

A MORTE DE EMPÉDOCLES DE HÖLDERLIN: A TRAGÉDIA COMO OBRA FILOSÓFICA

HÖLDERLIN'S DEATH OF EMPEDOCLES: TRAGEDY AS PHILOSOPHICAL WORK

Theo Machado Fellows*

Resumo: Dividido entre a filosofia e a poesia, Hölderlin e seu drama incompleto *A morte de Empédocles* são hoje peças essenciais para se pensar o trágico na Modernidade. Ponte entre a nostalgia da Antiguidade e uma filosofia que nega o projeto metafísico do Idealismo Alemão – projeto que Hölderlin, ironicamente, ajudou a erigir – esta empreitada hölderliniana é uma singular investigação não somente da relação entre arte e pensamento, mas também coloca em questão a constituição da própria Modernidade.

Palavras-chave: Tragédia. Hölderlin. Estética. Idealismo Alemão. Trágico.

Abstract: Hölderlin and his incomplete drama *The death of Empedocles* are two essential pieces to think about the tragedy in our time. Born in the nostalgia of the Classical Antiquity, Hölderlin's project reach at its end a entirely new conception of the relation between the men and the gods. This project can also be considered a very singular approach in the theme of tragedy, being of an extreme importance, not only to think about the relationship between art and philosophy, but also to the discussion of the constitution of Modernity.

Keywords: Tragedy. Hölderlin. Aesthetics. German Idealism. Tragic.

Como base para o pensamento que pretendemos aqui desenvolver, cabe uma breve exposição do que vem a ser o terreno sob o qual Hölderlin vai elaborar o seu projeto de escrever o que viria a ser sua tragédia moderna, *A morte de Empédocles*. Poucos anos antes, seu ex-colega de seminário em Tübingen, Schelling, redigira suas *Cartas sobre o dogmatismo e o criticismo*, nas quais, conforme a famosa análise de Peter Szondi, dá-se início ao que viria a ser a filosofia do trágico, esta “ilha” que se sobressai da “poderosa zona de influência de Aristóteles”¹. O que Szondi pretende demonstrar é que, com Schelling e outros filósofos que posteriormente vêm a desenvolver suas obras neste mesmo espaço – entre os quais se destacam os seus colegas de seminário, Hölderlin e Hegel –, surge, pela via filosófica, uma alternativa a um discurso que, desde Aristóteles, se limitara a discutir, tomando a tragédia por objeto,

* Mestrando em filosofia pela UFRJ. fellows_theo@yahoo.com.br

questões de ordem poética, tais como a catarse e a definição e tradução apropriada de termos aristotélicos como *phobos* e *eleos*. Isto além de velar pela aplicação dos preceitos contidos na *Poética* no que dizia respeito às obras contemporâneas.

Nestas *Cartas*, Schelling remete-se a um destinatário fictício, que lhe serve de interlocutor numa discussão sobre a contraposição entre uma filosofia dogmática, na qual o pensamento humano tem como meta a descoberta de princípios eternos e imutáveis do conhecimento, e o novo pensamento, inaugurado com Kant, no qual a condição de possibilidade do próprio pensamento é problematizada. Utilizando os termos de Schelling, existe um duelo entre uma linha de pensamento que parte do Não-Eu absoluto, que seria o dogmatismo, e outra que tem como fundamento o Eu absoluto, que poderia ser melhor exemplificada por Fichte, professor de Schelling à época, mas que também abarca o idealismo transcendental de Kant. Na última de suas cartas, após discutir longamente as implicações deste conflito, Schelling vai buscar na Grécia e, mais que isso, na arte grega, uma possível resolução para esse conflito:

Muitas vezes se perguntou como a razão grega podia suportar as contradições de sua tragédia. Um mortal, destinado pela fatalidade a ser um criminoso, lutando ele mesmo *contra* a fatalidade, e contudo terrivelmente castigado pelo crime que era obra do destino! O *fundamento* desta contradição, aquilo que a tornava suportável, estava em um nível mais profundo do que onde o procuravam, estava no conflito da liberdade humana com a potência do mundo objetivo, no qual o mortal, se aquela potência é uma potência superior (um *fatum*), tinha *necessariamente* de ser derrotado, e, contudo, porque não foi derrotado sem *luta*, tinha de ser punido por sua própria derrota. Que o criminoso, que apenas sucumbiu à potência superior do destino, fosse punido, era um reconhecimento à liberdade humana, uma *honra* prestada à liberdade humana.²

Na arte trágica, portanto, Schelling oferece a solução para um impasse filosófico. Não na forma de um terceiro elemento, mas sim através de uma forma dialética e, naturalmente, teatral. O que Schelling percebe aqui – e nisto reside o ineditismo de sua análise – é que o teatro, uma forma artística, é capaz encenar um conflito para o qual a filosofia de sua época busca respostas. Podemos ainda dizer, como o faz Szondi, que se trata, neste trecho, de uma interpretação do *Édipo Rei* de Sófocles, mas, independente da obra tomada por referência pelo pensamento schellingiano, o que deve ser ressaltado é que, em sua análise, a discussão de elementos formais, tomando

¹ SZONDI, *Ensaio sobre o trágico*, p. 24.

² SCHELLING, “Cartas sobre o dogmatismo e o criticismo”, p. 34.

por base a *Poética* aristotélica, é posta em segundo plano. Para Schelling, a tragédia se torna um documento de valor filosófico, ou mesmo ontológico. Subvertendo a condenação platônica aos poetas, como mostra Jacques Taminiaux em seu livro *Le théâtre des philosophes*, a nascente filosofia do trágico dá ao seu objeto o status de *opus metaphysicum*, como Nietzsche chamará, anos mais tarde, o *Tristão e Isolda* de Wagner. O que está em jogo, em suma, é mais do que uma nova abordagem da tragédia grega, mas sim a incorporação do trágico ao vocabulário filosófico.

No entanto, para fundamentar nossa exposição, chamaremos a atenção para algumas ideias de um pensador que se coloca em outro ponto de vista: Phillippe Lacoue-Labarthe. As reflexões sobre o trágico deste pensador francês se apoiam na visão de que esta mudança de perspectiva na análise da tragédia não se dá necessariamente por uma substituição de Aristóteles por Platão. Como diz em seu ensaio “A cesura do especulativo”, a filosofia do trágico é, “ainda que de maneira subjacente, uma teoria do efeito trágico”³, o que significa dizer, em outras palavras, que o modelo especulativo que nasce desta investigação idealista já está subentendido na estrutura da forma poética da tragédia. A teatralidade, assim sendo, continua latente no conceito filosófico do trágico. E é precisamente em Hölderlin que Lacoue-Labarthe vai apoiar sua tese.

Seja sua interpretação inspirada por Aristóteles ou por Platão, o que é indiscutível é que a matriz deste pensamento sobre o trágico nascente na Alemanha do fim do século XVIII não se encontra na Grécia por acaso. No ambiente cultural da época, os gregos são uma presença fundamental. Na visão de autores como Winckelmann, Goethe e Schiller (mesmo que de formas diferentes), a Grécia é exaltada como um eldorado onde reinava a harmonia entre o homem e a Natureza. E, naturalmente, a evocação de um paraíso perdido não se faz gratuitamente: as críticas kantianas, publicadas poucos anos antes, negavam ao homem a possibilidade de conhecimento do Absoluto, abrindo uma ferida que os pensadores pós-kantianos não souberam fechar. A nostalgia pelo ideal perdido, que marca o classicismo de Weimar e no qual ainda podemos situar o romance de formação escrito por Hölderlin, *Hipérion, o eremita da Grécia*, vai aos poucos dando lugar ao movimento – do qual a filosofia do trágico é um expoente fundamental – de resgate, pela experiência da tragédia, de uma harmonia ideal com a Natureza.

³ LACOUÉ-LABARTHE, “A cesura do especulativo”, p. 188.

Em 1797, portanto no mesmo ano em que o primeiro volume do *Hipérion* é publicado, sob recomendação de Schiller, pela editora Cotta, Hölderlin começa a trabalhar no seu projeto de escrever uma tragédia moderna. A motivação para esta empreitada, novamente segundo Lacoue-Labarthe, se encontra mais no intuito de Hölderlin em encontrar uma subsistência na carreira de escritor, o que significaria ter sua peça encenada em Weimar, do que num mero interesse pela poesia dramática. Não que Hölderlin não acompanhasse de perto as reflexões de sua época a respeito do trágico; o fato é que, no nosso entender, somente após começar a tentar compor seu drama é que o teatro começa a se apresentar ao poeta como uma forma artística específica, – o que significa dizer que, somente após as tentativas frustradas de solucionar os impasses – ao mesmo tempo dramaturgicos e filosóficos – é que Hölderlin entrevê a dialética insolúvel que a tragédia encena, dialética esta que os idealistas substituíram por sua dialética positiva, na qual a conciliação surge triunfante através de uma solução necessária do conflito. Do interesse despertado pelas questões formais da poesia, surgirão diversos ensaios sobre as diferenças dos gêneros poéticos⁴, além dos sucessivos desenvolvimentos no projeto de escrever sua tragédia, que, mesmo inacabada, contribuirá decisivamente para o seguimento de sua trajetória poética e filosófica.

O ponto de partida para o projeto de compor uma tragédia moderna é, assim sendo, duplo: do lado filosófico, Hölderlin acompanha a ambição de sua época em atingir, pela tragédia, a “metáfora de uma intuição intelectual”⁵, forma pela qual definirá a poesia trágica, em um de seus primeiros ensaios da época destinados à diferença entre os gêneros poéticos, superando assim o impasse kantiano; pelo outro lado, como poeta, sobressai-se um discurso elegíaco que atravessa todo o *Hipérion*, além do lirismo celebrativo dos hinos de juventude, marcados pelo louvor à Natureza. Inicialmente, como revela uma carta escrita ao amigo Ludwig Neuffer, Hölderlin planejava escrever uma tragédia sobre a morte de Sócrates; porém, muda de ideia ao ler, em Diogênes Laércio, sobre o célebre agrigentino, misto de médico, pensador e líder espiritual, que se

⁴ Os ensaios desta época, compreendida de 1797 a 1800, são conhecidos como os ensaios de Homburgo, cidadezinha próxima a Frankfurt, para a qual Hölderlin se muda após deixar a casa dos Gontard, onde conheceu Suzette Gontard, com quem teve um romance secreto, até Hölderlin deixar Homburgo rumo à Suíça. Suzette viria a falecer em 1802, sendo a descoberta de sua morte apontada como um dos agravantes da “loucura” de Hölderlin.

⁵ HÖLDERLIN, *Reflexões*, p. 55. A mesma ideia reaparecerá no ensaio *Fundamento para Empédocles*. Dois anos antes, em 1795, Hölderlin já escrevia ao seu “conselheiro” Schiller sobre sua ambição de “reunir sujeito e objeto num eu absoluto, ou como se queira chamar” que só seria possível “esteticamente, na intuição intelectual”. cf. Carta 104.

suicidou ao se lançar nas chamas do Etna. Empédocles já é inclusive citado na parte final do *Hipérion* e tem um curto poema da mesma época escrito em sua homenagem. Entretanto, a primeira versão esboçada para *A Morte de Empédocles* não consegue sair de seu tom fundamental, para usar a terminologia hölderliniana, que é o da celebração da Natureza – característico de suas odes de juventude – e do lamento pelo afastamento no qual o homem se colocou em relação a ela. Apesar da qualidade poética indiscutível de seus versos, este primeiro esboço é desprovido de qualquer dramaticidade, o que não chega a surpreender quando se analisa o *Plano de Frankfurt*, documento em que Hölderlin esboça resumidamente os acontecimentos dos cinco atos que tinha em mente. Cito o trecho com o qual Hölderlin inicia a descrição do quinto e último ato, jamais escrito: “Empédocles prepara-se para a morte. Os pretextos casuais para a sua decisão [a de se suicidar] desaparecem do seu horizonte e ele considera-a como uma **necessidade brotada do seu íntimo** [grifo nosso].⁶” Apesar de algumas modificações feitas no primeiro esboço, o Empédocles da primeira versão ainda é apresentado como um herói descontente, ávido por desligar-se da finitude através de um reencontro ideal com o Absoluto, sem que nenhum acontecimento, sejam os que se desenrolam nos dois atos esboçados na primeira versão, sejam os previstos pelo *Plano*, possa dissuadi-lo. A morte de Empédocles é, nesta etapa do projeto, a recusa em se associar ao tempo dos homens, ao mesmo tempo que é uma tentativa extremada de religar-se (no sentido religioso do *religare*) à Natureza. No *Plano*, Hölderlin prevê uma breve reconciliação, também preparada na primeira versão, mas o argumento é frágil demais, e as apologias dos agrigentinos não são capazes de mudar a resolução do herói.

Para entender o que constitui o empecilho para a ação dramática neste primeiro esboço, voltemos a Schelling e à sua definição do trágico. Dois elementos nela oferecidos estão ausentes na construção poética de Hölderlin. Em primeiro lugar, enquanto Schelling coloca o fundamento da arte trágica na contradição entre a liberdade humana e a potência objetiva, o *Empédocles* de Hölderlin parece tão somente querer partir de uma cisão, na qual a perfeição da Natureza e a pobreza da vida humana são contrapostos em total desequilíbrio. Para que o trágico ocorra, é preciso que esta liberdade seja afirmada contra a potência objetiva, o que nos leva ao segundo ponto ressaltado por Schelling, e valorizado por Beda Allemann na sua análise de *A morte de*

⁶ HÖLDERLIN, *A morte de Empédocles*, p. 335.

*Empédocles*⁷, como o fio condutor dos desenvolvimentos que Hölderlin vai fazer sobre o seu drama: a culpabilidade.

Antes de entrar nesta questão, é importante desvincular a noção de culpa presente em *A morte de Empédocles* (e em qualquer discussão sobre o trágico) do ideal cristão de culpa, originado do pecado. É certo que até mesmo o próprio Hölderlin por vezes contribui para este equívoco, como quando diz, em uma nota feita ao primeiro esboço, que a falta de Empédocles é a falta original. Porém, não devemos ler esta “falta original” como uma referência ao pecado original cristão, e sim entender esta falta original como expressão da cisão entre o homem e a Natureza, o que não deixa de ser uma leitura moderna do mito da queda. Para Schelling, esta culpa, que naturalmente pode ser entendida como a *hýbris* grega (ou o *nefas* latino, expressão que o próprio Hölderlin chega a utilizar em alguns textos), é a decorrência da ação da liberdade humana que se contrapõe aos deuses e, a partir da falta, afirma a liberdade humana por sua própria perda. Empédocles não é, no entanto, em nenhum momento apresentado como este homem decaído por uma falta qualquer. Talvez a nota de Hölderlin sobre a falta original queira precisamente dizer que esta falta está subentendida por sua condição humana, mas isto não é suficiente para que a ação dramática se desenvolva. A adoração das personagens Panteia, Delia e de seu criado Pausarias e o ódio manifestado pelo seu unidimensional antagonista, o sacerdote Hermócrates, não fazem senão reforçar a imagem de Empédocles como uma espécie de Cristo renascido. Na segunda cena do primeiro ato, Hermócrates, alegoria de uma religiosidade decadente apegada aos dogmas e preocupada unicamente com sua própria manutenção, acusa Empédocles de ter se declarado um deus. O próprio Hölderlin acrescenta uma nota na qual admite que esta acusação não seria, entre os modernos, senão uma ofensa à inteligência. Ou seja, não está aí a chave para a construção do enredo trágico. Ainda seguindo o pensamento de Beda Allemann, podemos encontrar na própria *Poética* de Aristóteles a grande falha dramaturgica desta primeira versão: diz Aristóteles, no tópico sexto de sua obra, que “não agem as personagens para imitar caracteres [*ethos*], mas assumem caracteres para efetuar certas ações [*práxis*].”⁸ Hölderlin, no entanto, parte deliberadamente de um *ethos* para em seguida esboçar sua *práxis*.

Ainda no segundo ato da primeira versão, Hölderlin acrescenta, posteriormente, uma nota, dirigida provavelmente a um futuro encenador da peça, na qual parece indicar

⁷ ALLEMANN, *Hölderlin et Heidegger*, p. 26.

⁸ ARISTÓTELES, “Poética”, p. 449.

um novo rumo para sua composição:

Aqui, os males e afrontas devem ser representados de tal maneira que se torne impossível para ele voltar atrás, e que **sua decisão de ir ao encontro dos deuses pareça mais forçada do que voluntária** [grifo nosso]. Que a sua reconciliação com os agrigentinos se represente também com suprema magnanimidade.⁹

Toda a ação cênica, entretanto, aponta em outra direção.

Não há, por parte de Hölderlin, nenhum relato que nos permita reconstituir, com precisão, nem a história desse projeto, nem os motivos pelos quais as três versões foram abortadas, e, muito menos, a razão pela qual Hölderlin o abandona definitivamente, dando início a uma nova etapa de sua trajetória. Tudo o que podemos fazer é, analisando as três versões e os documentos que as acompanham, tentar traçar um percurso que diz respeito a sua forma singular de ver o trágico e seus desdobramentos. Tendo isto em mente, passemos à segunda versão.

Se, na primeira versão, Empédocles encarnava uma figura quase divina, na segunda ele faz lembrar mais a figura do semideus Prometeu. Já na primeira cena, Hermócrates, transformado agora em frio analista da falta do herói, desprovido da vilania da primeira versão, narra o *nefas* de Empédocles:

A confiança que alcançou
Junto dos deuses tornou-o
Demasiado poderoso.
Por isso sua palavra ao povo
Soa como se viesse do Olimpo;
Agradecem-lhe
Que ao céu tenha roubado
A chama da vida e aos
Mortais a tenha revelado.¹⁰

O medo de que Empédocles, embriagado por sua intimidade com o divino, se proclame um tirano, ainda é o mesmo, mas agora este medo tem uma razão: Empédocles se coloca em oposição aos deuses, o que, no entanto, não conduz dramaticamente o herói ao seu destino, isto é, às chamas do Etna. Hölderlin interrompe este esboço sem sequer terminar o primeiro ato.

É, contudo, no intervalo entre a segunda e a terceira versão que Hölderlin vai redigir os ensaios *Fundamento para Empédocles* e *O devir no perecer*, nos quais procura investigar alguns elementos, tanto dramatúrgicos quanto filosóficos, que

⁹ HÖLDERLIN, *A morte de Empédocles*, p. 117.

¹⁰ *Ibidem*, p. 203.

possam resolver os impasses encontrados nas duas primeiras versões. Duas ideias fundamentais se destacam destes ensaios, no que concerne aos problemas indicados nas primeiras versões:

A) A figura do opositor.

Hölderlin parece reconhecer, no *Fundamento*, a necessidade de um antagonista à altura do herói para desencadear a ação trágica. Tanto a figura do rei (Crítias na primeira versão, Mécades na segunda) quanto a do sacerdote Hermócrates não têm força para se contrapor ao protagonista, que parece ter de ser ao mesmo tempo vítima e juiz de sua falta. Retomando a definição aristotélica, é necessário que se dê a ação para que o caráter do herói se desenvolva, e esta ação só pode ser dada no confronto com os demais personagens. Um trecho do ensaio parece entrever esta conclusão:

O seu adversário, grandioso em talentos naturais como Empédocles, procura resolver os problemas da época de um modo diferente e mais negativo. Nascido para ser um herói, não se inclina tanto para a unificação dos extremos como para os prender e a ligar a sua ação recíproca a algo permanente e estável, situado entre eles, mantendo cada um dentro dos seus limites, ao mesmo tempo que se apropria deles. A sua virtude é o seu entendimento, a sua deusa a necessidade. Ele é o próprio destino [*Schicksal*].¹¹

Stratos, o hipotético adversário da terceira versão, mencionado no *Fundamento*, unifica o papel do rei e do sacerdote. Além disso, é irmão de Empédocles. Trata-se, finalmente, de um oponente respeitável, o que faz com que Beda Allemann enxergue, no plano da terceira versão, um novo modelo trágico sendo esboçado por Hölderlin. Para Allemann, essa nova interpretação, que começa a se afastar da filosofia do trágico que o idealismo formulou, é amparada em dois princípios antagônicos: o princípio “real”, que é o da limitação, da manutenção cautelosa da divisão entre Arte e Natureza; e o princípio “empedocleano”, que é, em outras palavras, o impulso especulativo de alcançar o Todo. Não parece um equívoco associar, como faz Allemann, esta nova concepção do trágico em Hölderlin com a leitura de Sófocles, em especial a *Antígona*, que será, anos mais tarde, objeto de uma tradução, junto com o *Édipo Rei*, traduções estas acompanhadas por suas respectivas *Observações*, dois ensaios que dão continuidade ao pensamento de Hölderlin sobre o trágico.

B) A nostalgia pelo Absoluto.

As duas primeiras versões de *A morte de Empédocles* são muito claras a respeito do conflito entre Natureza e Arte: ambas optam pela Natureza. A partir do momento em que, com as reflexões contidas no *Fundamento*, o adversário de Empédocles é elevado à sua altura, as tendências pela separação e pela aproximação destes dois pólos passam a ter o mesmo valor no drama. Talvez seja neste ponto que a grande virada do pensamento hölderliniano acerca do trágico se opera. O vulcão onde seu herói pretende se jogar, símbolo da potência da Natureza, já não representa mais uma morada dos deuses. O contato que Empédocles pretende estabelecer através da morte de seu herói não é mais possível. Hölderlin, ao que tudo indica, desiste, neste ponto do projeto, de encenar, através de sua tragédia, a unificação de seu herói com o Absoluto: ela não é mais possível. Parafraseando os famosos versos da primeira versão, citado por Nietzsche em seu *Zaratustra*, além de não ser mais o tempo dos reis, não é mais o tempo dos deuses. E, perante o afastamento (categórico, como dirá mais tarde em suas *Observações sobre Édipo*) do deus, a nostalgia desesperada de Hipérion e Empédocles já nada pode. Só resta ao homem aprender a viver na esfera de sua própria indigência.

Porém, se Hölderlin agora parece ter maior clareza de seu modelo trágico, e as falhas dramáticas das versões anteriores parecem solucionadas pelas reflexões do *Fundamento*, qual a razão para que ele tenha desistido da terceira versão da mesma forma que abandonou as outras? Como já foi dito, não sabemos os motivos reais práticos que o levaram a abandonar definitivamente esse projeto, mas, ao analisar o prosseguimento do pensamento sobre o trágico na obra de Hölderlin, podemos entrever em que ponto de seu itinerário *A morte de Empédocles* encontra seu termo. A unificação que Hölderlin busca representar com o suicídio de Empédocles está vedado aos modernos, o que impede, de forma definitiva, a realização de seu projeto. Empédocles, o herói especulativo, não pode ser o herói da tragédia moderna da forma pela qual Hölderlin a compreende. O seu pensamento, neste momento, vai caminhar para outra compreensão do destino da Modernidade. Aos modernos, não é mais permitido ansiar nostalgicamente pelo retorno à Natureza abandonada, como profetizava, por exemplo, Schiller em seu *Sobre a Poesia Ingênua e Sentimental*. “Pois, para nós, o trágico consiste no fato de nos afastarmos do reino dos vivos, de modo inteiramente silencioso,

¹¹ HÖLDERLIN, *A morte de Empédocles*, p. 369.

empacotados numa caixa qualquer, e não sermos devorados pelas chamas que não soubemos amestrar.¹²”, escreve Hölderlin ao amigo Böhlendorff, já em 1801. As suas *Observações* serão ainda mais categóricas neste sentido: “a unificação ilimitada se purifica por meio de uma separação ilimitada¹³”. O itinerário do *Empédocles* é, desta forma, interrompido pela “catarse do especulativo”, para usar os termos de Lacoue-Labarthe, ou mesmo por sua “cesura”. A nova relação do homem moderno com o deus nega ao herói especulativo a sua legitimidade. Hölderlin, por sua vez, desiste da “metáfora de uma intuição intelectual” porque o fracasso em dar sustentação – dramática – ao suicídio especulativo lhe provou a impossibilidade de realizar esta ambição metafísica. O drama que deveria servir de exemplo positivo à união com o Todo, acabou por lhe servir – com seu fracasso – de prova da falência do projeto especulativo.

A grande descoberta que Hölderlin extrairá deste insucesso é a de que o destino de sua época só pode ser apreendido a partir da assimilação do que lhe é próprio, o que explica talvez o abandono do projeto de escrever uma tragédia e sua dedicação aos hinos e elegias (como formas mais adequadas ao “retorno ao pátrio”) que vão marcar um dos mais altos momentos não só de sua obra como da poesia alemã como um todo. Seria, porém, realmente possível classificar *A morte de Empédocles* como um fracasso?

Naturalmente, o desejo inicial de Hölderlin, o de ser representado em Weimar, não foi alcançado, visto que a sua tragédia sequer foi finalizada. Hölderlin voltaria a fracassar neste objetivo anos mais tarde, quando suas traduções de Sófocles foram rejeitadas por serem tomadas como sintomas de uma mente obscurecida pela loucura. Contudo, tanto os esboços de *A morte de Empédocles* quanto as traduções de Sófocles (seguidas de suas brilhantes *Observações*) sobrevivem até hoje como relatos de um dos mais profundos e abissais pensamentos sobre o trágico. Acreditamos que o motivo desta pertinência se encontra na posição da qual Hölderlin fala do trágico. Ou, melhor dizendo, fala tragicamente. Ao invés de, como seus contemporâneos, tomar o trágico e a tragédia como objeto de estudo, Hölderlin quer criar a tragédia moderna. Não que esta pretensão não seja compartilhada por outros autores; porém, não há como não distinguir Hölderlin de exemplos como os de Goethe e Schiller, que buscaram recriar a tragédia em moldes moralizantes e racionais (dentro de uma visão serena e sóbria da Grécia que muito deve a Winckelmann), fazendo a arte trágica se adequar ao gosto moderno. O

¹² HÖLDERLIN, *Reflexões*, p. 133.

¹³ HÖLDERLIN, “Observações sobre Édipo”, p. 78.

projeto de Hölderlin é mais radical, no sentido de que sua ambição, em *A morte de Empédocles*, é a de apresentar a “metáfora de uma intuição intelectual” e encontrar pontos de conexão entre a arte antiga e a moderna. Se a metáfora pretendida se mostra impossível, é sem dúvida um ganho para a filosofia. Na empreitada de compor esta tragédia, Hölderlin colhe a lição que Nietzsche tirará anos mais tarde de seu *Assim falou Zaratustra*: o sentido da caminhada, para o homem moderno, há de ser a terra, pois os caminhos dos céus estão fechados. Naturalmente, há enormes diferenças entre o pensamento de Hölderlin e o do Nietzsche do *Zaratustra*. Mas o que nos interessa, ao fazer uma aproximação entre estes dois autores, é colocar em discussão uma forma determinada de pensar o trágico, que passa pela via poética. Lembremos que Nietzsche escreveu, na “tentativa de autocrítica” do seu *Nascimento da Tragédia*, que, aquilo que disse como filósofo, gostaria de ter dito como poeta¹⁴. O seu *Zaratustra*, no entanto, pode ser lido como um sucesso neste sentido, sendo inclusive apontado, por autores como Roberto Machado, como a exposição de um pensamento propriamente trágico, contraposto ao pensamento sobre o trágico do qual o *Nascimento da Tragédia* ainda seria representante. De forma bastante ousada, pensando na mudança de perspectiva apontada em Schelling por Szondi, ou seja, da poética da tragédia para a filosofia do trágico, poderíamos esboçar, com Hölderlin (a partir de seu *Empédocles*) e Nietzsche posteriormente, um terceiro momento: o da filosofia trágica, que não busca mais responder diretamente às indagações pós-kantianas acerca do Absoluto, mas sim, por uma via poética, assumir a finitude (e aí entendemos o enorme apreço de Hölderlin por Kant) e dar por encerrada a caçada especulativa à verdade absoluta. Em suma, no espaço inaugurado por estes dois pensadores, encontra-se a semente para uma nova maneira de pensar o trágico, que abandona o discurso racionalista e se volta, acima de tudo, à compreensão da finitude e à consciência de que, como escreve Hölderlin em um de seus últimos poemas, “cheio de méritos, mas poeticamente, vive o homem sobre esta Terra.”¹⁵

Referências

- ALLEMANN, Beda. *Hölderlin et Heidegger*. Paris: PUF, 1987.
ARISTÓTELES, *Poética*. São Paulo, Abril Cultural, 1973. (Coleção Os Pensadores).
HÖLDERLIN, Friedrich. *A morte de Empédocles*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

¹⁴ NIETZSCHE, *Nascimento da tragédia*, p. 16.

¹⁵ HÖLDERLIN, *Hinos tardios*, p. 209.

- _____. *Hinos Tardios*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000
- _____. *Reflexões*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994
- _____. Observações sobre Édipo. In: HÖLDERLIN, Friedrich; BEAUFRET, Jean. *Observações sobre Édipo e Observações sobre Antígona precedidos de Hölderlin e Sófocles*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. p. 67-80.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. A cesura do especulativo. In: LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *A imitação dos modernos: ensaios sobre arte e filosofia*. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 181-209.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Nascimento da tragédia*. 2. ed. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- SCHELLING, Friedrich von. Cartas sobre o dogmatismo e o criticismo. In: SCHELLING, Friedrich. *Obras escolhidas*. São Paulo: Nova Cultural, 1989. p. 1-37.
- SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

Artigo recebido em: 09/03/11

Aceito em: 20/06/11