artigo: a primeira se refere à acepção singular de Hölderlin sobre os paradoxos que comumente constituem o trágico, como o humano e o divino; a segunda, a análise da tarefa poética da modernidade como tarefa possível para toda e qualquer poesia.

Palavras-chave: Hölderlin; Trágico; Édipo; Poesia.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Friedrich Hölderlin (1770-1843), poeta e filósofo contemporâneo dos Românticos, escreveu poesias e textos que congregam trabalhos inacabados, projetos e

¹ Recebido: 05-04-2018 / Aceito: 11-06-2019 / Publicado on-line: 15-08-2019..

² Solange Aparecida de Campos Costa é Professora Adjunto do Curso de Filosofia, Campus Parnaíba da Universidade Estadual do Piauí (UESPI) e membro permanente da Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal do Piauí (PPGFIL-UFPI), Teresina, Brasil.

pensamentos aforismáticos, tanto literários como filosóficos, os quais revelam uma compreensão fundamental de seu tempo. A herança poética legada por Hölderlin marcou e continua a marcar a filosofia e a literatura europeia, influenciando o pensamento de grandes romancistas e filósofos posteriores como, Musil, Hegel Nietzsche e Heidegger.

Em sua trajetória, ainda que parta dos mesmos anseios dos poetas e filósofos que lhe são contemporâneos, tal como Schiller, Goethe e Schelling, por exemplo, Hölderlin compreende o trágico de modo profundamente original. A tentativa de encontrar um caminho para a arte de seu época não se traduz na famosa querela³ que domina as discussões de seus contemporâneos, mas numa visão anticlássica da cultura grega, totalmente diferente da nostalgia do antigo que era tão comum em seu tempo.

Será com essa concepção singular que Hölderlin se ocupará do trágico ao longo de seus textos, nesse sentido, a produção de obras literárias como *Hipérion*, *A morte de Empédocles* ou os próprios poemas, são entremeados por ensaios, comentários e projetos teóricos e filosóficos que lhe são inerentes. É difícil estabelecer uma separação precisa entre a contribuição de Hölderlin para a literatura e a filosofia ao longo do tempo, mas é certo que a dimensão e a profundidade de seus textos abrangem e interligam ambas as áreas⁴.

³ A querela entre antigos e modernos (*Querelle des Anciens et des Modernes*) instaurada inicialmente na França, nas discussões literárias do final do século XVII e início do século XVIII, é assumida pelo Romantismo e Classicismo alemão algumas décadas mais tarde. Estes movimentos, cada um a seu modo, se pautam em estabelecer uma espécie de antinomia entre os antigos e modernos de forma a pensar a antiguidade como modelo para a arte de seu tempo.

⁴ Para conhecer os textos teóricos e filosóficos de Hölderlin sugerimos a leitura da obra *Reflexões*, que reúne uma série de ensaios, aforismos e cartas do autor traduzidos por Márcia de Sá Cavalcante, seguido do texto *Hölderlin, tragédia de modernidade* de Françoise Dastur. Cont.

Sua produção pode ser dividida em Período de Hipérion (1794 – 1798), Período de Empédocles (1798 – 1800) e Períodos dos Grandes Poemas (1808-1806). Neste último, em 1804, traduz e comenta as peças *Édipo-rei* e *Antígona* de Sófocles.

Hölderlin ambiciona, tal como seus contemporâneos, criar uma obra especificamente alemã, que represente os anseios de sua época. Um dos grandes temas que perpassa toda obra hölderliniana, desde seus textos de juventude até o período dos grandes poemas, é a definição do trágico, por isso, o poeta recorrerá aos antigos, como uma forma de entender a essência do trágico grego para que consiga definir um caminho para o trágico na modernidade. A ideia não é copiar simplesmente o modelo antigo, mas entender os elementos imprescindíveis da natureza do trágico. Nesse sentido, o que interessa o autor não é somente a compreensão da estrutura interna do trágico, seu elemento formal, mas investigar o movimento que o impulsiona, o paradoxo que constitui sua identidade, que são as mesmas que mobilizam algumas reflexões da filosofia e da arte ao longo da tradição.

Dentro de sua obra de juventude, *Hipérion* delinea oposições que são elementos fundamentais para a compreensão do trágico, como por exemplo: vida e morte, encontro e separação, amor e guerra e o próprio uso do recurso da alternância das estações do ano, das trocas constantes de cartas; tudo isso contribui para que Hölderlin já manifeste nessa primeira obra uma compreensão dos embates fundamentais que compõem o trágico e, a partir disso, demonstre ambição por desenvolver uma forma

(HÖLDERLIN, 1994).

propriamente trágica. Nesse contexto, Hölderlin parte, então, para o projeto de criar uma tragédia moderna e dá início a produção da peça *A morte de Empédocles*, que receberá três versões, mas permanecerá inacabada.

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

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

A concepção do trágico que norteará a tradução da peça *Édipo-rei* de Sófocles e a produção do ensaio “Observações sobre Édipo” não se baseia numa reconciliação que supere a oposição própria do trágico, tal como aparece nos seus textos anteriores, mas antestrata da sustentação do conflito a partir da própria duplicidade que cada elemento mantém entre si. Ou seja, a dinâmica do trágico se estabelece de modo que cada elemento não apresente unicamente um plano de expressão, mas vários contrastantes e reconciliadores entre eles. Dessa forma, por exemplo, o que é positivo, num plano, pode ser negativo

em outro; ou, noutro plano ainda, positivo e negativo ao mesmo tempo e na mesma relação. Mas, Hölderlin não apenas caracteriza o trágico a partir da preservação do antagonismo em uma forma diferenciada, que se expõe na tragédia na relação homem e deus, por exemplo. Para ele, também desempenha papel importante a reinstalação de novos conflitos que a própria ruptura de um desses elementos propicia ao outro e a si mesmo, criando uma realidade completamente nova e sem precedentes, que as “Observações sobre Édipo” caracterizam pelo afastamento do divino, como veremos adiante.

Assim, as traduções das tragédias sofocianas empreendidas por Hölderlin demonstram que, mesmo depois do abandono do projeto de escrever uma tragédia moderna sobre Empédocles, ou em decorrência dele, persiste o desejo do poeta de adentrar o terreno próprio do trágico. No entanto, a recepção desse trabalho de tradução pelos contemporâneos – Voss e mesmo os colegas Schelling e Hegel – não revela cordialidade. Autores contemporâneos a sua época criticaram severamente as traduções, ora pelas mudanças que o poeta faz no texto original de Sófocles, ora pelos erros tipográficos que culminam em numerosas erratas.⁵

Essa atitude negativa será contestada por leituras posteriores, quando autores como Heidegger e Benjamin, entre outros, reabilitam as traduções de Hölderlin, afirmando a importância de sua peculiar interpretação e revitalização dos clássicos gregos.⁶ O interesse por esses

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

6 Isso aponta, de certa, forma, para o fato de Hölderlin ser um extemporâneo, pois embora se Cont.

textos de Hölderlin só ganha relevância quando novas teorias da tradução surgem, tornando possível extrapolar o nível de uma suposta preservação do sentido do texto original e observar o conteúdo criativo, a capacidade de tornar viva a linguagem: “Na tradução de um poema, o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada esta mensagem, da *informação estética*, não da informação meramente semântica” (CAMPOS, 1999, p. 100).

O objetivo desse artigo é a análise das traduções hölderlinianas de Sófocles, mas a interpretação dos comentários feitos por Hölderlin a uma das peças traduzidas, as *Observações sobre Édipo*. Este texto de Hölderlin, embora de extensão breve, é extremamente denso e contém uma compreensão profunda e original dos elementos que compõem o trágico.⁷

Hölderlin divide as *Observações sobre Édipo* em três partes:

- (i) A primeira se concentra numa espécie de exame da forma da tragédia, se ocupando de suas leis internas.⁸
- (ii) A segunda se ocupa do texto da tragédia, retomando algumas passagens

preocupe com discussões de seu período, sua forma de lidar com elas é diversa e reflete uma singularidade no pensamento alemão que só será compreendida e creditada pelos seus pósteros.

⁷Afirma o comentador Jean Beaufret (2008, p. 26), com exagero, mas percepção acertada: “Seria difícil encontrar, desde que o mundo é mundo, um texto que diga tanto, em tão poucas palavras e com uma densidade tão compacta.”

⁸Ainda que Hölderlin analise a forma do trágico, o faz de modo diferente de Aristóteles na *Poética*. Pode-se dizer que o poeta recorre à terminologia aristotélica para resgatar alguns conceitos como *catarse* e *reviravolta* (*peripécia*); no entanto Aristóteles se baseia numa descrição dos elementos que compõem o trágico enquanto Hölderlin busca compreender o que está além do normativo, qual é a essência mesma do trágico, e como ela comporta consigo uma expressão privilegiada da existência humana.

e analisando o texto sofocliano.

- (iii) A terceira, mais densa e complexa, apresenta uma compreensão do trágico e de como ele diverge em *Édipo-rei* e *Antígona*.

Deter-me-ei neste artigo, especificamente na terceira parte do texto, na qual Hölderlin apresenta o segmento mais duro e intrincado dele, no entanto, paradoxalmente é nesta parte que se encontra também a mais bem acabada investigação hölderliniana sobre a natureza do trágico.

1. DAS CONTRAPOSIÇÕES DO TRÁGICO: O PARADOXO

Antes de passar para a análise de Hölderlin sobre as *Observações*, é importante abordar, de modo geral, como se articula a compreensão do poeta sobre o trágico. Nesse sentido, o fragmento “O significado da tragédia”⁹ nos fornece um importante aceno. Lê-se aí:

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

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

te. (HÖLDERLIN, 1994. p. 63)

A tragédia se constitui então como paradoxo na medida em que a natureza, a força originária de todo existente, só pode aparecer através de sua fraqueza (de um signo = a arte), como dirá o próprio Hölderlin logo em seguida. Então, compreende-se que o trágico emerge de uma relação paradoxal, na medida em que, para sustentar seu surgimento, faz-se necessária a mediação pelo outro. Nesse sentido, a tragédia se expõe através de relação dialética e paradoxal. Dialética, porque se manifesta por intermédio de elementos opostos, tais como felicidade e decadência (do herói trágico), por exemplo. Paradoxal porque a oposição intrínseca ao gênero trágico, como a sublinhada anteriormente, somente aparece mediante uma outra oposição mais radical; ou seja, a dialética do trágico só se torna inteligível pela intercessão de um outro elemento que torne essa relação apreensível.

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

escultura, uma música, um texto, ainda que a tragédia, se mostre em Hölderlin, no decorrer de sua produção literária, como a *representação* mais apropriada da vida.

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

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

Dito de outra forma, pode-se entender que o que se quer revelar, a arte mesma, e de forma privilegiada o

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

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

2. DEUS E HOMEM: A DIALÉTICA DO TRÁGICO NAS OBSERVAÇÕES

No início da terceira parte das *Observações sobre Édipo*, Hölderlin afirma que:

A apresentação do trágico repousa, predominantemente, no fato de que o monstruoso, surgido quando deus e homem se pareiam ilimitadamente, quando, na ira, a força da natureza e a interioridade humana se tornam uma só, concebe que o ilimitado de tornar-se um apenas se unifica mediante a separação ilimitada. (HÖLDERLIN, 1994, p. 99)

O monstruoso, que pode também ser traduzido como desmesurado, é para o poeta o que fundamenta o trágico-

co, a ele os gregos denominavam *deínon*¹⁰, referindo-se ao inabitual, ao extraordinário. O extraordinário que alicerça o trágico é a fraqueza do todo, o outro através do qual o próprio se presentifica, isto é, a necessidade da mediação por um signo. “O extraordinário não pode, portanto, mostrar-se sem o ordinário.” (HÖLDERLIN, 1994, p. 116).¹¹ Ao tratar da relação entre homem e deus, a tragédia toca o infinito, mas só pode representá-lo através da finitude da condição humana. Essa possibilidade não revela a infinitude completamente, mas apenas a sugere. A possibilidade de revelação do trágico (baseada na fraqueza da origem, que se deixa apenas entrever) surge da união ilimitada entre homem e deus, isto é, da impetuosa força que unifica a natureza e o âmago do homem originariamente. Essa unificação, no entanto, aparece de forma peculiar na tragédia e aí se realiza por meio de uma “separação ilimitada”.

A *separação ilimitada* é a forma que caracteriza o trágico e torna possível entrever a reunião de homem e

¹⁰Rudolf Otto caracteriza o *deínós* grego como um aspecto do numinoso (sagrado). O autor dedica o capítulo sete do livro *O sagrado* para tratar desse aspecto do deus e afirma: “A base do seu sentido está no aspecto *inquietantemente misterioso [unheimlich]* do numinoso. Ao se desdobrarem seus aspectos, ele então se torna *dirus* e *tremendus*, terrível e soberbo, descomunal e estranho, esquisito e admirável, assombroso e fascinante, divino, demoníaco e ‘enérgico’.” (OTTO, 2007, p. 79). Otto cita também uma passagem da Antígona de Sófocles no qual o termo é traduzido por assombro. “Muita coisa é *ungeheuer*/assombroso. Porém nada é mais *ungeheuer*/assombroso que o ser humano” (SÓFOCLES apud OTTO, 2007, p.79). Ora, o que está em destaque aqui é a infinitude do sagrado no homem, ou seja, é a potencialidade humana de se equiparar ao divino, mesmo que brevemente e, dessa forma, encontrar a presença do sagrado em si, o universal na singularidade da condição humana. O que Sófocles alude na fala do coro é o extraordinário no ordinário, o deus no homem. Nesse mesmo sentido, o *deínós* em Hölderlin lembra o espanto que nasce do relacionamento entre deus e homem, e se dá ora pela união, ora pela separação. Tal como na definição de Otto, *deínós*, *ungeheuer*, trata desse caráter estranho e inquietante do sagrado ao permitir que no corriqueiro e mundano, se faça um acesso ao extraordinário.

¹¹Esse termo faz lembrar também àquela imagem de Heráclito citada por Heidegger em diversos textos quando ele se aquece junto ao fogo e afirma que os deuses também estão ali presentes. É assombroso que os deuses também moram no ordinário, como o próprio Heráclito (In ANAXIMANDRO, TALES, HERÁCLITO, 1991, p. 58, frag. 119) já afirmara em um de seus fragmentos: “A morada do homem, o extraordinário”.

deus, paradoxalmente pela separação. Hölderlin afirma que o trágico deve ser entendido a partir da inusitada união entre deus e homem, que só transparece através de sua própria cesura¹². A presença desses dois extremos (deus e homem) na tragédia aparece como um dos movimentos vitais para sua realização. A separação de ambos é índice da origem, e na tragédia preserva-se algo da união primigênia que os identificava. A união revela-se na lacuna de sua supressão. Assim, o rompimento do elo entre força da natureza (deus) e o mais profundo do homem é condição necessária para que o trágico aconteça.

Hölderlin cita em seguida, no original grego, embora com pequena variação, uma passagem da Suda¹³: “Ele foi o escriba da natureza, mergulhando sua pena sensata” (HÖLDERLIN *apud* ROSENFELD, 2000, p. 393). O trecho original – “O escriba da natureza que mergulha sua pena em sensatez” – refere-se a Aristóteles, mas Hölderlin altera-o ligeiramente e o emprega para falar de Sófocles,

¹²A palavra cesura aparece na primeira parte das *Observações*, com a seguinte explicação de Hölderlin: “A pura palavra, a interrupção antiarrítmica a fim de se encontrar a alternância capaz de arrancar as representações numa tal culminância que o que aparece não é mais a alternância das representações e sim a própria representação.” (HÖLDERLIN, 1994, p. 94). Ou seja, A cesura se constitui, como “pura palavra” que transcende os atributos corriqueiros da linguagem e nos transporta (*methaphora*) para a linguagem em si mesma, essa que separa e une as duas partes da tragédia. A cesura, assim, é pausa, é silêncio. Reúne em si a materialidade (presença em uma cadeia de sílabas) e a imaterialidade (é ausência de som). Ela preserva, portanto, essa capacidade de ser uma e dupla, pois ao mesmo tempo remete à palavra como articulação de sons e à sua suspensão, como cisão. Rompe o ritmo, é uma “interrupção anti-rítmica necessária”, como diz Hölderlin. Na tradução das *Observações* para o francês, Naville e Fédier inserem uma nota específica para tratar da cesura e apresentam cinco definições para o termo, que se complementam entre si. Ver NAVILLE; FÉDIER, 2000, pp. 1233-1234.

¹³Léxico mais abrangente da língua grega surgida em Bizâncio por volta do ano 1000. A *Suda* (também chamada de *Suidas*) é um léxico ou, mais exatamente, uma espécie de enciclopédia compilada no século X d.C. por eruditos bizantinos. Seus 30.000 verbetes abordam diversos aspectos da cultura grega (história literatura, língua, religião, costumes, etc.) mas nem todas as suas informações, notadamente as biográficas, são confiáveis. Disponível em: <http://www.cosmovisions.com/Suidas.htm>

pois pretende atribuir ao poeta trágico o uso dessa “pena sensata”.(Cf. ROSENFELD, 2000, p. 393). O objetivo é lembrar a tarefa do poeta que, ao expor o paradoxo trágico (a união ilimitada pela separação ilimitada), propicia um modo de observar o mundo e suas intrincadas relações. No entanto essa visão não é plena, e nenhuma poderá ser, pois ela (a relação entre homem e deus – união ilimitada pela separação ilimitada) só se deixa ver através de representação. Com a estranha citação da Suda, logo após a definição do trágico, Hölderlin remete à imprescindível tarefa do poeta de ceder aos homens uma visão da dialética do real. A visada do poeta demonstra uma agudeza, uma sensatez equilibrada, capaz de sustentar e mostrar aos outros o trágico da relação deus e homem. Sobre esse mesmo tema, trabalhará Hölderlin (1999, p. 339) no poema “Vocação de Poeta”:

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

O poema aponta que não é bom ser sábio demais (como pretende Édipo, no início da peça; essa ambição seria sua *hybris*). O poeta tem a justa medida do que é possível saber e revelar.

Tendo em vista essas questões é fácil reconhecer os paradoxos, apontados por Hölderlin na tragédia *Édipo-rei*. Édipo, ao interpretar infinitamente o oráculo desafia o deus, pois pensa poder ir além dos seus próprios limites, que no início da peça não lhe são claros. Ao transpor sua medida, não se reconhecendo inicialmente em sua condição real, ensaia tornar-se um ilimitado. Mas o ilimitado só se mostra através de uma cisão total, e daí advém o declínio

do herói, que é ao mesmo tempo avanço da ação dramática e caminho ao conhecimento. A força da natureza só pode ser vista a partir da quebra realizada pelo herói. Assim sendo, o poder da natureza deixa-se ver pela decadência do protagonista. Ele é o elemento fraco que se pretende igual à força da natureza e que decai e, na sua queda, manifesta intensamente o poder ao qual está submetido, a saber; a natureza, o destino.

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

Então, essa tentativa do herói, segundo Hölderlin, de tornar-se um ilimitado— a união que extrapola o limite entre o próprio e o estranho, entre deus e homem — só pode existir mediada por uma separação ilimitada. Essa união acontece num impulso, ou seja, a relação de combate entre deus e homem se intensifica na tragédia, até o momento em que um parece se conciliar com o outro. Abre-se um instante, na peça, em que aparecem pares, embora seja impossível a fusão completa entre eles, pois que é necessário que cada um preserve seu 'próprio', sua identidade. Esse instante é o "Transport"¹⁴, a peripécia¹⁵. Ele se concentra

¹⁴O *Transport* (transporte) aparece na primeira parte das *Observações* e se refere a reviravolta que se faz pela quebra do ritmo. Esse elemento mais do que dividir, reúne as duas partes da tragédia, a compondo como um todo orgânico. A escolha do termo *Transport* mantém clara, sobre-Cont.

em um momento inefável de tomada de consciência, em que, no silêncio, herói e divindade se igualam. Assim, para que o *ágon*, a luta, própria do trágico continue existindo, sucede-se a separação deles. A união só é permitida até o momento em que um não se perca no outro, em que ambos resguardem aquela distinção originária que mantém a *physis* de cada um. Esse paradoxo que constitui o trágico (união-separação entre divino e humano) aparece também no poema “Pão e Vinho” de Hölderlin (1992, p. 59):

O homem apenas algum tempo suporta a plenitude divina.
Depois toda a nossa vida é sonhar com eles [os deuses].

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

tudo a dimensão da *integração* orgânica das partes por meio da peripécia. Em *Édipo-rei*, a peripécia ocorre quando o protagonista toma conhecimento de si mesmo (como assassino e incestuoso) e assim deixa de ser o que era (glorioso rei de Tebas, herói que livrou a cidade da Esfinge), e o destino se cumpre. A reviravolta acontece pela cesura, que é uma quebra do movimento aparente da tragédia. A introdução desse conceito no texto de Hölderlin se dá por uma analogia com a cesura na métrica em poesia. Sobre *transport* Rosenfield afirma: “O critério de beleza depende do vínculo paradoxal entre o inesperado e o verossímil: do surgir de uma e outra ordem, alheia à necessidade das causas materiais, que nos provoca a surpresa de algo totalmente inesperado, mas que, mesmo assim, aparece como verossímil, porque revela contra as expectativas da experiência empírica, uma outra conexão que não se deduz do conhecimento e do pensamento argumentativos”. (ROSENFELD, 1998, p. 174)

¹⁵Aristóteles na *Poética* afirma que o reconhecimento é mais belo quando vem acompanhado da reviravolta, peripécia, como acontece na tragédia *Édipo-rei*. O filósofo considera essa peça de Sófocles como a mais completa justamente porque reúne harmonicamente todos os elementos do trágico. Cf ARISTÓTELES, 1973, Capítulo XI.

faz visível quando o rompimento acontece e cada um novamente retoma o seu limite, sua medida.

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

Depois da cesura¹⁶, da quebra realizada pela fala de Tirésias, como Hölderlin apontara anteriormente, Édipo age obstinado por descobrir a verdade. Todos os personagens da peça, de alguma forma, tentam dissuadi-lo, mas já é tarde, Édipo já assumira a disputa com o destino, com o divino e consigo mesmo. Por isso, todas as falas parecem, a partir de então, travar batalhas entre si e, simultaneamente, insinuam o crime de Édipo. “Tudo é fala contra fala, superando-se na contraposição” (HÖLDERLIN, 1994, p. 100). A intensidade do diálogo é necessária para a existência da

¹⁶Hölderlin aponta na primeira parte das *Observações* que pela cesura “Divide-se a sucessão do cálculo e o ritmo, e relacionam-se de tal modo nas suas duas metades que estas aparecem como sendo de igual peso [equilibradas]”. (HÖLDERLIN, 2000, p. 386). Apesar de a cesura consistir numa quebra, ela não cinde totalmente a peça em duas partes discrepantes entre si, pois, ao mesmo tempo, que ela separa o fluxo da ação, ela também realiza a união entre esses lados divergentes e harmônicos. Conforme Dastur: “Cesurar, interromper por meio de uma cesura, não significa desarticular, desconjuntar, mas, ao contrário, deixar aparecer no equilíbrio.” (DASTUR, 1994, p. 181)

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

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

Édipo busca no oráculo adquirir um saber para

além do que lhe compete. Laio foi o primeiro a consultar o oráculo e recorrer à mediação divina, Édipo lhe dá continuidade, ao buscar fugir dela. Buscando escapar, ele torna ainda mais premente o seu destino.

No texto de Hölderlin, ainda tratando do constante *ágon* presente na peça *Édipo-rei* (“Tudo é fala contra fala”), o autor comenta o vigor e a intensidade que as falas e as cenas apresentam. Os diálogos cortantes, entre Édipo e Creonte, Édipo e Jocasta, Édipo e o pastor, vão sucedendo um ao outro numa tensão progressiva até a decadência absoluta do herói. Os próprios comentários de Hölderlin se tornam como que imbuídos desse ritmo alucinante que a peça ganha. Dirá Hölderlin (1994, p. 100) sobre as cenas que antecedem a catástrofe:

Tudo é fala contra fala, superando-se na contraposição [...] Nas cenas, as formas que festejam o pavor, o drama, como o de um processo de heresia, como a língua para um mundo onde, sob a peste, a loucura e um espírito vaticinador, a toda parte exacerbado, onde num tempo de ócio, deus e homem se compartilham na forma da infidelidade, essa que tudo pode esquecer, pois a infidelidade divina é o que há de melhor para se preservar a fim de que o transcurso do mundo não possua nenhuma lacuna e a memória do celeste não escape.

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

dade (alguns referidos por Hölderlin na citação acima).

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

3. A POTÊNCIA DO TRÁGICO EM SÓFOCLES: O AFASTAMENTO CATEGÓRICO DO DEUS

Segundo as *Observações sobre Édipo*, o trágico aparece na peça também, de modo singular, a partir do "afastamento categórico do deus" (1994, p. 100), elemento que não aparece nas peças dos outros tragediógrafos. Ao analisar a interpretação de Hölderlin da peça *Édipo-rei*, dirá Beaufret (2008, p. 22): "Assim, para Hölderlin, o trágico de Sófocles é o documento essencial desse *afastamento categórico do divino*[grifo meu], que é, a seus olhos, a própria essência da tragédia, e que nem Ésquilo nem Eurípides conseguiram objetivar tão plenamente." Ou seja, enquanto em *Édipo-rei* o herói se descobre apartado da presença divina e a ele se impõe a tarefa de assumi-la até o fim, condenando-se ao exílio, nas outras tragédias – de Ésquilo e Eurípides – ao declínio do herói sucede geralmente a morte, e o deus é que estabelece sua sentença.

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

Em Sófocles, outros elementos também interferem na ação e mudam a realidade. Não somente os deuses, mas a ação humana também tem poder. Dirá Szondi (2004, p. 89) sobre Sófocles: “Entre os personagens do drama de Sófocles não figuram deuses, como ainda ocorria no caso de Ésquilo. No entanto eles têm participação no que acontece.[...] Mas não é trágico que o homem seja levado pela divindade a experimentar o terrível, e sim que o terrível aconteça por meio do fazer humano.” Essa relação entre o divino e humano, que em Ésquilo é determinada com exatidão, e em Sófocles se expressa por vezes de forma nebulosa, aparece em vários comentadores¹⁷ como ponto fundamental que caracteriza a obra dos dois tragediógrafos. A esse respeito, afirmará Leski (2003, p. 167):

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

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

Em Eurípides já ocorre uma mudança na representação do trágico (que a partir de então entra em decadência¹⁸), e os deuses passam a atuar na trama, influenciando na ação da peça. Eurípides utiliza elementos novos na composição do drama que, em certa medida, tange a essência do trágico. Sobre esse tema, escreve Dastur (1994, p. 183): “Quanto a Eurípides, ele já começou a perder o sentido do destino que ainda regia o mundo de Sófocles e, sem mais se preocupar em respeitar o divino, ordena aos deuses que apareçam na cena do drama para conciliar de maneira exterior e artificial as oposições – é o famoso *deus ex-machina*.”

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

O afastamento categórico¹⁹ aparece nos textos hól-

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

¹⁹ Sobre o afastamento categórico do deus, Roberto Machado e Pedro Süsskind inserem uma nota explicativa na tradução que fazem do texto holderliniano, na qual afirmam: “*Umkehren* tem o sentido de voltar, retornar, fazer a volta, regressar, inverter, dar as costas, virar o rosto. Optamos, algumas vezes pelos termos “afastar-se” para o verbo *umkehren* e “afastamento” para o substantivo *Umkehr*, mas outra vezes pelo termo “retorno” e “retornar” quando o sentido o exigia. Lacoue-Labarthe assinala que, no alemão da época, essas palavras remetem à Revolução Francesa e têm o sentido geral de subversão, revolta.” (MACHADO; SÜSSKIND, 2008, p. 79). Neste artigo, embora adotemos preferencialmente a tradução de Márcia de Sá Cavalcante para o Cont.

derlianos sob a influência de Kant, embora Hölderlin o utilize para tratar do trágico que se apresenta sob a forma da retirada do deus. Pode-se entender, então, que quando aparece a noção de infidelidade divina, ela preserva algo também daquilo que Kant denominava *Incondicionado*, ou seja, as coisas em si mesmas, o aspecto não-conhecido do nômene. A esse respeito dirá Lacoue-Labarthe (1998, p.38, tradução minha): "O afastamento do divino não significa a ausência ou desaparecimento de Deus. Ele é categórico, no sentido kantiano, incondicionado, ele designa tudo, a presentificação da Lei. O afastamento é a Lei". A lei é a imposição do destino, é a condição originária, à qual estamos submetidos desde sempre e a qual não podemos completamente conhecer.

No poema "Pão e Vinho", já mencionado anteriormente, importante para compreender a noção de sagrado para Hölderlin, o poeta também faz referência ao "tempo de indigência", a uma forma de perda do sagrado, um momento de ausência do deus, tal como o referido nas *Observações sobre Édipo*. O poema comenta que nesse tempo de indigência os poetas seriam como deuses, por assumir sua tarefa num tempo em que tudo está fora do lugar. Dirá Hölderlin (1992, p. 59):²⁰

Nem sei perseverar assim, nem que fazer entretanto,
Nem sei que dizer, pois para que servem os poetas em teos
de indigência?
Mas eles são, dizes, como sacerdotes santos do deus do vi-

termo, optamos tal como os tradutores acima explicitam, por traduzi-lo de diferentes modos, conforme a necessidade específica do contexto textual.

²⁰ Heidegger recupera essa passagem e escreve o texto *Porquê poeta?* em que analisa uma época sem deus, sem fundamento [*Abgrund* = abismo, sinônimo de "não fundamento"]. Ver Heidegger (1951).

no.

Que em noite santa vagueavam de terra em terra.

O poema comenta sobre esse tempo em que tudo está fora do lugar porque deus se afastou dos homens, ou seja, ocorreu o que Hölderlin chama de *retorno categórico* do divino. Os deuses antes eram muito presentes no cotidiano grego, através dos ritos ou mesmo interferindo nas ações humanas, como atestam as peças anteriores, de Ésquilo, por exemplo. Agora, Homero, com sua *sobriedade ocidental de Juno*²¹, havia introduzido no mundo grego a poesia e a arte com esse sentido que Hölderlin definirá séculos mais tarde: enquanto elemento estranho, em contraposição ao pátrio. E como consequência os deuses se afastaram do homem. É esse abandono de deus, tal como apontado nas *Observações*, que Édipo vive. Hölderlin (1992, p. 59) define no poema esse momento de ocultação dos deuses como algo sofrido, um luto, para o homem:

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

No entanto, nos versos seguintes Hölderlin comenta sobre o surgimento de um *gênio sereno*. Esse “gênio sereno” é o poeta que preserva algo daquele vínculo original e reestabelece a paz pela palavra; a poesia retira, nesse sentido, a angústia do homem causada pelo afastamento de

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

deus. O poeta seria, então, uma das causas possíveis de uma nova reedificação humana perante a situação de ausência dos deuses. No trecho abaixo do poema, Hölderlin (1992, p.61) caracteriza a tarefa do poeta nesse tempo de dificuldade:

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

O mesmo poema ainda afirma que se preserva alguma gratidão que os homens possuem em relação ao divino: “Mas em silêncio vive alguma gratidão ainda.” (id., p. 61) Essa gratidão que o homem possui, tal como a poesia, é que sustenta o não-esquecimento, mantém o elo remanescente daquela fusão originária, da unidade de onde ambos procedemos (deus e homem) e que carregamos conosco. Segundo Hölderlin, essa unidade – já referida anteriormente, em uma de suas formas, pela poesia – quando emerge nos salva de um total obscurecimento. Por isso precisamos mantê-la, a fim de não perdermos nossa identidade, que é um modo de tentar resguardar viva a memória do deus.

Então, para não nos esquecermos da união ilimitada, buscamos seu sentido na realidade objetiva. Fazemos que as coisas existentes nos tragam a lembrança do nosso pátrio, do tempo em que o divino se revelava. E, assim, com olhos atentos, podemos ver na realidade, que ora emerge, resquícius do chão que lhe deu origem. Na elegia, o próprio

pão e o vinho²², tal como a poesia, aparecem como frutos dessa tentativa de proteger o vínculo com o sagrado.

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

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

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

22 “Por isso junto a eles [o pão e o vinho] recordamos os deuses” (HÖLDERLIN, 1992, p. 61).

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

Na Modernidade, apartados da presença de deus, a lembrança do elemento originário, compartilhado por todos, é o que garante que não sejamos dissolvidos pelas necessidades vazias da vida mundana. Como alcançar esse elemento? Pode-se atingi-lo pelo equilíbrio em assumir plenamente a nossa existência enquanto tal, sem excessos ou faltas. Os gregos conseguiram apreendê-lo de modo exemplar. O destino do homem é ser homem e assumir essa tarefa sem recorrer a subterfúgios ou abandoná-la pela inércia. Dessa forma, poderá ultrapassar a sua indigência, a falta do divino, tal como Hölderlin (2001, p. 168-169) define no texto “Sobre a religião”:

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

O homem só toca a infinitude na medida em que

percebe a contingência de ser finito e pode, portanto, vislumbrar o fundo originário de si mesmo e do real.²³ Não vê a realidade enquanto fato, mas o que doa e sustenta sua vigência da realidade. Escreve Hölderlin (1994, p. 66) no texto *Sobre a religião*:

Se o homem souber tocar oportunamente, descobrirá, em cada uma das esferas que lhe são próprias, uma vida mais elevada, maior do que a pautada pela necessidade, ou seja, uma satisfação mais infinita, maior do que a satisfação das necessidades. Da mesma maneira que toda satisfação, essa satisfação mais infinita é também uma pausa momentânea da vida real.

O homem ultrapassa o nível das necessidades corriqueiras e passa a se aproximar do elemento que lhe deu origem, como se escutasse o nascer de sua própria natureza.

No entanto, como vimos, não é apenas pelo pensamento que o homem esgota plenamente o elo com o divino, o rigor intelectual não explica a divindade, que pode ser pressentida através de suas próprias leis. Essas leis não são as jurídicas ou formais, Hölderlin cita o exemplo de Antígona que clama à lei divina para enterrar o irmão. Ao invocar a lei divina, Antígona recorre ao elemento

23A relevância dessa idéia para Hölderlin revela-se também na epígrafe do romance *Hipérion*: “Non coarctari maximo, contineri minimo, divinum est.” Trata-se da inscrição tumular de Inácio de Loyola, fundador da ordem dos Jesuítas, e significa: “Divino é não estar limitado pelo que há de maior e mesmo assim estar cingido pelo que há de menor.” A referência de Hölderlin ao epitáfio de Inácio de Loyola aparece anteriormente também num “esboço de Hipérion”, publicado em 1794, na Revista *Thalia* de Schiller (esse texto recebe o nome, nas obras de Hölderlin, de *Fragmento Thalia*). Nesse artigo Hölderlin comenta que o homem possui dois estados ideais: o de extrema simplicidade e de extrema cultura e ambiciona constantemente alcançá-los. Segundo Hölderlin (2004, p. 113) a frase do epitáfio “pode assinalar a perigosa tendência do ser humano de tudo querer e a tudo subjugar como o mais alto e mais belo estágio que ele possa atingir”. Segundo as notas de Philippe Jaccottet nas obras completas de Hölderlin em francês, essa epígrafe é apenas um pequeno extrato de um longo epitáfio ao padre jesuíta. Jaccotet (in HÖLDERLIN, 2004, p. 1153) afirma que “Parece que Hölderlin interpretou essa frase como a oposição de duas atitudes humanas possíveis: conquista e sabedoria, expansão e concentração.”

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

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

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

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

intermediário entre a palavra do deus e a existência humana. Cabe ao poeta conquistar o “fogo dos céus”²⁴, isto é, seu pátrio, sua natureza e, dessa forma, ser fiel à letra firme.

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

4. DO PAPEL DO HERÓI E DO POETA A PARTIR DA DUPLA INFIDELIDADE

Dos temas tratados até aqui se pode inferir que Hölderlin recebe uma forte influência das discussões de sua época (a diferença entre poética antiga e moderna, por exemplo), mas a sobrepuja de modo a buscar um caráter original que transcenda os modelos pré-concebidos de seus contemporâneos. Hölderlin é, sem dúvida, um homem de seu tempo, sente as mudanças causadas pela Revolução Francesa, pelas discussões políticas, pela necessidade de criar uma escrita alemã frente aos padrões estrangeiros; no entanto, esses

²⁴Esse termo “fogo dos céus” aparece na carta que Hölderlin escreve ao amigo Böhlendorf, na qual apresenta a diferença entre os gregos e os modernos: “Nada se aprende com mais dificuldade que o livre emprego do [elemento] nacional. E creio que a clareza da representação é tão originalmente natural em nós quanto nos gregos foi o fogo dos céus. Por isso, justamente, cabe *superar* estes últimos, os gregos, antes na passionalidade bela [*schön*] [...] que naquela lucidez [presença de espírito] e aptidão de representar homéricos.”(HÖLDERLIN, 1994, p. 132).

são apenas os elementos que circundam e instigam seu trabalho em princípio. Pois só quando adentra o âmbito da arte, quando passa a sentir a liberdade criadora da própria poesia é que sua ação se efetiva e sua argumentação se desloca para o lugar anterior, existencial, que propicia toda e qualquer argumentação sobre sua época.

Segundo as *Observações sobre Édipo*, afinal, após o afastamento do divino, deus e homem se relacionam pela infidelidade. O deus é infiel porque se afasta do homem; não que ele deixe de existir, sua força continua vigorando, mas isso se dá sob uma nova forma, a do seu afastamento, na voz do oráculo, por exemplo. O divino age agora através da lembrança. Ao homem cabe a tarefa de aceitar o afastamento do deus, como única forma possível de acesso ao divino devendo, então, cuidar da lembrança do sagrado, preservá-la. Pode-se entender a superação da infidelidade divina (a retirada do deus), no texto de Hölderlin, como uma empreitada que cabe ao homem assumir; só tornando sua essa tarefa é que o homem pode preservar a lembrança do divino. Por isso Édipo aparece, nota Jean Beaufret, como *átneos*²⁵: Édipo é o sem deus, ele é o herói abandonado pelo divino, cabe a ele agora assumir a sua existência a partir da falta do deus. Édipo não é morto nem condenado a agonizar no cume de um rochedo como Prometeu fora, o deus não lhe impõe nenhuma pena, isto é, ele não recebe nenhum castigo como uma sentença a ser cumprida. O que Édipo sofre é o abandono do deus e o que ele pode fazer é apenas assumir a sina de tal solidão. Nas *Observações* Hölderlin dá indicações de que, ao fazer seu tal desígnio, o do

²⁵ “Não ateu, mas desertado tanto quanto possível pelo deus que dele se separa e se afasta.” (BEAUFRET, 2008, p. 23)

afastamento do deus, Édipo pode viver, a partir de então, para realizar essa tarefa. O destino de Édipo se configura, desse modo, em tomar sobre si a infidelidade divina. Beau-fret (2008, p. 24) expõe a seguinte pergunta sobre Édipo: "Qual é então seu destino? Aprender a assumir, ou seja, a fazer seu tal abandono."

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

Desse modo, segundo Hölderlin, Édipo – a partir da catástrofe, do reconhecimento de si como causador da morte de Laio e do incesto inconscientemente praticado – cede ao esquecimento de si e de deus, esquecimento também necessário para dar vazão a uma relação única com o divino. A partir da infidelidade torna-se acessível ao homem uma memória não mais presa ao antes e depois, a memória é agora aquela que permite a existência do tempo enquanto tal é justamente aquilo que une o antes ao depois. Mas esse esquecimento não se concede mais a Édipo. E novamente temos o paradoxo: até então afirmávamos que era preciso manter a memória do divino para conseguir assumir a infidelidade do deus, isto é, seu afastamento. Agora o esquecimento nos aparece como necessário, como imprescindível para poder preservar essa memória.

Ora, esse esquecimento não é contrário à lembrança do divino, ele consiste em olvidar a si mesmo e a deus como formas pré-concebidas, como conceitos já fixados no mundo, para entendê-los desde aquele âmago originário, desde o movimento que permitiu que as formas externas de seu

aparecimento fossem exequíveis. Esse momento que não é possível quantificar – o momento da dupla infidelidade, do duplo esquecimento, do nascimento de uma nova memória – deixa transparecer a força da natureza que doa ao homem seu destino. "Semelhante esquecimento é, portanto, para o homem, portanto, o nascimento de *uma memória de si mesmo* mais profunda do que tudo que pensava ser até então." (BEAUFRET, 2008, p. 28).

Esse duplo esquecimento, que aparece no texto de Hölderlin, abre ao homem um instante em que ele pode vislumbrar inteiramente a si mesmo (o que o caracteriza como tal, o seu elemento único, sua diferenciação que não permite que ele seja outra coisa). O anseio de figuração desse momento é a matriz formal da tragédia. O herói trágico – nesse caso em particular: Édipo – é o exemplo de como o homem pode esquecer de si enquanto homem determinado (com certas virtudes, vícios, trejeitos próprios) e olvidar suas características externas para adentrar na visão do que possibilita nele tais características, enquanto possibilidade para tal homem singular. Segundo Rosenfield (2000, p. 394):

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

Através desse esquecimento surge no herói a lembrança da origem, do vigor próprio que lhe permite existir. Essa memória se funda no seu pátrio, no solo nativo que lhe deu origem. Esse é o retorno categórico. É o momento em que o homem esquece de si como indivíduo e lança o

olhar sobre si como possibilidade, como base que propiciou o nascimento do indivíduo. “Mas a arte só é plenamente arte por aquilo Hölderlin nomeia insolitamente de *vaterländische Umkehr* [retorno à terra pátria]: o retorno, a volta, que remonta até a própria essência do nativo.” (BEAUFRET, 2008, p. 11)

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

Deus, no retorno categórico em que se dá o duplo esquecimento, aparece como tempo. Ele é tempo na medida em que se constitui como anterior ao sentido epocal ou a qualquer conceito cristalizado de medição da existência. Dirá Hölderlin (1994, p. 100) mais adiante nas *Observações* que: “Nesses limites, o homem esquece de si porque está inteiramente lançado ao momento e a deus. Porque deus nada mais é que tempo.” Deus, nesse sentido é tempo como pura condição, como tão-somente possibilidade. Por isso, pode-se afirmar desse modo que o tempo é vazio (signo = 0), pois nada mais lhe resta de referência senão o nada, o que ainda não aconteceu; mas é ele, por outro lado, que torna qualquer acontecimento possível. Só assim, num estado em que as categorias de espaço e tempo ainda não foram definidas por alguma situação específica, torna-se

possível a dupla infidelidade, pois o deus não tem como se revelar aos homens através de um signo, nem o homem pode se agarrar a sacrifícios para atingir o divino. Tudo isso foi absolvido pelo elemento que dá existência a qualquer relação. Dirá Beda Allemann (1959, p. 238) que: “A forma como o Deus pode ser infiel aos homens é ser/estar manifesto como o céu livre e vazio. Ausente e incompreensível, o Deus não se dispõe mais através de signos.”

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

Por isso, diferente dos desfechos de outras peças, Édipo tem de tornar-se cego, pois não pode suportar a pura visão da origem, o elemento unificador da natureza, a unidade que antecede a multiplicidade. Tem de prestar um sacrifício, tem de perder algo de humano²⁶. Nessa busca de-

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

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

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

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

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

do oráculo e de Tirésias, adverte-o insistentemente para que preserve a memória, para que resguarde a presença divina.

Se Édipo compreendesse que a fidelidade à cidade consiste em respeitar o deus, talvez houvesse outro desfecho na peça, no entanto, a tragédia não aconteceria. Mas Édipo, por ser um herói trágico, tem de sucumbir, tem de perceber apenas tarde demais que se afastara do deus; e vice-versa, que ele não pode mais governar a cidade, que nunca, na verdade, foi legítimo o seu reinado. Segundo Dastur (1994, p. 186): “O imperativo só se torna categórico quando não tem mais fundamento teológico, quando o deus se retira, na época em que o homem está em luto da divindade.” Por isso pode-se dizer que o tempo é categórico, porque não há saída, não há escapatória e, pior, não há mais divindade a que se agarrar. Édipo fica defronte a si mesmo, ao sem-sentido da existência, e sua única possibilidade é assumir essa tarefa de ser sem-deus e, ainda assim, continuar querendo existir. No poema “Vocação de Poeta”²⁷, escrito em 1800, Hölderlin presente e tematiza a distância de deus tal como o que aparecerá mais tarde nas *Observações*. Dirá Hölderlin (1999, p. 339) no final do poema:

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

Essa relação de afastamento do sagrado que aparece no poema, mostra-se nas *Observações* como o elemento trágico mais intenso da peça *Édipo-rei*. Assim, a tragédia de

²⁷ Esse poema é escrito no mesmo ano da elegia “Pão e Vinho”, é o chamado “Período dos grandes Poemas” que abrange os anos de 1800 a 1806. As *Observações* também são realizadas nessa época, sendo publicadas no ano de 1804.

Sófocles trata, na análise de Hölderlin, da perda do sagrado, e como o homem (o herói – Édipo) se situa frente a essa situação. Segundo Machado (2006, p. 160):

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

No entanto, o exame que Hölderlin faz da peça sofocliana não se restringe ao estudo do trágico ao modo grego, mas, sobretudo, ao afastamento do divino que também é inerente à poética alemã de seu tempo. Hölderlin trata, portanto, via Sófocles, de como pode e deve o poeta moderno se portar frente ao afastamento do divino. Desse modo, o destino de Édipo, segundo Hölderlin, não é apenas o destino do herói clássico, mas uma representação que permite pensar o trágico na modernidade²⁸. Daí a opção de Hölderlin, em seu percurso, por uma tradução do texto antigo, após o abandono do projeto de Empédocles em estado inacabado.

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

Mas a nós cabe, sob as trovoadas do deus,

²⁸Segundo Blanchot (1987, p. 275): “Hoje o poeta não pode mais colocar-se entre os deuses e os homens, como intermediário deles, mas cumpre-lhe manter-se entre a dupla infidelidade, manter-se na intersecção desse duplo retorno divino, humano, duplo e recíproco, movimento pelo qual se abre um hiato, um vazio que deve constituir doravante a relação essencial dos dois mundos.”

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

A questão que se impõe a Hölderlin nas *Observações* é como transformar a solidão, a nostalgia e a fraqueza causada pela ausência divina em nova potência de vida e forma. Hölderlin afirmará que cabe ao poeta assumir esse vazio, ele pode através de instrumentos específicos (como a tragédia), mostrar ao homem que ainda resiste sua força própria.

O afastamento do divino representa justamente a condição da modernidade de suportar o rompimento com um desses polos próprios do conflito que permeia a existência e se representa na tragédia. A poesia trágica oferece, então, ao homem uma possibilidade para suportar e ratificar os antagonismos que subsistem na realidade.

Esse artigo procurou mostrar os paradoxos que surgem a partir da compreensão hölderliana do trágico. Apesar dos riscos da aporia e de suspensão do discurso que a existência desses paradoxos traz consigo, eles não ocasionam em Hölderlin o pleno apagamento da dicção trágica, ou seja, não constituem obstáculos que impedem o desenvolvimento das questões sob a forma trágica. Ao contrário, esses paradoxos são constitutivos do movimento no qual a tragédia emerge, é através deles que ela aparece em toda sua intensidade. A ligação entre esses opostos não surge como algo a ser resolvido. Isto é, a relação conflitante entre deus e homem (natureza e cultura, memória e esquecimento) não aparece como um problema a ser superado, mas como tarefa a ser assumida na criação poética, a saber: en-

tender a diferença e, portanto, considerar a necessidade do perpétuo e sempre renovado movimento de embate entre os elementos paradoxais, como possibilidade da manifestação de uma unidade originária. A realidade entendida assim, como na tragédia, é puro movimento de recordação da origem.

Abstract: This paper examines how the question of the Tragic is defined according to Hölderlin, an important German poet and philosopher from the XVIII century. In 1804, Hölderlin translates and comments the plays *Oedipus the King* and *Antigone*, by Sophocles. This paper focuses on the investigation about the Tragic undertaken by Hölderlin in the third part of his *Remarks on Oedipus*; in this part, some elements which are singular to his thought come up, such as the Caesura, the Mutual Unfaithfulness and the Categorical Reversal. These elements allowed Hölderlin to address the question of the Tragic from an entirely new perspective for his time and provided the emergence of important further debates both in Literature and Philosophy, such as Musil, Hegel, Nietzsche and Heidegger, for example. There are two main questions which guide the argumentation of this paper: the first one refers to Hölderlin's singular conception of the paradoxes that commonly constitute the Tragic, such as the one between the human and the divine; and the second one, the analysis of the poetic task of Modernity as a possible task to every single poem.

Key-words: Hölderlin; Tragic; Oedipus; Poetry.

REFERÊNCIAS

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

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

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

BEAUFRET, J. *Hölderlin e Sófocles*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

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

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

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

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

HÖLDERLIN, F. Escritos filosóficos de Hölderlin. In: ROSENFELD, K. (org.) *Filosofia & Literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

MACHADO, R; SÜSSEKIND, Tradução e notas. In: HÖLDERLIN, F. *Observações sobre Édipo e Observações sobre Antígona*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

NAVILLE; FÉDIER. IN: HÖLDERLIN, Friedrich. *Oeuvres*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 2004.

OTTO, Rudolf. *O sagrado: os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional*. Trad. Walter O. Schlupp. São Leopoldo: Sinodal/EST; Petrópolis: Vozes, 2007.

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

ROSENFELD, Kathrin. *Antígona — de Sófocles a Hölderlin*

Solange Aparecida de Campos Costa

derlin. Porto Alegre: L&PM. 2000.

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

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

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