

Hölderlin e a autoridade da ficção: Relendo as *Observações e Coragem de Poeta* (*Dichtermut*) com olhos contemporâneos

Kathrin Rosenfield

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Brasil

Resumo: Este artigo parte da reflexão hölderliniana sobre o Eu absoluto de Fichte e o deslocamento do seu interesse para a poetologia: a lógica do estado poético que adivinha, nas metáforas, uma dimensão aquém e além da linguagem discursiva. Somente à expressão poética dá acesso a outras formas de ser e saber, não mais centradas sobre a consciência e o conhecimento do sujeito. Perseguindo esta exploração poetológica, Hölderlin volta-se para Sófocles, esboça as primeiras reflexões sobre a alteridade deste sujeito (poético) descentrado. Mais “alma” que consciência (mestra de si), ele se move num espaço-tempo que escapam em grande parte à vontade do sujeito consciente de si e do mundo. Estas reflexões preparam a ideia nietzscheana da tensão entre o dionisíaco e o apolíneo; elas inspiraram Heidegger (entre outros autores como Lacan e Derrida) e esboçaram os traços centrais de algumas abordagens contemporâneas sobre as relações entre ideias da razão e representação literária, e sobre a autoria e a autoridade da ficção (B. Williams, J. M. Coetzee).

Palavras-Chave: Hölderlin; Poesia; Autoridade da Ficção.

Abstract: This article deals with the ‘poetology’, i.e. Hölderlin’s idea that poetry has a logic of its own, which results from his critique of Fichte’s concept of the Absolute Ego. In order to further investigate the poetical logic, Hölderlin returns to Sophocles’ tragedies and tries to outline what distinguishes the de-centralizes subjectivity of poetical thought: this subjectivity is closer to a ‘soulful’ entity than to what we call ‘consciousness’, says Hölderlin, and he describes it as moving in an imaginary space which is not entirely at his command. These reflexions prepare Nietzsche’s ideas of the tension between the Dionysian and the Apollinean; they inspired Heidegger (and Lacan, and Derrida), influencing

numberless modern theories concerning the relations between the literary, authorship and authority in fiction (for example, B. Williams or J. M. Coetzee).

Key-words: Hölderlin; Poetry; Authority of Fiction.

Poucos anos separam o fragmento *Urtheil und Seyn* das traduções de Sófocles e de um dos poemas fascinantes – *Coragem de Poeta* – que Hölderlin reescreveu em três versões no mesmo período em que finalizou a tradução das peças *Antígone e Édipo Rei* (1800-1803). Talvez seja neste poema que ele mais revelou as razões pelas quais se afastou da linguagem discursiva: como se levasse a sério sua resistência ao postulado do “Eu absoluto” de Fichte, ele também adia seu projeto de escrever uma nova doutrina estética, as “Novas cartas sobre a educação estética” (anunciadas desde 1796) e volta-se para o audacioso projeto poético de dar nova vida às tragédias de Sófocles. Rastreamos aqui alguns momentos-chave da coragem do poeta Hölderlin quando começa a renunciar ao uso explícito do pensamento discursivo e assume a forma de expressão implícita da poesia.

Esta guinada para a “lógica poética” começa, ao que parece, com a crítica do Eu absoluto de Fichte. Segundo Hölderlin, aquilo do qual toda atividade emerge postulando-se a si própria de modo absoluto, não pode ser um Eu absoluto no sentido de Fichte. Pois, no momento originário da “consciência” todo-abrangente ainda não pode existir a oposição entre sujeito e objeto que caracteriza a consciência discursiva. O que Hölderlin tem em mente é, sobretudo, a visão intuitiva de que “tudo é um”, o que implica a unidade do eu com o todo (não a visão-de-si do Eu)¹. Esta unidade não pode ser conhecida, ela apenas pode ser “adivinhada” (geahnt) ou “experienciada” (erfahren) como se houvesse uma lembrança remota do ser-um que antecede a “Urtheilung”. Dieter Henrich assinala que não há nenhuma “transgressão teoricamente ilegítima” nesta derivação da “autorrelação cognitiva” (wissendes Selbstverhältnis) que Hölderlin faz emergir de diversos “modos implícitos de

Hölderlin e a autoridade da ficção. Relendo as Observações e Coragem de Poeta (Dichtermut) com olhos contemporâneos

Kathrin
Rosenfield

¹ Cf. Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe*, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt, 1994, edição de Jochen Schmidt, 3 vols., sigla DKV, II, 502 s. e 1234. s..

cognição” tingidas por “ressonâncias e tons afetivos” (Henrich 1992, 519)². Antes e depois desse beneplácito filosófico específico, uma série de poetas e pensadores inspiraram-se em Hölderlin e sua concepção do equilíbrio rítmico como tempo-espaco (utópico?) que caracteriza a poesia. Além de Heidegger debruçar-se sobre esses modos implícitos de disposição atmosférica ao introduzir o conceito da *Gestimmtheit* (desde 1927), também Rilke e Musil refletiram sobre a autoridade sui generis de certo tom poético; e, para deixar claro que não se trata de um assunto ultrapassado, que diria respeito somente aos autores com afinidades com o romantismo e o idealismo alemão, mostrarei os ecos deste *Dichtermut* em um autor mais próximo de nós, J. M. Coetzee, e em um pensador que bebeu da fonte hölderliniana através de W. Benjamin: Bernard Williams.

Um novo espaço-tempo para a poesia

Nos anos 1790 Hölderlin chama essa unidade original indivisível entre sujeito e objeto de “Ser” [*Seyn*], de “Deus”³, de “Espírito” ou “Vida” (no fragmento de ensaio “Sobre o modo de proceder do espírito poético”⁴). A partir de 1796 e, em particular entre 1800 e 1804, quando trabalha na tradução das tragédias de Sófocles e nas *Observações*, Hölderlin começa a desdobrar os conceitos (*Seyn*, *Deus*) em metáforas que se alastram em ricas e sugestivas configurações; introduz imagens com um estatuto epistemológico peculiar: são imagens que formam o horizonte dos conceitos, apontando para um outro espaço que a linguagem discursiva não mais alcança. Em imagens como o “espírito do Tempo e da Natureza” ou o “torrencial espírito do Tempo” sentimos (mais que entendemos) o “além” que abrange e envolve tudo. Este além adquire um caráter dramático quando Hölderlin especifica que se trata do “espírito da selvageria eternamente viva, não escrita e do mundo dos mortos”, ou da “esfera excêntrica dos mortos” – esferas estas, para as quais o herói é constantemente arrastado. Esboça-se aqui a ideia, ainda embrionária, do decentramento do sujeito humano, de seu ser ou estar-suspenso entre mundos alheios

Hölderlin e a autoridade da ficção. Relendo as Observações e Coragem de Poeta (Dichtermut) com olhos contemporâneos

Kathrin
Rosenfield

² Dieter Henrich, *Der Grund im Bewusstsein*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1992, 519.

³ Cf. a carta de Hölderlin ao seu irmão em março de 1801: “Alles unendliche Einigkeit, aber in diesem Allem ein vorzüglich Einiges und Einigendes, das, an sich, kein Ich ist, und dieses sei unter uns Gott!” (DKV 3).

⁴ Cf. Hölderlin, “Sobre o modo de proceder do Espírito Poético”, DKV, vol. 2, 527-552.

ao humano (o sub e o sobre-humano), mas que exercem, como ímãs perigosos e nefastos, sua atração sobre o homem. Esta atmosfera perigosamente vibrante anuncia-se também no desdobramento dos nomes divinos – por exemplo, quando o deus grego Zeus é concebido como “Pai do Tempo” ou “Pai da Terra” (Tempo-e-Espaço).

Em outras palavras, todo o esforço se volta para novas formas (poéticas e poetológicas) de configurar o espaço-tempo *sui generis* da imaginação poética, a alteridade da forma de expressão da poesia que se move entre os conceitos determinados e as atmosferas difusas, tecendo vínculos fluidos entre o efêmero e o eterno, a finitude e o infinito. Nas figuras trágicas – melhor: na *apresentação poética* (*Darstellung*), com sua ordenação rítmica e metafórica peculiar, o poeta torna palpável o modo como podemos escapar do moinho da consciência discursiva que prende o Eu no esforço *ad infinitum* das transições (tese-antítese-síntese) que procuram preservar a identidade da consciência.

Hölderlin concebe, portanto, um espaço-tempo totalmente alheio à topologia da consciência. Trata-se de outro tempo-espaço, de outro modo de viver-sentir-pensar, cuja alteridade e estranheza tem afinidades com a “loucura”, a “possessão”, a adivinhação (*Ahnung*), o delírio e o sonho. Assim, ele diz, nas *Observações sobre Antígona*:

O traço mais elevado de Antígona: A **ironia sublime**, na medida em que a **loucura sagrada** é o fenômeno humano mais elevado e é aqui **mais alma do que linguagem**, supera todas as suas outras exteriorizações; é necessário também falar nestes termos superlativos da beleza, porque esta atitude repousa, entre outras coisas, também sobre um grau superlativo do espírito humano e do virtuosismo heroico.

É um grande auxílio da **alma** trabalhando em segredo, que ela **evita, no grau supremo da consciência, a consciência**, e enfrenta o deus, na iminência de ser-possuída efetivamente pelo deus presente, com palavras audaciosas e frequentemente até blasfematórias, recebendo, assim, a sagrada e viva possibilidade do espírito. (AA, 2)

A mesma idéia é retomada na parte final dessas *Observações*, onde Hölderlin explica que

(...) o deus imediato, totalmente Um com o homem [...], o entusiasmo infinito apanha-se e compreende-se de maneira infinita, isto é [...], numa consciência que suspende a consciência, [...] o deus estando presente sob a forma da morte. (AA, 3)

Ao mesmo tempo, Hölderlin introduz também uma nova terminologia, mais voltada às tecnicidades poéticas e ao trabalho do tradutor: ritmo, lógica poética, passagem ou transporte que transforma a sucessão de episódios, ações e argumentos em equilíbrio (*Gleichgewicht*). É esse transporte unificador que precisa ser encontrado (*das Aufzufindende*⁵) e “firmado” na composição poética (das Festzusetzende, Aoe 1)

Antes de passarmos ao comentário de alguns trechos destas *Observações*, um rápido esclarecimento a respeito do *gestus* característico e quase angelical de Hölderlin que sempre paira num misto de apreensão e entrega, de perspicácia segura e desamparo. Esta “atitude” privilegia a gratidão mais que a beleza, valorizando o ser-entregue, os efêmeros momentos de entrada num outro estado, como vias de acesso a (ou talvez melhor: como vislumbre) de um outro modo de ser – um viver-sentir-pensar aquém e além da lógica agonística dos discursos nos quais conceitos se chocam (família versus estado, amor versus poder/violência; *Gewalt*).

Hölderlin foi talvez o primeiro poeta a debruçar-se sobre a **intensidade** da experiência poética: estado ou espaço *sui generis* que emergem da diferença qualitativa e ontológica que se perfila na outra forma de pensar-sentir-e-ser. Para falar desta outra esfera, ele se volta para a tragédia e o projeto de escrever uma

⁵ Cf. “Sobre o modo de proceder do Espírito Poético”, DKV, II, 528, 18: a coisa a ser encontrada é a identidade material ou “der geahndete Totaleindruck”, i. é, a “visão adivinhada da totalidade” na qual as diferenças e tensões ficam suspensas num equilíbrio idealizado. Esta outra visão requer não tanto o entendimento, nem a inteligência discursiva: ela depende de uma certa disposição afetiva-e-inteligente: “genialisch und vom Urteil geleitet” (genial, mas guiada pela discriminação e pelo juízo), *ibid.*, 530.

tragédia moderna, *Empédocles*. A questão que se coloca na filigrana das múltiplas tentativas de resolver estes conflitos aponta para um caminho insólito que difere de modo tão radical das lógicas narrativas tradicionais que merece aqui um comentário. Ao selecionar certas peças da antiguidade, Hölderlin altera de modo significativo a lógica sacrificial inscrita nos mitos trágicos anteriores:

Ajax se isola e se precipita na sua espada, amaldiçoando seus inimigos

Antígona é sujeitada à exposição mortífera na caverna e se enforca (mas a escolha das palavras na apresentação de Sófocles atenua os traços sempre inquietantes e potencialmente hostis do suicídio)

Édipo Rei se cega com um gesto de desafio que deixa pairar no ar um clima de carisma e rivalidade implícita (relações de força difusas)

Édipo em Colono desaparece sem traço – ele lega sua força *numismal* para o bem de Atenas/Teseu que lhe ofereceu asilo; mas no ar paira ainda o ressentimento amargo contra seus concidadãos tebanos.

Qual é a relação do salto de Empédocles na cratera do Vesúvio? Este herói leva um passo mais adiante a dissolução dos enfrentamentos amorosos-e-violentos (*Liebe und Gewalt*): entrega-se não mais a um sacrifício no interior de uma comunidade, mas a própria força magmática do universo – imagem que pressupõe uma atitude totalmente diversa da lógica racional da dialética hegeliana: esse gesto cândido necessita uma percepção a meio caminho entre o mental e o corpóreo. Não é por acaso que Hölderlin introduz, ao lado da beleza, a gratidão como “sentimento” suspenso entre o sensível e o espiritual. A ideia esboçada, de modo implícito, com imagens mais do que argumentos, nos induzem a parar para sentir a diferença entre, de um lado, uma atitude argumentativa, cerebral, discursiva e exclusivamente intelectual, de outro, um estado aberto tanto à sensibilidade quanto à cognição, à experiência sofrida-alegre e à reflexão.

Hölderlin e a autoridade da ficção. Relendo as Observações e Coragem de Poeta (Dichtermut) com olhos contemporâneos

Kathrin
Rosenfield

Como entender hoje a terminologia de Hölderlin?

Seria possível traduzir as formulações um tanto herméticas de Hölderlin (ritmo, lógica poética, equilíbrio e sucessão, Tempo torrencial, Espírito do Tempo, etc.) para uma linguagem filosófica mais contemporânea? Haveria como entender no universo laico de hoje as expressões do poeta sobre a “conexão mais elevada”? Acredito que certas passagens de Bernard Williams, que analisa a poesia épica e trágica a partir de um referencial analítico, não estão longe do modo de pensar de Hölderlin. Há grandes afinidades com a interrogação de Williams, quando este se pergunta se e como se justificam ideias como a de Deus ou de um mundo sobrenatural:

Como podemos sequer ter a ideia de um mundo, do mundo das necessidades sobrenaturais no qual tudo isto [i. é, acasos, conflitos, incompatibilidades] é, em certas ocasiões, suspenso?

Ajuda-nos a ter esta ideia, ou talvez devêssemos dizer: a pensar que a temos, um uso peculiar da indeterminação da ficção.

[...]

Nossa noção da necessidade sobrenatural numa peça como a de Édipo é produto do poder autoral e nada além do poder autoral poderia nos dar uma ideia dela [i. é., da necessidade sobrenatural], não há nada além deste poder que seria mais forte, nem mais claro.⁶

O poder autoral, a “autoridade” do poeta dependem inteiramente da trama que entrelaça determinada atitude ou disposição com a perícia técnica, retórica e intelectual. É um “algo” imponderável que nos faz aderir e “acreditar” na ficção e nos leva a investir emocional e espiritualmente nos espaços utópicos da poesia.

É certo “tom” que nos leva a acreditar apaixonadamente no “aberto” de Rilke, no “outro estado” de Musil, na “*Gestimmtheit*” de Heidegger. O “toque” incomparável (que pode ser, ora a estranheza angelical e desconcertante de um certo modo de ser-e-dizer, ora um misto surpreendente e inaudito de compenetração mística e de calma lucidez) que tornou a poesia hölderliniana duradoura e impactante – fascinando

⁶ Bernard Williams, *Shame and Necessity*, University of California Press, Berkeley, 1993, 145 s.

autores tão diversos quanto Kafka e Musil, e fornecendo estímulos importantes a pensadores como Benjamin e Coetzee.

Não é por acaso que Coetzee dedica a este “algo” sutil que distingue as grandes obras das meras ficções vários capítulos de seu romance *Diário de um ano ruim*. Assim, ele escreve, no último capítulo da primeira parte (“*Strong Opinions*”):

30. Da autoridade em matéria de ficção

No romance, a voz que fala a primeira frase, depois a segunda, e assim por diante – chamemo-a de voz do narrador -, não tem, no início, nenhuma autoridade. A autoridade tem de ser conquistada, sobre o autor do romance pesa o ônus de construir, do nada, essa autoridade. Ninguém é melhor na construção de autoridade do que Tolstói. Neste sentido da palavra, Tolstói é um autor exemplar.

A morte do autor e da autoria anunciada por Roland Barthes e Michel Foucault há um quarto de século resultou no postulado de que a autoridade do autor nunca passou de uma penca de truques retóricos. Barthes e Foucault colheram este mote com Diderot e Sterne, autores que há muito tempo transformaram num jogo o desnudamento das imposturas da autoria. Os críticos formalistas russos dos anos 1920, com os quais Barthes em particular muito aprendeu, investiram seus esforços na tarefa de expor Tolstói mais que todos os outros autores como um retórico. Tolstói passou a ser o alvo exemplar porque a narrativa de Tolstói parecia infinitamente natural, isto é, escondia muito bem sua arte retórica.

Como criança de minha época, li, admirei e imitei Diderot e Sterne. Mas nunca desisti de ler Tolstói nem jamais consegui me convencer de que o efeito que ele exercia sobre mim era apenas consequência de sua habilidade retórica. Eu o lia com uma inquieta, até abismada absorção, do mesmo modo (como acredito agora) que os críticos formalistas que ditavam as regras do século XX continuavam a ler em suas horas de folga os mestres d realismo: com um fascínio culpado (a própria teoria anti-retórica do prazer da leitura de

Barthes foi, eu desconfio, elaborada para explicar e justificar o obscuro prazer que Zola lhe dava). Agora que a poeira sentou, o mistério da autoridade de Tolstói e o da autoridade de outros grandes autores permanece intocado.⁷

Não citaria este capítulo tão extensamente, não tivesse ele especial relevância para a compreensão das *Observações* de Hölderlin. Com efeito, os dois primeiros parágrafos deste comentário sobre a especificidade da poesia tratam da “autoridade em matéria de ficção”. Hölderlin expõe os dois fatores que asseguram sua relevância à obra e ao poeta seu lugar na sociedade. Vejamos como Hölderlin reivindica que, além da penetração intelectual e técnica, o poeta precisa também alcançar um imponderável equilíbrio rítmico – um “toque”, um “tom” que não podem ser ensinados:

A fim de assegurar aos poetas, também entre nós, uma existência civil-burguesa, será bom elevar a poesia, também entre nós, à [altura da] *mechané* dos antigos, abstraindo-se das diferenças de épocas e de constituições.

Comparadas com as gregas, outras obras de arte também faltam em solidez confiável (*Zuverlässigkeit*); ao menos até agora, [elas] foram julgadas mais pelas impressões que provocam do que pelo cálculo segundo leis (cálculo regrado) e de demais modos de proceder, através dos quais o belo se produz. Entretanto, a poesia moderna carece especialmente de treino, de precisão e artesanaria, para que seu modo de proceder se deixe calcular e ensinar, e, uma vez aprendido, se deixe sempre e de modo confiável repetir na prática (*Ausübung*). Deve-se, entre homens, com toda coisa, reparar sobretudo, que ela é Algo, isto é, que ela pode ser reconhecida no meio (*moyen*) de seu fenômeno, que o modo como ela é condicionada pode ser determinado e ensinado. Por isto, e por razões mais elevadas, a poesia precisa de princípios e de fronteiras seguras e características.

É aí que pertence [*dahin gehört*] aquele cálculo segundo leis.

⁷ J. M. Coetzee, *Diary of a Bad Year*, New York, Viking, 2007, 149 s.; trad.bras. Companhia das Letras, São Paulo, 2007, 163 s..

Depois, entretanto, é preciso observar como o conteúdo se diferencia deste [do cálculo], através de que modo de proceder, e como, na **conexão infinita** – porém determinada segundo uma **rigorosa organização interna** -, o conteúdo específico (*besondere*) se relaciona com o cálculo geral/universal, e [como] se pode relacionar com a lei calculável a **progressão (Gang)** e o que está para estabelecer/fixar, o sentido vivo que não pode ser calculado.

A lei, o cálculo, o modo como um sistema de sensações, o homem todo, se desenvolve como se fosse sob a influência do elemento, e [como] **representação, sensação e raciocínio** surgem um depois do outro, em sucessões (*Sukzessionen*) diversas, porém sempre segundo uma regra segura, é, no [domínio] trágico, mais um **equilíbrio (Gleichgewicht)** do que uma mera sucessão (*Aufeinanderfolge*).

O *transporte* trágico é, na verdade, propriamente vazio, e o mais desimpedido (*ungebundenste*).

Por isto torna-se necessário, na sucessão rítmica das representações, onde o *transporte* se apresenta, *aquilo que, na métrica, se chama cesura*, a palavra pura, a interrupção contra-rítmica, a fim de ir ao encontro da torrencial alternância das representações de tal modo que, no seu *summum* [ápice], não apareça mais a alternância de representações, mas a própria representação.

Através disto, 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].

Se, portanto, o ritmo das representações é de tal ordem (*so beschaffen*) que, na sua rapidez excêntrica, as *primeiras* são mais arrastadas pelas *seguintes*, então a cesura ou interrupção contra-rítmica deve ir *para a frente*, de forma que a primeira metade esteja como que abrigada contra a segunda, e o equilíbrio pende mais de trás para o início, precisamente porque a segunda metade é originalmente mais rápida e parece ter mais peso.

Se o ritmo das representações e de tal ordem que as *seguintes* são mais comprimidas pelas *iniciais*, então a cesura estará mais para o fim, pois é o fim

que deve ser como que abrigado contra o início e, conseqüentemente, o equilíbrio pende mais para o final, porque a primeira metade se estende mais, de forma que o equilíbrio ocorre mais tarde. Isto, quanto à lei calculável.

A primeira das leis aqui esboçadas é a do Édipo.

A Antígona segue a segunda lei esboçada aqui.

Em ambas peças, a cesura é provocada pelas falas de Tirésias.

Ele irrompe no curso do destino, como guardião da potência da Natureza, que, tragicamente, aliena o homem da sua esfera de vida, do centro da sua vida interior/íntima para um outro mundo, arrastando-o para a esfera excêntrica dos mortos. *Observações sobre Édipo, I, DKV,II, 849 s.*

As observações sobre os dois modos de proceder poéticos não deixam dúvida: mover-se no âmbito da perícia retórica e no universo de temas e idéias é apenas uma face da moeda poética. Trata-se da esfera “calculável” que pode ser ensinada e aprendida. A outra esfera, entretanto, é a do tato e do ritmo imponderáveis que abrem o âmbito de uma outra forma de ser e pensar.

Coragem de Poeta

Voltemos, portanto, à idéia da “consciência que suspende a consciência” – isto é, a uma disposição sui generis que é mais um “deixar-ser” e um “deixar-vir” do que um fazer que emanaria do poeta-criador. Como já mencionado, o poema *Coragem de Poeta – Dichtermut* – tematiza o ânimo que viabiliza este salto qualitativo, ou, como diria Heidegger, o evento ou acontecimento (das Ereignis) da grande poesia. Na sua última versão, este poema muda de título – chama-se então *Timidez* (ou entrega, desamparo, idiotice, *Blödigkeit*), aludindo a uma disposição ativamente à espera: no aguardo do jeito, do toque, do tom capazes de suspender a atenção e o raciocínio demasiadamente conscientes e sua substituição por um outro estado que abre aquele mundo das conexões todo-abrangentes que o conhecimento inviabiliza.

Escritos em três versões entre 1800 e 1803, os três poemas são como que modulações em torno do motivo da confiança ingênua e da entrega poética que

lembram a *ataraxia* estoíca; na última versão, entretanto, as imagens de entrega e união passivas mudam. Na primeira versão, era o nadador que se entregava às ondas que o carregavam, até uma morte reconciliadora com o todo da natureza; na segunda versão, o canto do poeta era o meio termo que suspendia o afastamento entre os homens efêmeros e a eternidade das coisas divinas. Na última versão, a voz lírica se faz mais firme e autoconfiante. O poeta, apelidado como ‘gênio’, entrega-se às suas “mãos habilidosas” – *schickliche Hände*, às mãos hábeis que conseguem realizar o *decorum*⁸ - isto é, o reencontro do estado poético plenamente realizado com a natureza, nas normas da razão e nas regras das virtudes.

Hölderlin começou esta composição, sem dúvida, inspirado pelo pietismo suabo e pelos seus autores estoícos prediletos – Posidônio e Marco Aurélio⁹. A redação dessas três versões acompanha o trabalho tradutório de *Antígone* e *Édipo Rei*. Seu intuito era de reencontrar, graças ao mergulho no equilíbrio do poeta clássico, a justa medida da diferença que separa o espírito moderno da firmeza clássica; com isto, ele esperava reencontrar a inspiração para terminar sua própria tragédia *Empédocles*. Faltava ainda a apresentação convincente e tangível da reunificação do herói com o todo do cosmos – animado e inanimado. Na lenda, a morte de Empédocles fica enigmática como o desaparecimento de Édipo em Colono. Empédocles também desaparece, acha-se dele tão somente uma sandália nas proximidades da cratera do Etna – signo de um possível dissolver-se no magma do qual surgiu a vida. O desaparecimento no fogo vulcânico deve aparecer como gesto positivo de reunificação o herói com o todo: o elemento ígneo que consome o corpo sofrido apareceria assim como a chama que anima de dentro uma comunidade renovada por vir.

O poema “*Coragem de poeta*” modula, nas suas três versões, um novo *gestus* poético: a combinação de perícia e abandono que permite entrar num outro espaço, ou na vida vivaz além e aquém da experiência cotidiana. Com este gesto poético, Hölderlin procura dar nova vida às formas de expressão (demasiadamente abstratas e anti-sensuais, sóbrias e secas) do pietismo e do estoicismo.

⁸ Hölderlin, DKV, I, 831: refere-se ao escritos de Panaitios, *Sobre o decoro (Peri tou kathekontos)* retomados por Cícero em *De officiis*.

⁹ Como indica o editor, Jochen Schmidt, DKV, vol. 1, 768.

Como observa Jochen Schmidt, nas três versões de *Dichtermut* respira a plena confiança na harmonia orgânica do universo, na qual todos os viventes estão acolhidos e abrigados. Mas a segurança no elo que unifica o todo orgânico graças a mútuas afinidades e simpatias é precariamente momentânea. Ela parece, ela mesma, despertar o outro lado da medalha: a tomada de consciência do hiato irremediável que separa a experiência e o pensamento destas afinidades naturais – o conhecimento, o desejo insaciável de dominar intelectualmente essas relações naturais, a ilimitação da razão – eis as fontes trágicas que clivam a existência humana da presença harmoniosa junto aos outras viventes, impedindo sua entrega confiante aos ritmos da dança cósmica.

Coragem de Poeta (segunda versão) Trad: L. F. Pereira e K. Rosenfield

E não são teus parentes todos os que vivem?

E na tua labuta não te nutre a Parca?

Vai então, sem couraça,

Pela vida e não tema nada!

A tudo o que vier, dá-lhe boa acolhida,

E vire em alegria! Mas, coração, que coisa

Te ofenderia? O que

Em teu caminho se ergueria?

Pois desde que o canto, sopro-de-paz,, útil

Na pena e no gozo, escapou da boca efêmera,

Nossa cantoria humana

Enchia o coração e assim

Somos nós, cantadores, ledos entre os vivos,

Onde todos se juntam, intensos, propícios,

*Hölderlin e a
autoridade da
ficção. Relendo
as Observações e
Coragem de
Poeta
(Dichtermut) com
olhos
contemporâneos*

Kathrin
Rosenfield

Abertos a tudo; e é assim
O deus do sol, nosso ancestral

Que doa o dia irradiante a pobres e ricos
E no tempo fugaz nos mantém, andarilhos
Suspensos, como crianças,
Correndo em andadeiras de ouro.

Ela o espera, e quando é chegada a hora, o afoga
Sua púrpura maré! Vê! Como a ilustre luz
Vai, ciente do andar das horas,
Calma e austera, vereda abaixo;

Que se esvaia também, quando a hora chegar,
E nada faltar ao espírito, findando
Na gravidade da vida
Nosso riso, mas belamente.

Hölderlin captou nesse poema o que há de singular na aventura poética: a abertura que permite estar presente a tudo – aquela presença viva, leve e evanescente de corpo e alma, de sentimentos, ações e pensamentos que dissolve o isolamento do Eu individual e conecta todas as coisas num único cosmos sem limitações. É essa fluidez – onipresença divina, ou (como diria Nietzsche) o belo equilíbrio do apolíneo no dionisíaco, que Empédocles lamenta ter perdido no início da tragédia que Hölderlin deixou inacabada.

A imaginação no âmbito da beleza tem como condição um estado ‘desarmado’, uma disposição desamparada e mesmo assim confiante. A terceira e última versão desse poema muda o título: no lugar da coragem, com suas conotações heróicas, Hölderlin coloca após alguns meses de decantação, o lema da inquietude ‘tímida’ ou ‘ingênua’ – que se intensifica na terceira, como um desafio para a atitude ativa de superação.

Ao que parece, somente o perigo e a sensação quase física de uma falta profunda oferecem uma via de acesso às belas harmonias da vida e do mundo, às afinidades e simpatias entre os viventes; a beleza harmoniosa aparece somente como o além de um estado mais exposto, ameaçado, e arriscado. A beleza harmoniosa é o horizonte infinitamente remoto nos momentos em que a imaginação, os sonhos e a criatividade se expõem aos extremos heróicos ou mortais. Certamente, não é uma coincidência casual que um dos protagonistas favoritos de Musil (o cientista de *O Melro*) continua estabelecendo esse vínculo entre a beleza e o enfrentamento da morte, a guerra.

Para o homem adulto, bem armado com conhecimentos e reflexões, a experiência vibrante da beleza aparece tão somente como um abalo que rompe, por um momento, o escudo protetor dos hábitos, cálculos e conceitos racionais. Na terceira versão, Hölderlin parece tomar consciência mais aguda do perigo desse abalo, e ele troca, significativamente, a idéia afirmativa e confiante da afinidade natural que abria *Dichtermut* (E não são teus parentes todos os que vivem?), pela pergunta se o poeta não “conhece” todos os viventes (E não são conhecidos todos os que vivem?). É a tarefa do poeta (ou, pelo menos, da ingenuidade poética) amparar contra os desajustes que ameaçam sua integração num cosmos harmonioso:

Mas, coração, que coisa
Te ofenderia? O que
Em teu caminho se ergueria?

É graças ao canto dos poetas que se torna suportável esse vazio. As metáforas poéticas lembram o “ancestral” Apolo e na sintaxe retorcida fica tão ambíguo quanto na mente do poeta, se há um deus mesmo ou apenas metáforas do divino que nos devolvem a sensação de amparo – “andadeiras de ouro” que nos suspendem, talvez numa segurança ilusória ou, pelo menos, performativa:

Somos nós, cantadores , ledos entre os vivos,
Onde todos se juntam, intensos, propícios,

Abertos a tudo; e é assim
O deus do sol, nosso ancestral

Que doa o dia irradiante a pobres e ricos
E no tempo fugaz nos mantém, andarilhos
Suspensos, como crianças,
Correndo em andadeiras de ouro.

Recebido em 02 de agosto de 2013.

Aprovado em 23 de setembro de 2013.