

POESIA E HISTÓRIA EM FRIEDRICH HÖLDERLIN E WALTER BENJAMIN

Theo Machado Fellows

RESUMO

Em um de seus primeiros ensaios de que se tem notícia, Walter Benjamin dedica-se à análise de dois poemas do poeta e filósofo Friedrich Hölderlin. Este autor, embora não seja o tema central de nenhum outro texto de Benjamin, reaparecerá em diversos momentos de sua obra, seja em referências curtas, seja emprestando conceitos para as reflexões benjaminianas. O que este artigo pretende demonstrar é a profunda influência, pouco abordada pelos principais comentadores, exercida pela obra de Hölderlin sobre o pensamento de Benjamin. Para realizar este intuito, realizaremos uma análise comparada de alguns textos e poemas de Hölderlin – com destaque para sua fase tardia – e de alguns desenvolvimentos do pensamento de Benjamin, que, como pretendemos comprovar, espelham-se em alguns temas hölderlinianos.

Palavras-chave: Poesia. História. Estética. Walter Benjamin. Friedrich Hölderlin

POETRY AND HISTOIRE ON HÖLDERLIN AND BENJAMIN

ABSTRACT

In one of this first essays, Walter Benjamin analyses two poems of the poet and philosopher Friedrich Hölderlin. Even though, Hölderlin hasn't appear as main subject in any other Benjamin's essays, his influence remains as a strong presence all over his work. Quotes and direct references to Hölderlin's work will be recurrent in most of Walter Benjamin texts. The main goal of this article is to examine this not yet completely explored influence of Hölderlin's ideas and thoughts over Benjamin's philosophy. With that objective on mind, our investigation will analyse some Hölderlin's essays and poems – specially from this last periode – and compare to some key aspect of Benjamin's philosophy in order to identify these close relations between the two important german thinkers.

Keywords: Poetry. History. Aesthetics. Walter Benjamin. Friedrich Hölderlin

Escritas meses antes do trágico suicídio de seu autor, as *Teses sobre o conceito de História* nos oferecem, em sua obstinada atualidade, as derradeiras observações acerca de um tema que atravessa, sob diferentes perspectivas, todo o conjunto da obra de Walter Benjamin: a necessidade de repensar a escrita da História, livrando-a das amarras de um historicismo positivista que, sob a égide do progresso, submete o saber histórico a concepções triviais pautadas unicamente pela linearidade dos eventos e por um pretense científico a guiar o trabalho dos historiadores. Marcadas pelo desconsolo de Benjamin diante do pacto de não-agressão firmado por Stalin e Hitler em meio à Segunda Guerra, as *Teses* retomam, em seu estilo fragmentado e muitas vezes alegórico, diversas considerações elaboradas desde as obras de juventude deste autor, que soube como poucos convergir para seus escritos elementos assumidamente heterogêneos. Esta sua singularidade, se não evita a eclosão de diversas tensões e até mesmo de alguns paradoxos dentro de sua trajetória, não nos impede de assinalar alguns fios condutores bastante claros. Entre estes, encontra-se precisamente o desejo de tomar a tarefa de compor as narrativas oficiais das mãos daqueles que, como diz Benjamin no “Apêndice A” das *Teses*, contentam-se “em estabelecer um nexos causal entre os diversos momentos da história” (BENJAMIN, 1987, 232)

Ao nosso desejo de explorar novas possibilidades de escrita da História legadas por Benjamin, acrescentamos dois outros elementos norteadores desta investigação, que certamente contribuirão para o nosso propósito principal. O primeiro diz respeito às possíveis relações da poesia – pensada aqui no sentido da *poiesis* aristotélica – com uma nova historicidade capaz de fundamentar – novamente cito o “Apêndice A” das *Teses* – “um conceito de presente como tempo-de-agora [*Jetztzeit*], no qual estão incrustados estilhaços do tempo messiânico” (BENJAMIN, 1987, 232). Este anseio se inspira na proposta, enunciada por Jeanne Marie Gagnebin em seu livro *História e Narração em Walter Benjamin*, de “pensar este núcleo narrativo comum à história como processo real (como *Geschichte*), à história como disciplina (como *Historie*), [e] à história como narração (como *Erzählung*)” (GAGNEBIN, 1999, 2)

O segundo elemento é, na verdade, a obra de outro autor. Mais precisamente, a de um poeta: o também alemão Friedrich Hölderlin, cuja poesia é tema de um dos primeiros ensaios escritos, ainda durante a Primeira Guerra, pelo jovem Walter Benjamin. Contudo, não é apenas como objeto de estudo que Hölderlin aparecerá ao longo da obra de Benjamin: em momentos cruciais, Hölderlin ressurgirá nos textos benjaminianos oferecendo conceitos, inspirando desdobramentos para alguns temas e, como queremos

aqui sugerir, auxiliando Benjamin na construção de novas narrativas capazes de superar a crença cega no progresso, crença esta que, coincidentemente ou não, tem em um amigo de juventude de Hölderlin um de seus maiores expoentes. Trata-se, naturalmente, de Georg Wilhelm Friedrich Hegel, colega de Hölderlin e Schelling no seminário de Tübingen. Embora estes três amigos compartilhassem, no início de sua produção intelectual, alguns ideais, ao ponto de redigir a seis mãos um manifesto – do qual hoje só nos restou pouco mais de uma página¹ – seus caminhos acabam por se afastar à medida em que atingiam a maturidade filosófica. Hegel e Schelling ainda em vida escreveriam seus nomes no panteão filosófico da Modernidade, enquanto que a Hölderlin, por muito tempo, foi destinada uma posição marginal que prolongou por muitos anos o ostracismo ao qual lhe conduziu, em vida, a deterioração de seu estado mental. Embora algumas exceções, como Nietzsche, dirijam sua atenção para a obra do poeta suábio, é somente no século XX que Hölderlin será devidamente reabilitado, não somente como um poeta maior, mas igualmente como um pensador de significativa relevância. Colaborou para esta valorização o fato de que, pouco antes de Benjamin escrever seu ensaio “Dois poemas de Hölderlin”, Norberth von Hellingrath ter iniciado a publicação das obras completas do poeta, projeto que viria a ser finalizado por seus colaboradores devido ao falecimento do editor durante guerra. Ao lado de Heidegger, Walter Benjamin pode ser visto como um dos principais responsáveis por esta revalorização ainda na primeira metade do século XX. É inegável, contudo, que os comentários feitos pelo autor de *Ser e Tempo*, com destaque para as conferências proferidas nos anos 30, exerceram maior influência no campo dos estudos hölderlinianos do que os escritos de Benjamin. Uma explicação para este fato poderia ser dada através do argumento de que os comentários benjaminianos sobre Hölderlin são bem mais frequentes nas obras de juventude de Benjamin, sem se fazer presentes em suas principais obras. Nos escritos de Heidegger, pelo contrário, os comentários sobre a poesia de Hölderlin assumem um lugar de destaque. O que pretendemos aqui mostrar, contudo, é a persistência de alguns temas inspirados por Hölderlin ao longo da obra benjaminiana. Para isto, analisaremos inicialmente as referências diretas feitas ao poeta suábio nos ensaios de juventude. Em

¹ Trata-se aqui do fragmento conhecido como *O mais antigo programa sistemático do idealismo alemão*, cuja verdadeira autoria é até hoje tema de intensos debates. Independente de qual dos três tenha sido o responsável pela redação do texto, é evidente que ele representa uma encruzilhada no caminho filosófico destes autores, que com o tempo acabariam seguindo destinos bastante diferentes. Uma tradução em português deste fragmento, datado como tendo sido redigido em 1796, encontra-se no volume da *Coleção Os pensadores*, da Editora Abril Cultural, dedicado a Schelling. O responsável pela tradução é Rubens Rodrigues Torres Filho.

seguida, analisaremos a proximidade entre as teses principais de uma das obras fundamentais de Benjamin, *Origem do drama barroco alemão*, e algumas reflexões e conceitos desenvolvidos por Hölderlin, especialmente em sua fase tardia.

No ensaio intitulado “Dois poemas de Hölderlin”, escrito no inverno entre 1914 e 1915, portanto, ainda longe da perspectiva do materialismo histórico que marcará posteriormente a sua produção teórica, são comparados os poemas hölderlinianos “Coragem de poeta” [*Dichtermut*] e “Timidez” [*Blödigkeit*], sendo o segundo uma versão modificada do primeiro. Nestes poemas, é ressaltada por Benjamin a exposição do teor [*Gehalt*] dos poemas, evidenciando nestes, aquilo que o ensaio define como “tarefa poética” [*dichterische Aufgabe*]. Com a exposição do teor, que o levará a apresentação do “poetificado” [*das Gedichtete*], Benjamin visa escapar de uma análise pautada pela relação de distinção e subordinação entre o conteúdo e a forma do poema, opção que o aproxima não somente da obra poética de Hölderlin, como também de sua produção teórica, exposta em alguns textos inacabados, com destaque para o ensaio, provavelmente escrito nos últimos anos do século XVIII, “Sobre o modo de proceder do espírito poético”. Esta opção pela análise de um caráter definido por Benjamin como objetivo nos poemas reflete igualmente o lugar de oposição que Benjamin assume diante de outra leitura que, também no início do século XX, pretendia, a partir de pressupostos distintos, resgatar a obra de Hölderlin do esquecimento. Indo de encontro a esta leitura, realizada pelo círculo do poeta Stefan George, Benjamin visa resguardar a poesia hölderliniana da utilização de sua biografia como chave para compreensão de sua obra literária, atitude que repetirá, anos mais tarde, ao se debruçar sobre a obra de Kafka.

A conclusão de Benjamin neste ensaio já evidencia, mesmo que de forma ainda tímida, a afinidade entre Benjamin e Hölderlin no que diz respeito à relação entre poesia e história, afinidade esta que constitui nosso tema de interesse. Segundo Benjamin, a segunda versão do poema (“Timidez”) apresenta-se como superior à primeira, graças ao abandono, por parte do poeta, das referências mitológicas em prol de um teor original em sua poesia: “O amparo na mitologia [na primeira versão] dá lugar à construção de um mito próprio [na segunda].” (BENJAMIN, 2013, 31) Se compreendermos, como faz Susana Kampff Lages, tradutora do ensaio para o português, a ideia de mito expressa neste trecho a partir do *mythos* aristotélico, isto é, como fábula ou enredo, podemos interpretar o veredito de Benjamin a partir da oposição entre um empréstimo de enredos realizado junto a uma mitologia antiga, tal como exposto na primeira versão, e a construção de novas fabulações, desvinculadas do legado helênico, na segunda versão do poema. Indo

um pouco além, sugerimos ainda, para o prosseguimento de nossa investigação, a interpretação do *mythos* aristotélico realizada por Paul Ricoeur no primeiro volume de seu *Tempo e Narrativa*. Em seu capítulo dedicado à *Poética*, Ricoeur propõe, a partir de Aristóteles, o conceito de “armação da intriga” [*mise en intrigue*], conceito este que visa oferecer uma base comum tanto às narrativas ficcionais da literatura quanto às narrativas de acontecimentos reais, cuja incumbência cabe à História. Não coincidentemente, o propósito enunciado por Jeanne Marie Gagnebin, que evocamos no início deste estudo, também inspira-se nas reflexões de Ricoeur.

O que podemos deduzir, tendo em mãos este conceito de “armação da intriga”, é que as mudanças que Hölderlin realiza em seu poema, mudanças estas saudadas por Benjamin como um aprimoramento, são guiadas pela rejeição do antigo como solo do qual emerge o “poetificado”. Vale ressaltar que, para Benjamin, o “poetificado” revela-se, pois, como passagem da unidade funcional da vida para a do poema” (BENJAMIN, 2013, p. 16), isto é, as referências mitológicas em “Coragem de poeta” traem, devido ao seu anacronismo, a natureza do “poetificado” a ser exposto pelo poema. Na segunda versão, porém, Hölderlin constrói suas figuras poéticas a partir de uma perspectiva fincada na imanência de seu próprio tempo. Se ele é capaz de criar o seu próprio mito, isto se deve à sua capacidade de pôr de lado o legado dos gregos para incorporar em seu poema a experiência de sua própria época. A “armação da intriga”, portanto, realiza a tarefa de cristalizar, na forma do poema, o teor de verdade do presente. Indo pouco além, poderíamos mesmo associar a análise de Benjamin neste ensaio ao triplo papel conferido por Ricoeur ao conceito de *mimesis*. Para Ricoeur, a atividade mimética, de onde brota o mito ou a armação da intriga, divide-se sucessivamente em três funções ou etapas: uma pré-configuração do tempo (que ele nomeia mimese I), na qual os elementos dispersos e heterogêneos da temporalidade são estruturados para a confecção de uma narrativa; a configuração do tempo (mimese II), que marca a própria narrativa em si mesma; e o tempo transfigurado (mimese III), no qual a obra, seja ela literária ou histórica, retorna ao seu ponto de partida, que, no entanto, já se encontra reorganizado pela experiência narrativa. Traçando aqui uma analogia, podemos dizer que a crítica de Benjamin à primeira versão do poema decorre da recusa, por parte de Hölderlin, de buscar, no seu próprio tempo histórico, a experiência transformadora da mimese, ou, em termos benjaminianos, da tarefa poética. Aqui já podemos encontrar a exigência de fidelidade ao próprio tempo histórico que reaparecerá, de formas diversas, ao longo da obra de Benjamin. Esta exigência, por sua vez, também está longe de ser estranha à Hölderlin,

que parece ter nela uma forte inspiração para a sua fase tardia.

Contudo, a discussão sobre a relação entre a forma poética e o momento histórico de sua gênese ainda se concentra, neste ensaio sobre a poesia de Hölderlin, sobre a questão da tarefa poética e do teor da poesia. Embora saude as modificações feitas por Hölderlin no poema, tais como a rejeição de um certo arcaísmo, Benjamin ainda não direciona, neste ensaio, suas considerações para a questão dos gêneros poéticos e sua ligação com as épocas históricas, o que será um traço fundamental de suas obras posteriores, especialmente *Origem do drama barroco alemão*.

Cinco anos mais tarde, Hölderlin será personagem central de outro ensaio benjaminiano, intitulado “A tarefa do tradutor”. Neste ensaio, a atenção de Benjamin se volta para a tradução, pensada aqui não como simples técnica de transposição de um texto de uma língua para outra, mas como tarefa que permite o acesso a um caráter essencial da linguagem, que pode ser entrevisto de forma privilegiada na passagem de um idioma a outro. A teoria da linguagem, que ampara as considerações de Benjamin sobre a tradução, encontra-se em um ensaio intitulado “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem”, redigido no mesmo período em que escrevera o texto sobre a poesia hölderliniana. Em linhas gerais, é exposta, neste ensaio, uma teoria da linguagem marcada profundamente pela teologia judaica, estabelecendo três níveis de linguagem a partir de uma interpretação que mescla os episódios bíblicos da queda mítica e da Torre de Babel. O primeiro nível seria o do Verbo divino, com o qual Deus realiza a tarefa da Criação; o segundo, a linguagem nomeadora de Adão, que atribui às coisas seus nomes, o que ainda vincula o homem à tarefa criadora de Deus; e, por último, a palavra humana decaída, relegada à reles comunicação e que marca o nosso uso cotidiano da linguagem. A partir desta divisão, Benjamin estabelece como grande tarefa não só do crítico, mas também do filósofo, como é dito no livro sobre o barroco, a busca pela restauração desta condição adâmica da linguagem. O ensaio sobre a tarefa do tradutor expõe, neste sentido, uma das vias possíveis para a restauração desta condição. Mais do que em qualquer outra atividade, defende aqui Benjamin, a tradução nos coloca em contato com um caráter essencial da linguagem, o que nos permite uma relação renovada e mais profunda com ambas as línguas envolvidas no processo tradutório.

Tão longe está a tradução de ser a equação estéril entre duas línguas mortas que, precisamente a ela, dentre todas as formas, a ela mais propriamente compete atentar para aquela maturação póstuma da palavra estrangeira, e para as dores do parto de sua própria palavra. (BENJAMIN, 2013, 118).

A tradução, portanto, não é um mero instrumento que oferece a acessibilidade ao texto, mas sim uma tarefa que permite, simultaneamente, o desdobramento de sentido do original, assim como uma ampliação das possibilidades da língua para a qual a obra é traduzida. A língua do original, portanto, não se oferece, ao tradutor, acabada em seus significados, da mesma forma que o acontecimento histórico não se oferece ao historiador acompanhado de sua interpretação; cabe, tanto ao tradutor, quanto ao historiador, desdobrar, a partir de seus objetos, a verdade neles velada. No outro extremo, a língua do tradutor não é um depósito no qual as palavras se encontram prontas para uso; poderíamos dizer que ela é antes uma oficina na qual o tradutor constrói as ferramentas através das quais a vida do original será conservada. Não é nenhuma surpresa, a partir destas considerações, que Benjamin eleja, ao final do ensaio, as traduções hölderlinianas das duas principais tragédias de Sófocles, *Édipo Rei* e *Antígona*, como “arquétipos de sua forma”. “Nelas”, afirma ainda Benjamin, “a harmonia das línguas é tão profunda que o sentido só é tocado pela língua como uma harpa eólia pelo vento.” (BENJAMIN, 2013, 118)

Estas traduções, que marcam um dos últimos momentos da produção de Hölderlin, representam não apenas um dos ápices de sua trajetória, como também uma das mais significativas meditações já realizadas em torno da relação entre antigos e modernos. A densidade dos breves ensaios que acompanham as traduções do *Édipo Rei* e da *Antígona*, aos quais Hölderlin nomeou *Observações [Anmerkungen]*, somente em meados do século XX viriam receber o devido reconhecimento, embora, como sugeriremos mais adiante, alguns aspectos parecem não ter passado totalmente despercebidos aos olhos de Benjamin. Entretanto, o que nos importa ressaltar, neste primeiro momento, é a importância das traduções em si. Nelas, como observa Benjamin, Hölderlin não apenas foge das convenções impostas pela filologia clássica, como força também a língua materna aos seus limites. Como exemplo, podemos tomar o primeiro verso da *Antígona* de Hölderlin: “*Gemeinsamschwesterliches, o Ismenes Haupt!*”. Privilegiando o sentido literal da expressão engendrada pelo poeta, podemos traduzir este verso para o português da seguinte forma: “Coisa sororal comum, ó cabeça de Ismene!”². Em

² Em sua tradução da versão de Hölderlin, Lacoue-Labarthe transpõe este verso da seguinte forma para o francês: “Soeur de même souche, ô tête d'Ismène!” Contudo, nas notas à tradução, o filósofo francês, comentando sobre a impossibilidade de traduzir o neologismo *Gemeinsamschwesterliches*, indica “Chose sororal commune” como uma tradução literal aproximada para o francês. Embora bastante incomum, o termo “sororal”, que remete à sororidade, reflete de maneira satisfatória o teor da tradução de Hölderlin. Por um lado, ele conserva tanto a relação de parentesco quanto a feminilidade, da qual alguns tradutores abrem mão ao propor o termo “fraternal”. Por outro, ele emula a estranheza que o neologismo

Professor da Universidade Federal do Amazonas (UFAM) e doutorando em Filosofia na Technische Universität Berlin. Brasileiro, residente em Manaus – AM. Email: felows_theo@yahoo.com.br

contraponto à tradução hölderliniana, lemos, na consagrada versão de Guilherme de Almeida para o português, a seguinte tradução do primeiro verso da tragédia: “Ó meu próprio sangue, Ismene, irmã querida” (ALMEIDA, 1997, 49). Hölderlin, portanto, abre mão, em primeiro lugar, do sentido conotativo do grego κάρα, oferecendo, em vez de uma pacífica transição mediada pela convenção filológica, toda a estranheza contida na imagem poética da cabeça de Ismene evocada por sua irmã. Além disto, a tradução dá a luz ainda ao monstruoso neologismo *Gemeisamschwesterliches*, forçando seu próprio idioma até as fronteiras da expressividade. Fazendo eco às palavras de Benjamin, a leitura de Haroldo de Campos parece seguir na mesma direção: “Não há dúvida de que o sentido (conteúdo denotativo) assim se rarefaz, se hermetiza; mas a compulsão poética da linguagem, em contraparte, aumenta consideravelmente” (CAMPOS, 1969, 99).

Rompendo com a tranquila continuidade entre as línguas, através da qual as traduções convencionais supõem equacionar sentidos para os idiomas de todas as épocas e origens, Hölderlin estabelece, em suas traduções, uma cesura entre o antigo e o moderno: o grego não nos aparece mais como familiar, mas sim como algo estranho, cuja selvageria do fogo apolíneo – utilizamos aqui uma expressão tirada das *Observações* – é velada pela sobriedade do poeta, ao mesmo tempo em que a língua alemã se desdobra, de sua parte, para abrigar em suas formas esta estranheza. O conceito de cesura é definido pelo próprio Hölderlin, em suas *Observações sobre Édipo*, como sendo a “palavra pura, a interrupção anti-rítmica, a fim de ir ao encontro da mudança torrencial [*reissend*] das representações, em seu ápice [*Summum*], de tal maneira que então apareça não mais a alternância das representações, mas a própria representação” (HÖLDERLIN, 2008, 68-69). Embora a ênfase na questão formal da tragédia possa ser lida, tal como o faz Jacques Taminiaux em seu *Le théâtre des philosophes*³, como um retorno às discussões inauguradas pela *Poética* de Aristóteles, fica bem claro, pela definição oferecida, que Hölderlin enxerga a cesura como um elemento que suspende a ordem consecutiva dos acontecimentos narrados, rompendo o encadeamento retilíneo da narrativa, tal como descrito por Aristóteles em sua *Poética*. Se a mimese narrativa é, como defende Ricouer, uma síntese dos heterogêneos, podendo ser mesmo comparada aos juízos kantianos, para Hölderlin – e também para Benjamin – esta síntese não precisa

Gemeisamschwesterliches causa nos leitores de língua alemã.

³ cf. TAMINIAUX, Jacques. *Le théâtre des philosophes*, especialmente o último capítulo da obra, dedicada a uma leitura das *Observações* de Hölderlin.

obedecer necessariamente a uma ordem temporal linear, acompanhando a sequência início-meio-fim prescrita por Aristóteles. Para as *Observações*, a organização da narrativa depende mais do cálculo [*Kalkul*] do peso das partes da narrativa, partes estas divididas pela cesura, do que de uma fluência unívoca dos acontecimentos. A relação entre antigos e modernos parece seguir os mesmos preceitos, sobretudo quando mediada pela tarefa da tradução: da mesma forma que a poesia moderna é efetivamente herdeira da antiga, a ideia da poesia antiga só é possível em sua oposição à poesia moderna. A Antiguidade é, essencialmente, uma invenção da Modernidade, o que equivale a dizer que, por detrás do discurso classicista que sonhava com o renascimento da cultura dos antigos, escondem-se ambições e visões de mundo contemporâneas.

Com suas traduções, Hölderlin pretende desmascarar o engano e a artificialidade por trás da concepção histórica que sua época formou do mundo grego, antecipando em mais de meio século o ataque feito por Nietzsche à filologia tradicional em seu *Nascimento da tragédia*. Ao iluminar a distância entre a Grécia e a Modernidade, Hölderlin não apenas supera a aspiração por um renascimento do mundo antigo, da qual ele mesmo tomara parte durante sua juventude, mas também deixa para uma nova filosofia da história algumas valiosas pistas. Nos atrevemos a levantar a possibilidade de que, nas traduções de Hölderlin, emerge uma constelação entre presente e passado, a partir da qual ambos são reciprocamente iluminados. A convicção, que aqui une Benjamin e Hölderlin não apenas em torno de uma teoria da tradução, mas em torno da própria ideia de poesia, supõe, segundo o que pretendemos sustentar, que o teor de verdade [*Wahrheitsgehalt*] de uma obra, a partir do qual o crítico pode efetivamente compreender a realidade histórica do poeta, não se dá na leitura superficial daquilo que Benjamin, em seu ensaio sobre *As afinidades eletivas* de Goethe, denomina teor coisal [*Sachgehalt*]. Por mais atenta que seja esta leitura, é preciso procurar, no poema, aquilo que é velado pelo teor coisal, desvelamento que a tradução hölderliniana possibilita ao transpor o teor de verdade para outro idioma. As tarefas do tradutor, do crítico e do historiador, portanto, se aproximam – e de certa forma, se complementam – em seu propósito de revelar aquilo que Benjamin posteriormente nomeará o tempo-de-agora [*Jetztzeit*] de cada época cristalizado na forma do poema.

Como ponte para abordarmos outros pontos de convergência entre Benjamin e Hölderlin, gostaríamos ainda de mencionar outro exemplo extraído da tradução hölderliniana da *Antígona*. Em um dos cantos corais, Hölderlin verte o nome de Zeus, evocado no relato dos sofrimentos de Níobe, para “Pai do Tempo” [*Vater der Zeit*].

Professor da Universidade Federal do Amazonas (UFAM) e doutorando em Filosofia na Technische Universität Berlin. Brasileiro, residente em Manaus – AM. Email: felows_theo@yahoo.com.br

Esta opção, ao contrário da mencionada anteriormente, é justificada pelo tradutor nas *Observações*:

Para aproximá-lo mais do nosso modo de representação. De modo mais determinado ou mais indeterminado é Zeus que precisa ser dito. Mais seriamente, de preferência: Pai do Tempo ou Pai da Terra, porque seu caráter, contrariando a tendência eterna, é inverter a aspiração a abandonar este mundo pelo outro em uma aspiração a abandonar um outro mundo por este. (HÖLDERLIN, 2008, 86)

A partir desta citação, já se torna possível expor de forma mais detalhada as ideias desenvolvidas nas *Observações*. As traduções de Hölderlin são, acima de tudo, fruto da descoberta de um antagonismo latente no seio da cultura grega. Este antagonismo, que, novamente, antecipa a oposição entre apolíneo e dionisíaco, proposta por Nietzsche em seu primeiro livro, opõe o que Hölderlin denomina “sobriedade de Juno”, instinto de formação voltado para a contenção e para a delimitação das esferas do divino e do humano, do “fogo apolíneo”, que representa aquela excessiva clarividência que cega Édipo, o elemento aórgico que remete à superação dos limites entre homem e deus e, naturalmente, conduz à desmedida. Para Hölderlin, este antagonismo é, como o *Nascimento da tragédia* também afirmará sobre o dionisíaco e o apolíneo, fundador não apenas do fenômeno trágico, mas também da cultura grega como um todo. Indo, porém, um pouco além do antagonismo proposto por Nietzsche – e aqui me amparo na insuperável leitura do antagonismo hölderliniano feita por Philippe Lacoue-Labarthe em sua obra *L'imitation des modernes*⁴ – Hölderlin lança mais uma pá de cal sobre a insistência do classicismo em resgatar o eldorado grego, resgate este que, como já foi indicado, se ampara sobre o axioma da linearidade ininterrupta do tempo histórico. O que Hölderlin defende, em sua obra tardia, é uma reviravolta histórica – e categórica – dos instintos de formação. Não existe, segundo o poeta, tanto na formação cultural, quanto na tragédia, que é seu fruto mais precioso, um “acasalamento” tal como o suposto por Nietzsche acerca do par dionisíaco-apolíneo. De acordo com algumas reflexões desenvolvidas nas *Observações* – cujos pontos centrais são esclarecidos em algumas cartas de Hölderlin escritas neste período –, cada cultura, em vez de ser resultado da união de elementos antagônicos, possui um elemento próprio e um elemento estrangeiro [*das Fremde*]. No caso da cultura grega, seu elemento próprio é o “fogo apolíneo”, a desmedida. Portanto, sua poesia, assim como seus produtos culturais em geral,

⁴ cf. LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *L'imitation des modernes*. Paris: Galilée, 1986.

carregarão consigo a busca pelo estrangeiro, pela sobriedade que marca, segundo Hölderlin, tanto a obra de Homero quanto a de Sófocles. Até este momento, ainda é possível apontar alguma proximidade com Nietzsche. Contudo, se este último, em sua primeira obra, vislumbrava na ópera wagneriana um possível renascimento do modelo trágico grego, Hölderlin se afasta gradativamente, ao longo de seus trabalhos, da utopia nostálgica de um renascimento da cultura helênica em solo moderno, renascimento este, entretanto, que foi alvo das aspirações de suas primeiras obras, com destaque para o seu romance de formação *Hipérion, o eremita da Grécia*. Esta mudança de perspectiva, que encontrará sua consolidação no projeto das traduções de Sófocles, vai aos poucos sendo gestada na poesia e na correspondência do poeta. Em uma de suas mais comentadas cartas, escrita ao amigo Casimir Böhlendorff ao fim do ano de 1801, fica evidente a profunda revelação que irrompe de seu espírito:

Tenho elaborado, já desde um bom tempo, essa questão, e sei agora que não devemos tentar igualar nada os gregos, a não ser o que, tanto para os gregos como para nós, deve constituir o mais elevado, a saber, a relação da vida e do destino. (HÖLDERLIN, 1994, 132)

Se nós, modernos – ou hespéricos, como Hölderlin por vezes diz – “não devemos tentar igualar [em] nada os gregos”, é porque nosso instinto de formação não corresponde ao helênico. Se a arte destes buscava a sobriedade em oposição à desmedida que constitui sua origem, a origem que norteia o instinto de formação moderno não é o “fogo apolíneo”, mas sim a sobriedade. Sua arte, portanto, não será sóbria: ela assimilará a busca pela desmedida, o desespero pela transcendência que marca, acima de qualquer outra manifestação, a tragédia em sua forma moderna, tal como Hölderlin a compreende.

A inusitada tradução – ou, tomando de empréstimo o termo com o qual os irmãos Campos nomeiam seus trabalhos sobre Homero, a “transcrição” – do canto coral mencionado acima pode agora ser melhor compreendida. Se Hölderlin se recusa a manter o nome de Zeus em sua versão da *Antígona*, é graças à convicção de que ele pertence somente aos gregos, e não a nós, os hodiernos. A nós, o seu teor de verdade ressurgiu de modo mais próximo como Pai da Terra ou Pai do Tempo, evocando precisamente as dimensões do tempo e do espaço, coordenadas que delimitam as condições de possibilidades da experiência para o homem moderno, conforme a “Estética Transcendental” que abre a primeira crítica de Kant, referência sempre presente no pensamento de Hölderlin. É como Pai do Tempo e do Espaço que o deus da tragédia moderna contraria “a tendência eterna”, invertendo “a aspiração a abandonar este mundo

pelo outro em uma aspiração a abandonar um outro mundo por este”.

Ao abriremos o volume 5 da edição crítica das obras hölderlinianas organizada por Friedrich Beissner, nos deparamos, porém, com um detalhe curioso ao chegarmos às traduções de Sófocles. Hölderlin não as identifica como *Tragödien*, mas sim como *Trauerspiele*. Ora, poderíamos facilmente saltar por cima desta estranheza atribuindo a Hölderlin o mesmo equívoco que Benjamin, em seu *Origem do drama barroco alemão*, estende a todo idealismo alemão, a saber, o de ignorar a distinção entre *Tragödie* e *Trauerspiel*, frutos, segundo a tese defendida em sua obra, de duas tradições distintas. De fato, Benjamin não nos parece equivocado: Hölderlin realmente não faz esta distinção. Vemos nas *Observações*, por exemplo, ambos os termos serem utilizados de forma indiscriminada. O próprio Benjamin, ao fim da primeira parte da última seção de sua obra, oferece uma interpretação que pode nos auxiliar a compreender esta indistinção da parte de Hölderlin:

Sua teoria [a da poética barroca] da “tragédia” junta uma por uma, como fragmentos sem vida, as leis da tragédia antiga, e as agrupa em torno de uma figura alegórica representando a musa trágica. Somente os mal-entendidos classicistas quanto ao drama, que levaram o Barroco a desconhecer a sua própria essência, permitiram que as “regras” da tragédia antiga se transformassem nas regras amorfas, obrigatórias e emblemáticas, segundo as quais a nova forma se desenvolveu. Nas condições da fragmentação e do despedaçamento alegórico, que prevaleciam no Barroco, a imagem da tragédia grega aparecia como a única possível, como a imagem natural da tragédia em si. Suas regras passaram a ser vistas como aplicáveis ao drama barroco, seus textos foram lidos como textos do drama barroco. As traduções de Sófocles, feitas por Hölderlin (não é por acaso que Hellingrath chama de “barroca” essa fase da produção do poeta) mostram até que ponto essa transposição foi e continuou possível. (BENJAMIN, 1984, 210-211)

Como se sabe, um dos objetivos principais desta obra de Benjamin é legitimar a distinção entre a tragédia dos antigos e o *Trauerspiel*, gênero dramático que se consolida no período barroco. Mais do que redimir um gênero tido como menor pela história da arte de seu tempo, Benjamin pretende retirar o drama barroco do raio de influência da poética aristotélica. Parte considerável desta obra será destinada precisamente à distinção entre a tragédia grega e o drama barroco, assim como a uma análise crítica das formas empregadas por este último. Ao afastar o drama barroco das leituras classicistas que, tomando Aristóteles por cânone, desmereceram o valor do *Trauerspiel*, Benjamin também lança sua suspeita sobre as interpretações filosóficas do idealismo alemão que supostamente acompanham este credo classicista. Porém, através do bem conhecido comentário de Peter Szondi em seu *Ensaio sobre o trágico*, hoje possuímos a convicção de que o idealismo alemão inaugura, a partir de Schelling, uma nova linha de interpretações sobre a tragédia, não mais fundada sobre a poética aristotélica, mas sim

Professor da Universidade Federal do Amazonas (UFAM) e doutorando em Filosofia na Technische Universität Berlin. Brasileiro, residente em Manaus – AM. Email: felows_theo@yahoo.com.br

sobre determinadas pretensões especulativas, que viam na tragédia um objeto adequado para o seu desenvolvimento. Em sua consagrada obra, Szondi nos mostra como, de Schelling a Max Scheler, uma tradição filosófica é construída – a partir, sobretudo, de pensadores de língua alemã – em torno da questão do trágico. Para estes pensadores, se Aristóteles, por um lado, não representa mais o ponto de partida para suas reflexões, por outro, segundo Szondi, existe a convicção de que há uma ideia de tragicidade capaz de manter relativa autonomia diante das tragédias como obras de arte. Entre estes pensadores, segundo Szondi, encontra-se Friedrich Hölderlin. Ainda segundo Szondi, porém, esta filosofia do trágico chega, no início do século XX, a um impasse. As reflexões formuladas ao longo de sua trajetória não foram capazes de apreender, de forma segura e consistente, um conceito de trágico capaz de resistir às provas do tempo. O que ela deixa para a posteridade é, efetivamente, um conjunto de concepções de tragicidade ao qual, segundo Szondi, somente a estrutura dialética presente em todos os seus elementos pode conferir algum tipo de unidade. É chegado um momento, porém, em que estas concepções, tomadas isoladamente, não podem mais esconder sua filiação à época e ao pensamento que as gestou, abrindo caminho para a possibilidade de se abrir mão de uma ideia totalizante de tragicidade em prol da valorização de um conceito singular de trágico em cada obra, época ou autor, seja este filósofo ou mesmo dramaturgo. Este momento de crise e mudança de paradigma, segundo o *Ensaio sobre o trágico*, é evidenciado na obra de Benjamin sobre o barroco alemão.

O que Szondi busca, de certa forma, é vincular Benjamin à tradição da filosofia do trágico, atribuindo a este a emergência de uma “filosofia da história da tragédia”. Mesmo mantendo algumas restrições a esta tese de Szondi, pretendemos insistir na ideia de que o livro de Benjamin sobre o drama barroco efetivamente inaugura um outro paradigma de compreensão da relação entre poesia e historicidade ao rejeitar o pressuposto, compartilhado tanto pela tradição poetológica vinculada a Aristóteles quanto pela filosofia da tragédia do idealismo, de que os gêneros literários possuem um caráter atemporal capaz de transcender a vivência histórica do poeta. Vale ressaltar, complementando a leitura de Szondi, a importância, na investigação de Benjamin, tanto do procedimento crítico quanto do conceito de alegoria, do qual falaremos mais adiante, como instrumentos de apoio à sua tese sobre o drama barroco, posto que é a partir destes dois pontos de apoio que Benjamin sustenta a relação original entre poesia e história proposta por sua investigação. Além do mais, é essencial, para o posicionamento de Benjamin, a relação dialética estabelecida entre ideias e fenômenos, a partir da qual é refutada a rígida

distinção dos gêneros fundamentada por Aristóteles. Contudo, este paradigma – e aqui concordamos novamente com Szondi – naturalmente teria de emergir de uma crise da ideia de trágico, tal como a passagem de *A origem do drama barroco alemão* citada acima deixa entrever.

O que a nossa argumentação também não pode deixar de ressaltar é que esta crise já estava em fase de amadurecimento na obra de Hölderlin. Neste ponto afirmamos a nossa discordância em relação a Szondi, que rejeita, não apenas em seu *Ensaio sobre o trágico*, mas em seus ensaios sobre a poesia de Hölderlin, a ideia de uma reviravolta no seu pensamento. Preferimos acompanhar as interpretações de autores como Beauffret e Lacoue-Labarthe, segundo os quais pode ser encontrada, na obra tardia de Hölderlin, uma ruptura com a base ideológica do idealismo alemão, mesmo que – e parece ser efetivamente este o caso – esta ruptura tenha passado despercebida ao próprio Hölderlin. Para Lacoue-Labarthe, a almejada síntese com a transcendência, negada por Kant e perseguida pelos idealistas na filosofia, é definitivamente frustrada por uma “cesura do especulativo” oriunda da interpretação da tragédia exposta nas *Observações*. Como já foi dito, ao mencionar as traduções das tragédias de Sófocles realizadas pelo poeta, supomos haver também por trás destas traduções a irrupção de um novo paradigma da relação entre poesia e historicidade através da oposição sugerida entre os instintos de formação dos antigos e dos modernos.

Benjamin, se não identifica de forma direta este alinhamento de forças, parece intuí-lo de alguma forma nas menções a Hölderlin presentes em sua obra. É necessário lembrar que a obra sobre o drama barroco, segundo diversos estudiosos da obra de Benjamin, tais como Nadine Werner, já marca o final da primeira fase de sua obra. As referências à obra de Hölderlin são, neste ensaio destinado a uma fracassada tentativa de habilitação na Universidade de Frankfurt, mais escassas e ocupam um lugar marginal no todo da obra. Contudo, como afirmamos acima, ainda é possível encontrar profundas afinidades entre o desenvolvimento do pensamento benjaminiano e as reflexões e poemas de Hölderlin, que, visivelmente, ainda servem de influência ao filósofo. Após termos examinado as convergências do pensamento de ambos a respeito da tradução, passaremos aqui a expor, de forma mais detalhada, a forma pela qual ambos devolvem às formas poéticas a vinculação com suas origens históricas, vinculação esta que a tradição classicista ocultou em sua exigência de fidelidade ao cânone aristotélico.

Uma das teses centrais da argumentação benjaminiana em prol de uma distinção entre tragédia e drama barroco se pauta pela total imanência que permeia a dramaturgia

barroca. Enquanto a tragédia grega, segundo Benjamin, apresenta ao seu público a ruptura entre o herói e o seu destino demoníaco, o drama barroco expõe um herói cuja culpa, segundo Benjamin, sobrevive à sua própria morte sem alcançar a transcendência almejada. “A morte trágica”, segundo ele, “tem um sentido duplo: anular o velho direito dos deuses olímpicos, e sacrificar o herói, precursor de uma humanidade futura, ao deus desconhecido” (BENJAMIN, 1984, 130). No drama barroco, por sua vez, “a imagem do palco, ou mais exatamente, da corte, se transforma na chave para a compreensão da história” (BENJAMIN, 1984, 115). Esta história manifestada pelo *Trauerspiel* é a *historia naturalis* mencionada pelo autor no prefácio da obra: em oposição à historiografia tradicional, que impõe aos seus objetos um lugar na linha narrativa oficial, a história naturalizada, como indica Gagnebin, retoma a tarefa do historiador no seu sentido originário, tal como em Heródoto. Os seus dados “não são anteriormente submetidos aos imperativos de um encadeamento lógico exterior, mas são apresentados na sua unicidade e na sua excentricidade como peças de um museu.” (GAGNEBIN, 1999, 10) No drama barroco, é sobretudo através da alegoria, forma que Benjamin opõe ao símbolo, ponto de apoio de toda a interpretação especulativa da tragédia realizada pelo Idealismo Alemão – sobretudo em Hegel, Schelling e no jovem Hölderlin – que o poeta é capaz de representar esta imanência absoluta da concepção barroca da História, privada de qualquer perspectiva de redenção. Neste contexto, o *Trauerspiel* faz jus a sua etimologia: o drama do barroco é um jogo [*Spiel*] composto pelo desfile de alegorias que nada fazem senão desdobrar-se em infinitas significações, que no entanto jamais capturam a verdade transcendente, rendendo o homem ao luto [*Trauer*] resultante de um mundo privado de qualquer teleologia. Se o símbolo, valorizado pelos idealistas em detrimento da alegoria, representava a própria superação da finitude humana – basta lembrarmos a profunda relação entre o símbolo e o sublime, tanto em Kant como em Schiller –, a alegoria, segundo Benjamin, se expressa fundamentalmente na imagem da consciência da finitude humana, na morte e nos esqueletos e ruínas que povoam os palcos barrocos. Concomitantemente, se a tragédia encena seu “juízo cósmico” no centro da *pólis* ateniense, o drama barroco percorre, com seus palcos móveis, corte por corte, alegoria por alegoria, sem fixar significação alguma em sua forma.

A tragédia moderna, aos olhos de Hölderlin, também é, por sua vez, marcada por uma quebra, ou, retomando mais uma vez este conceito tão caro a ambos, por uma cesura entre o homem e a transcendência. Embora o objeto de seu estudo seja a tragédia dos gregos, a sua transposição para um modo de representação moderno é

Professor da Universidade Federal do Amazonas (UFAM) e doutorando em Filosofia na Technische Universität Berlin. Brasileiro, residente em Manaus – AM. Email: felows_theo@yahoo.com.br

acompanhada pela lúcida observação da impossibilidade de se transpor para a Modernidade as mesmas condições a partir das quais nasceu o drama ático. Tal como sugere Benjamin, Hölderlin ainda se aferra à imagem da tragédia grega, lendo as tragédias como um drama barroco. Há, porém, muito menos ingenuidade neste gesto do que se poderia supor. Mesmo sem ressaltar a questão dos gêneros, a leitura hölderliniana encontra, a nosso ver, o ponto nevrálgico da distinção não apenas entre tragédia e *Trauerspiel*, mas a virada fundamental que permite uma reconfiguração da relação entre poesia e história. Vemos, nas *Observações sobre Édipo*, que

A apresentação do trágico [*Tragischen*] depende principalmente de que o formidável [*Ungeheure*], como o deus e o homem se acasalam, e como, ilimitadamente, o poder da natureza e o mais íntimo do homem se unificam na ira, seja concebido pelo fato de que a unificação ilimitada se purifica por meio de uma separação ilimitada. (HÖLDERLIN, 2008, 78)

Não há, para o homem moderno – e é preciso lembrar que, para Hölderlin, o *Édipo Rei* é o paradigma da tragédia moderna – a possibilidade concreta da transcendência. À toda unificação ilimitada, isto é, à toda tentativa de reunir-se com o absoluto, o deus, que só se revela por sua ausência – e não seria esta, igualmente, uma marca do Barroco como um todo? – lança de novo o homem à imanência e à separação reafirmada dos planos do divino e humano.

Como já exposto acima, esta leitura do fenômeno trágico corresponde ao período tardio da obra de Hölderlin. Boa parte de sua obra poética, portanto, ainda encontra-se vinculada à crença na possibilidade de reviver as formas consagradas pela poesia grega. Não nos cabe aqui, naturalmente, passar a limpo toda a trajetória poética de Hölderlin. Pretendemos, contudo, sugerir o ponto em que surge a virada de seu pensamento. Seguindo as leituras de Beda Allemann⁵ e Jean-François Courtine⁶, acreditamos poder situar no fracasso do poeta em concluir sua tragédia *A morte de Empédocles* o divisor de águas em suas reflexões sobre o trágico. Este projeto, ao qual Hölderlin se dedicará a partir de 1797, abandonando-o por volta de 1799, representa a tentativa malograda de compor uma tragédia a partir dos moldes especulativos propostos pelo idealismo alemão. Inspirado pelos relatos das lendas sobre o sábio agrigentino, recolhidos na famosa obra *Vida e Doutrina dos filósofos ilustres*, de Diógenes Laércio, Hölderlin buscou fazer do suicídio de Empédocles – que, de acordo com a lenda, teria se jogado na cratera do

⁵ cf. ALLEMANN, Beda. *Hölderlin und Heidegger*. Freiburg: Atlantis, 1954

⁶ cf. COURTINE, Jean-François. *L'extase de la raison. Essais sur Schelling*. Paris: Galilée, 1990

vulcão Etna – o símbolo de uma reconciliação entre o homem e o deus. Os esboços de três versões se acumulam, porém, sem que Hölderlin seja capaz de dar forma a este suicídio simbólico. Todas as imagens que deveriam apresentar a transcendência de Empédocles recaem numa insistente imanência. Este caráter alegórico involuntário do drama soma-se e confunde-se com a incorporação da lírica hölderliniana às falas dos personagens, lírica esta cujos traços alegóricos são acentuadamente ressaltados por Adorno em seu ensaio intitulado “Parataxis”, dedicado à poesia de Hölderlin e incluído em suas *Notas sobre literatura* (ADORNO, 1974). A partir destes indícios, podemos afirmar, tomando por base não apenas as leituras de Courtine e Allemann, mas igualmente a de Lacoue-Labarthe, que Hölderlin alcança, em *A morte de Empédocles*, a superação de um modelo de tragicidade que ele, ironicamente, ajudara a construir, a saber, o modelo idealista atacado por Benjamin em *Origem do drama barroco alemão*.

Precisamente entre o abandono do projeto de escrever uma tragédia moderna e a tradução das tragédias de Sófocles, Hölderlin compõe os seus mais importantes hinos e elegias, principais responsáveis pelo resgate de sua obra tanto junto à crítica literária, quanto junto à filosofia do século XX, de onde partem as célebres leituras heideggerianas que tanto destaque deram ao nome do poeta. Um exame atento deste grupo de poemas revela-nos claramente as profundas transformações no espírito do poeta, transformações estas que, mesmo que de forma ainda concisa, foram observadas por Benjamin em seu ensaio de juventude sobre Hölderlin. O abismo que se interpõe entre a Grécia e a Modernidade, que Benjamin avistara através da distinção entre as referências mitológicas de “Coragem do poeta” e a consolidação de um mito próprio em “Timidez”, se faz representar tanto pela estrutura paratáxica dos poemas, que, como observa Adorno, recusa a síntese almejada pelo idealismo entre os nomes e as ideias, quanto pela presença de um “luto sagrado”, que, como interpreta Heidegger, simboliza a espera por um deus cuja presença é vedada aos modernos. Sem entrar nos méritos da inflamada contenda empreendida por Adorno contra a leitura heideggeriana, podemos afirmar que ambos são unânimes no reconhecimento de que a poesia tardia de Hölderlin opera uma ruptura com as bases histórico-filosóficas que sustentam o idealismo alemão, tal como podemos enxergar na estrofe que abre o hino “Germânia”:

Aos bem-aventurados que apareceram,
Às imagens dos deuses da Antiguidade,
Já não me é permitido evocar, porém se,
Ó águas da terra natal! agora convosco
O amante coração se lamenta, que outra coisa deseja ele,
No seu luto sagrado? Pois de expectativa está

Cheia a terra e como nos dias de calor
Um céu se inclina, hoje, projetando sobre nós
A sua sombra, ó desejosas!, portadora de presságios,
Repleto de promessas, também me
Parece ameaçador, contudo junto dele quero ficar,
e a alma não se me deve escapar para trás
Até vós, desaparecidos! que tão caros me sois.
Porque contemplar o vosso belo rosto,
Como dantes, temo-o, pois é fatal
e mal é permitido, acordar os mortos. (HÖLDERLIN, 2000, 69)

Muito poderia ser dito a respeito desta estrofe; contudo, para não nos alongarmos em uma análise minuciosa destes versos, gostaríamos apenas de ressaltar a presença dos sentimentos simultâneos de proximidade e distância evocados pelo poeta. Aos deuses antigos, os bem-aventurados, já não é mais permitido evocar, por mais caros que estes sejam aos poetas. Transparece nestes versos a transformação de uma nostalgia ansiosa por reerguer o passado grego em solo moderno na melancólica constatação da distância irrevogável do passado. As imagens da natureza, por sua vez, que alegoricamente remetem à pátria do poeta, lhe aparecem como ameaçadoras; entretanto, é junto delas que ele prefere permanecer, sem permitir que sua alma “escape para trás”, isto é, seja devolvida à nostalgia da imagem dos deuses idos. O poeta, portanto, tal como o alegorista barroco descrito por Benjamin, permanece em sua melancolia, aferrando-se insistentemente em seu presente histórico e protegendo-se da sedução da fantasmagoria de um passado cada vez mais longínquo.

As considerações aqui reunidas já são suficientes, cremos, para comprovar a presença de uma cesura interposta entre os deuses antigos e a espera dos modernos pelo deus que se oculta, muito semelhante à do messianismo judaico que alimenta a obra de Benjamin. É a partir desta tensão radical entre a proximidade e afastamento em relação ao passado que Hölderlin chega ao seu derradeiro projeto. Traduzir as tragédias de Sófocles representa, para o poeta, a revelação, em um só golpe, da presença e da ausência do legado grego na constituição da Modernidade. Mais do que isso, podemos mesmo dizer que, nesta lógica dos extremos, o que está em jogo é um outro projeto de Modernidade, que busca se opor ao projeto iluminista. Françoise Dastur, ao analisar esta virada no pensamento e na poesia de Hölderlin, resume-a de forma bem precisa: de modelo, a Grécia passar a ser exemplo (DASTUR, 1992, 27), a partir do momento em que a nós, modernos, fica prescrito que “não devemos tentar igualar nada os gregos, a não ser o que, tanto para os gregos como para nós, deve constituir o mais elevado, a saber, a relação da vida e do destino”.

Cientes de que ainda se poderia dizer muito mais a respeito das relações aqui propostas, encerramos, contudo, nossas considerações com a convicção de termos sido capazes de iluminar algumas constelações, no sentido benjaminiano do termo, formadas a partir de ideias compartilhadas entre os dois autores. Longe do intuito de ignorar as singularidades de ambas as obras, acreditamos poder encontrar, nas aproximações indicadas por este artigo, alguns elementos indispensáveis para uma nova filosofia da história, elementos estes que, na comparação entre os escritos destes dois pensadores, iluminam-se reciprocamente, tal como as estrelas sob a abóbada celeste. Buscamos construir estas relações a partir, sobretudo, da visão compartilhada por ambos a respeito da tarefa do tradutor e da relação que se desenvolve, na trajetória dos dois, entre os gêneros literários e sua origem, sendo para Hölderlin central a questão da tragédia e do trágico, e para Benjamin a distinção entre tragédia e drama barroco, que, como buscamos demonstrar, relaciona-se de forma profunda com as reflexões hölderlinianas. Estendemos um pouco este tema para abranger a presença de traços alegorizantes tanto na tentativa malograda, por parte de Hölderlin, de compor uma tragédia moderna, *A morte de Empédocles*, quanto em sua poesia tardia, que antecipa em diversos pontos as ideias apresentadas nas *Observações* que acompanham as traduções de Sófocles. Em meio a todas estas questões, procuramos evidenciar a presença marcante da ideia de cesura, figuração mais significativa, a nosso ver, da ruptura que marca o novo olhar sobre o pensamento histórico presente na obra de ambos. Compartilhamos, neste aspecto, a ideia, exposta por Jeanne Marie Gagnebin, de que

a ideia de *interrupção* e, de maneira mais específica, o conceito de *cesura*, preenchem assim na reflexão historiográfica de Benjamin uma função dupla: em primeiro lugar, criticam uma concepção trivial da relação histórica, em particular uma relação de causalidade determinista, tão fácil de estabelecer *a posteriori*; a essa causalidade achatada opõe a intensidade de um encontro súbito entre dois (ou mais) acontecimentos que, de repente, são (com)preendidos pela interrupção da narração e se cristalizam numa significação inédita: processo de significação baseado na semelhança repentinamente percebida entre dois episódios, que podem estar distantes na cronologia, e, ao mesmo tempo, baseados em suas diferenças reveladoras de uma inserção histórica distinta. (GAGNEBIN, 1999, 105-106)

A partir desta citação, podemos concluir afirmando que nosso procedimento também buscou uma função dupla: buscamos, em primeiro lugar, mostrar que alguns conceitos apresentados pela obra de Benjamin estabelecem afinidades profundas com algumas ideias de Hölderlin; entretanto, a relação que propomos entre as obras dos dois autores aqui estudados não visa qualquer forma de síntese ou homogeneização. É precisamente, pois, mantendo sempre exposta essa cesura entre ambos que surge aos

Professor da Universidade Federal do Amazonas (UFAM) e doutorando em Filosofia na Technische Universität Berlin. Brasileiro, residente em Manaus – AM. Email: felows_theo@yahoo.com.br

nossos olhos a percepção das semelhanças entre as obras, revelando a emergência de significados ainda ocultos nas palavras de Hölderlin e Benjamin.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. "Parataxe" in: **Noten zur Literatur**. Frankfurt: Suhrkamp, 1974.
- ALLEMANN, Beda. **Hölderlin und Heidegger**. Freiburg: Atlantis, 1954.
- ALMEIDA, Guilherme & VIEIRA, Trajano. **Três tragédias gregas**. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- BENJAMIN, Walter. **Gesammelte Schriften** (em sete volumes). Frankfurt: Suhrkamp, 1991.
- _____. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- _____. **Obras escolhidas, vol. I. Magia e Técnica, Arte e Política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. **Escritos sobre mito e linguagem**. São Paulo: Ed. 34, 2013.
- CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- COURTINE, Jean-François. **L'extase de la raison. Essais sur Schelling**. Paris: Galilée, 1990.
- DASTUR, Françoise. **Hölderlin. Tragedie et modernité**. Paris: Encre marine, 1992.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- HÖLDERLIN, Friedrich. **Sämtliche Werke** (em seis volumes). Stuttgart: W. Kohlhammer, 1946.
- _____. **Antigone de Sophocle**. Paris: Christian Bourgois, 1998.
- _____. **Reflexões**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- _____. **Hinos tardios**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.
- _____. **& BEAUFFRET, Jean. Observações sobre Édipo e Observações sobre Antígona, precedido de Hölderlin e Sófocles**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2008.
- LACOUÉ-LABARTHE, Phillipe. **L'imitation des modernes**. Paris: Galilée, 1986.
- LINDNER, Burkhardt (ed.). **Benjamin Handbuch**. Stuttgart: J.B. Metzler, 2011.
- SZONDI, Peter. **Schriften** (em dois volumes). Frankfurt: Suhrkamp, 2011.
- TAMINIAUX, Jacques. **Le théâtre des philosophes**. Grenoble: Jérôme Millon, 1995.