Aufklärung Revista de Filosofia
AUFKLÄRUNG, João Pessoa, v.12, n.2, Ago., 2025, p.11-28
DOI: https://doi.org/10.18012/arf.v12i2.73852
Recebido: 26/04/2025 | Aceito: 30/07/2025
Licença: Creative Commons 4.0 International (CC BY 4.0)

A QUERELA DOS ANTIGOS E MODERNOS EM HÖLDERLIN

[THE QUARREL OF THE ANCIENTS AND THE MODERNS IN HÖLDERLIN]

André Felipe Gonçalves Correia *
Universidade Federal de Rondônia, Brasil

RESUMO: O texto tematiza a leitura de Hölderlin da *Querela dos Antigos e Modernos*. O pano de fundo, aqui, não se restringe à questão da influência da arte antiga na arte moderna, de vez que o autor a concebe e a formula por intermédio de uma *filosofia da história*, em que se reflete a querela ontológica do homem. O suporte de apresentação desse conteúdo é o mito grego, cuja linguagem é fundamental ao poeta e pensador alemão. Já o material bibliográfico utilizado se concentra nas correspondências de Hölderlin a Böhlendorff, nos anos 1801 e 1802, bem como em outros textos de sua autoria aptos ao desenvolvimento da temática, a qual, ademais, exige um trabalho de cotejo com autores arcaicos da poética grega.
PALAVRAS-CHAVE: Friedrich Hölderlin; filosofia da história; arte; mito; ontologia

ABSTRACT: The text deals with Hölderlin's reading of the *Quarrel of the Ancients and the Moderns*. The background here is not restricted to the question of the influence of ancient art on modern art, since the author conceives and formulates it through a *philosophy of history*, in which the ontological quarrel of man is reflected. The support for presenting this content is the Greek myth, whose language is fundamental to the German poet and thinker. The bibliographic material used focuses on Hölderlin's correspondence to Böhlendorff, in the years 1801 and 1802, as well as other texts of his authorship suitable for the development of the theme, which also requires a comparison with archaic authors of Greek poetics.
KEYWORDS: Friedrich Hölderlin; philosophy of history; art; myth; ontology

1. Em fins do séc. XVII, na *Académie française*, teve início o debate intelectual conhecido como *Querela dos Antigos e Modernos*, centrado na questão do modelo da Antiguidade na arte moderna; e que logo mais viria a adentrar o Classicismo e o Romantismo alemães dos sécs. XVIII e XIX, dos quais Friedrich Hölderlin, inserido no limiar dessas duas tendências epocais, dá testemunho *sui generis* e contributo esquemático ao debate sob a perspectiva de uma *filosofia da história e da cultura*. O mote textual de nosso percurso se encontra, principalmente, em duas epístolas de Hölderlin ao amigo Casimir Ulrich Böhlendorff, datadas de 1801 e 1802, em que expõe e desenvolve a relação às avessas entre arte e natureza nos mundos helênico e hespério.

Para a devida apreciação das referidas epístolas, bem como dos recortes que delas faremos, faz-se necessário resgatar de antemão a conjuntura biográfica do autor, a

* *Doutor em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com temporada de Doutorado Sanduíche na Albert-Ludwigs-Universität Freiburg (Alemanha). Mestre em filosofia pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Professor Substituto no Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Rondônia (UNIR). E-mail: felgorreia@hotmail.com*

AUFKLÄRUNG, João Pessoa, v.12, n.2, Ago., 2025, p.11-28

qual é tematizada em uma das cartas não apenas como uma questão de foro íntimo, compartilhada com alguém de confiança, mas também e sobretudo como articulação terminológica do conteúdo que intitula nosso texto e que guia ambas as correspondências. Nos anos de transição para o séc. XIX, o tema da "sobriedade" (*Nüchternheit*) figurava entre aqueles de maior relevância na escritura de Hölderlin; o qual, curiosamente, contrastava com os eventos de sua vida privada, que viriam a culminar no diagnóstico de sua *Umnachtung*[1], em 1805, seguido em 16 de setembro de 1806 pela internação na clínica de Autenrieth, na qual permaneceu até o verão de 1807[2]. Em carta datada de 14 de julho de 1804, escreve Schelling a Hegel: "A tradução de Sófocles expressa plenamente seu estado mental degenerado" (HÖLDERLIN, *StA 7.2*, p. 296)[3]. Schelling refere-se às traduções de *Édipo rei* e de *Antígona* de Hölderlin, com quem ele, tanto quanto Hegel, dividiu dormitório à época do Seminário de Tübingen. Essas peças foram vertidas para o alemão a partir de 1802 e publicadas em 1804; seguidas, na mesma edição, pelas *Observações sobre Édipo* e *sobre Antígona*, em que Hölderlin expõe os fundamentos de sua *teoria da tradução* por meio de uma *filosofia da história*. A péssima recepção da crítica de então, inevitavelmente atrelada ao abalo psíquico do autor, viria a sofrer uma grande e favorável reviravolta no séc. XX[4]. Não se pretende analisar aqui nem as traduções nem a teoria da tradução nelas mesmas, mas seus fundamentos filosóficos. Para tanto, voltemos a novembro de 1802, pouco depois de seu conturbado regresso ao sul da Alemanha, abandonando a cidade de Bordeaux, onde fora preceptor por um breve período[5]. Em tais circunstâncias, escreve Hölderlin a Böhlendorff, logo após mencionar que estava de volta da França:

> O elemento violento, o fogo do céu [*Feuer des Himmels*] e o silenciamento dos homens, sua vida na natureza, sua limitação e contentamento, tem se apoderado de mim insistentemente, e, como se conta dos heróis, eu bem que posso dizer que Apolo me golpeou. [...] Depois de muitos abalos e agitações da alma, foi-me necessário por algum tempo certo resguardo; e enquanto isso, vivo em minha cidade natal. (HÖLDERLIN, *StA 6.1*, pp. 432-33)

Nesse primeiro recorte das cartas ao amigo, Hölderlin parece comparar o seu próprio estado ao estado do herói sofocleano em *Édipo rei*, que em prantos, logo após perfurar seus olhos, profere em voz alta (vv. 1329-31): "Foi Apolo! Foi sim, meu amigo! Foi Apolo o autor de meus males, de meus males terríveis; foi ele! Mas fui eu quem vazou os meus olhos" (SÓFOCLES, 1998, p. 88). A exposição propriamente dita da leitura hölderliniana relativamente à *Querela dos Antigos e Modernos* requer alguns prolegômenos. O paralelo acima entre os destinos de Édipo e do próprio Hölderlin nos auxiliarão nesse sentido, e isso na medida em que fornecer elementos essenciais à compreensão do nexo entre antigos e modernos, ao que *a linguagem e o sentido* do μῦθος grego serão indispensáveis, de vez que Hölderlin deles se utiliza. Vejamos agora como assim proceder de acordo com o que as cartas anunciam.

Em ambas – a de 1801 escrita em dezembro e a de 1802, em novembro (supra) –, Hölderlin emprega a expressão "fogo do céu" (*Feuer vom Himmel / Feuer des Himmels*, respectivamente). Na primeira delas, vincula-o ao "reino apolíneo", que também chama de "*pathos* sagrado", em *contraposição* à "junoniana sobriedade ocidental", isto é, à "clareza da apresentação" (HÖLDERLIN, *StA 6.1*, p. 425-6)[6]. Que quer dizer esse embate entre divindades, tal qual Hölderlin as categoriza? Como é sabido, alguns nomes latinos se tornaram mais canônicos na tradição do que os próprios

AUFKLÄRUNG, João Pessoa, v.12, n.2, Ago., 2025, p.11-28

originais em grego, dos quais, entretanto, aqueles ainda dependem, seja por via etimológica, seja por via conceptual. O deus Apolo não sofreu variação onomástica na língua romana, diferentemente da deusa Hera, que em latim virou *Iuno* (Juno), de étimo *iuvenis* (juventude). Já o grego Ἥρα "faz parte da mesma família etimológica de ἥρως (herói)" (BRANDÃO, 2014, p. 301). A raiz comum, portanto, não é de ordem nominal, mas conceptual. A deusa é guardiã e protetora da *legalidade heróica*. O nome do maior herói grego, Héracles, dá claro sinal disso: Ἡρακλῆς = Ἥρα + κλέος ("Glória de Hera"). Os feitos de apaziguamento e contenção do *elemento oriental*, hostil e disforme – representado, p. ex., pelas criaturas vencidas nos Doze Trabalhos –, pertencem à esfera da deusa, que se afigura, assim, como patrona e fundadora do *elemento ocidental*, reino da medida e da forma. Esse heroísmo assinala uma *modalidade emergente* de contraposição, a qual é *prefigurada* pela vitória das novas e luminosas divindades (os Olímpicos) sobre as vetustas e desmesuradas potências de então (Titãs, Gigantes), como se lê na *Teogonia* hesiódica. Essa *Nova Ordem do mundo*, em que Hera é rainha (βασιλεία)[7], corresponde ao modelo κατ' ἐξοχήν da cultural grega, eminentemente homérica, *ocidental* – de *juventude* soberana, pois jamais sobrepujada por outra ordem. A tudo isso se contrapõe o Apolo de Hölderlin: o responsável, como vimos, pela *noite* que se apodera dele próprio e de Édipo.

Hölderlin subverte a representação *unilateral* de Apolo, sumariamente moderna, como o deus que preside a claridade plástica das formas, como *puro* olimpiano. A subversão que empreende, na verdade, apenas mostra e enfatiza o outro lado do deus, de que a mentalidade grega estava muito ciente, como veremos. Retomando o esquema da carta de 1801, se Juno coincide com a "clareza da apresentação" (*Klarheit der Darstellung*), Apolo se lhe opõe como o "silenciamento dos homens" (*Stille der Menschen*) – de acordo com a carta de 1802 –, isto é, como o que confunde e obscurece, que envia, p. ex., o morticínio da peste aos acaios já nos primeiros versos da *Ilíada*. Ainda na carta de 1802, o deus é descrito como "o elemento violento" (*das gewaltige Element*), que atrelado à expressão "fogo do céu" simboliza o incêndio e a combustão do que é perecível, de que está de todo resguardado, porquanto imperecível. Apolo é o deus fulminador por excelência, com seu arco brilhante e suas setas conduz o vivente à ruína. Para Homero, ele é o arqueiro indefectível (ὁ ἑκηβόλος), que ao longe asseteia (ἑκάεργος)[8], e cuja presença, cujo toque, se configura à distância (ἑκάς), inacessível e indiferente aos mortais[9]. Apolo é igualmente o deus dos oráculos, de que mortal algum consegue obter saber seguro[10]. Sua caracterização como "*pathos* sagrado" (*heiliges Pathos*), na carta de 1801, indica a presença do inefável e o risco sempre em aberto da desmedida (ὕβρις) e da ruína (ἄτη) nas mediações humanas – noções centrais de toda a poética grega, principalmente nas tragédias áticas[11]. É a essa divindade que Édipo atribui a sua ruína; e é por intermédio dela que Hölderlin prenuncia os sofrimentos que lhe aguardam. Em ambos os casos, o que se segue ao colapso é precisamente uma *longa e demorada permanência*, sem meta, cada qual a seu modo, mas revelando ambos o drama da finitude: Édipo cego e exilado anos a fio em Colono (tema de *Édipo em Colono*, de Sófocles) / Hölderlin alheado do mundo e confinado em uma torre de Tübingen por 36 anos (a famosa *Hölderlinturm*, às margens do rio Neckar, assim chamada desde o final do séc. XIX).

Sigamos com a análise do esquema. Se Juno corresponde à sobriedade ocidental, Apolo, por contraversão, corresponde ao entusiasmo oriental. Com efeito, Apolo é um

AUFKLÄRUNG, João Pessoa, v.12, n.2, Ago., 2025, p.11-28

"deus tipicamente oriental" (BRANDÃO, 2014, p. 60). Ele tem por mãe Leto, divindade do Oriente. Porém, a linguagem oracular, de que é senhor, está longe de só confundir; não tem que ver, sem mais, com os *mistérios do Oriente*, por assim dizer. A dificuldade que lhe é própria vem da dificuldade inerente às interpretações e ações, a que se arriscam os homens. Do distanciamento do deus *também* fazem parte a luz do conhecimento e a adequação da medida, como asseguram as inscrições délficas. No período pós-homérico, aliás, ele passa a se identificar cada vez mais ao esplendor solar, como "o novo deus-sol" (p. 61), portanto, como o que traz, do e com o Oriente, luz para o Ocidente: "Para o deus [ὁ θεὸς] é possível de dentro da negra noite incitar a imaculada luz e na negrinúbila treva esconder o brilho claro do dia" (2018, p. 429), diz Píndaro no *Hiporquema 108 (b)*, gênero semelhante ao peã, dedicado ao culto de Apolo. *Também* a figura de Hera não deixa de ser ambígua. A deusa sempre foi retratada como ciumenta, violenta e vingativa. Uma de suas vítimas prediletas foi o próprio Héracles (adulterino de Zeus), a quem, quando ainda no berço, enviou serpentes para matá-lo; sem sucesso, entretanto, como consta, p. ex., na *Ode Nemeia I* (vv. 33-50) de Píndaro. Diante disso, "a junoniana sobriedade ocidental" (*die abendländische Junonische Nüchternheit*) não está de todo desprovida do "elemento violento", daquilo que seria *o apolíneo entusiasmo oriental* ou "o *pathos* sagrado".

De acordo com o relato mais aceito, presente no livro III da *Biblioteca mitológica* de Apolodoro[12], fora Hera quem enviara a esfinge a Tebas, a fim de punir os tebanos pela violação e rapto de Crisipo por Laio, pai de Édipo. A Hera que incubira Héracles do *extermínio da desmesura* é a mesma que enviara um mostro íncubo e híbrido à cidadela tebana, de apetite antropofágico. Trata-se de outro testemunho do "elemento violento" e do "silenciamento dos homens" no seio da própria *sobriedade* legal (a *Nova Ordem do mundo*)[13], que se torna ainda mais patente se recordarmos o procedimento utilizado pela esfinge para devorar suas vítimas, qual seja, *o recurso do enigma*, que é a forma por excelência dos oráculos de Apolo. Édipo, por fim, a expulsa da cidade ao desvendar seu enigma, o qual, como é sabido, dizia respeito ao estatuto do homem. Com esse feito, já pressuposto na tragédia de Sófocles, Édipo salva os tebanos da *violação* e do *emudecimento*, e então é consagrado rei. Todavia, com o surgimento de uma nova chaga na cidade – uma peste apolínea similar àquela dos primeiros versos da *Ilíada* –, Édipo, envaidecido pela sua antiga vitória, crê poder desvendar os desígnios oraculares de Apolo tal qual fizera com a esfinge, de modo a extirpar *completamente* o tumulto e o alarido que assolam a comunidade tebana, sem dar ouvidos ao que o vate Tirésias lhe recomendava, a saber, o *contentamento* com os *limites* que a *natureza* lhe fornecia – parafraseando o que escreve Hölderlin na carta de 1802 –, e não de querer subjugá-la, dando vazão a uma *vontade de infinito*.

As consequências desse enredo são bem conhecidas. Ao não se ater aos *limites* do fármaco assinalado pelo oráculo, Édipo incorre na desmedida (ὕβρις) de querer ver *o fundo do alvoroço* que acomete a cidade, com pretensão de *controlá-lo*. Acaba, portanto, em ruína (ἄτη), vendo o que não podia ver, nomeadamente, o terror do inabarcável, abismo de Apolo, que se lhe apresenta sob o aspecto ignominioso de sua trama familiar[14]. O recurso final de perfurar os próprios olhos, num ato de desagravo para com o cego Tirésias e para com o próprio Apolo, indica o restabelecimento do pudor e do comedimento. A *sobriedade* se lhe advém, então, mediante um retorno voluntário ao *elemento bruto e telúrico da natureza* – simbolizado pelo sangue e pela

noite dos olhos; mas agora sob nova direção, recobrando o limite que lhe condiz a partir do "*pathos* sagrado", o qual não se deixa anular ou organizar *de todo* pelas faculdades humanas. Como escreve Hölderlin nas *Observações sobre Édipo*: "Édipo, ao *interpretar de modo demasiadamente infinito* (*zu unendlich*) a sentença do oráculo, é tentado *ao nefas*" (*StA 5*, p. 197). O vocábulo *nefas* (donde "nefasto") é uma variante romana do grego ὕβρις, vinculado aqui ao furor cognitivo de Édipo, ou seja, à ânsia de luz que se converte em incêndio. Curiosamente, a *ebriedade* edipiana é despertada pela *sobriedade* de Tirésias, que se contivera quanto à revelação dos crimes consanguíneos de Édipo, os quais não convinha retirar da *obscuridade*. A insatisfação daí resultante encaminha o monarca à detratação pública do vate (vv. 390-98):

> Pois dize! Quando foste um vate [μάντις] fidedigno? Por que silenciaste diante dos tebanos ansiosos por palavras esclarecedoras na época em que a esfinge lhes propunha enigmas? E não seria de esperar que um forasteiro viesse interpretar os versos tenebrosos; o dom profético te credenciaria, mas não o possuías, como todos viram, nem por inspiração das aves, nem dos deuses. Pois eu cheguei, sem nada conhecer, eu, Édipo, e impus silêncio à esfinge; veio a solução de minha mente e não das aves agoureiras. (SÓFOCLES, 1998, p. 39)

Tirésias é um sacerdote de Apolo. Seu papel é transportar o reino do inconcebível e impossível para o reino do concebível e possível; o que não implica acessar *todos* os meandros da linguagem oracular[15], a qual, em verdade, apenas *assinalá-la* um caminho plausível de interpretação e delimitação, de positivação viável. Na Antiguidade, todos consultavam os oráculos, e mesmo que a população precisasse de sacerdotes para interpretá-los, o domínio de suas alusões poderia ser bem simples. "Os oráculos de Lóxias [Λοξίου]" – como escreve Ésquilo em *Os sete contra Tebas* (vv. 618-19) – "amam calar ou falar o oportuno [καίρια]" (2019, p. 181). Assim, no caso de Édipo, o que poderia ser lido com alguma clareza e objetividade se converte em uma saga de tormento. Não é necessário, nem sensato, querer mais do que o "oportuno", isto é, a medida apropriada do falar e do calar, do saber e do dessaber. Nas *Observações sobre Édipo*, Hölderlin deixa isso bem claro ao traduzir e comentar os versos 95-97 da peça. Neles, Creonte anuncia a Édipo e aos tebanos a sentença do oráculo apolíneo. Para salvar a cidade da praga é necessário retomar a boa ordem civil. Nada mais do que isso. Édipo, porém, ao tomar para si, indevidamente, o cargo de sacerdote, não se contenta com isso e quer investigar, desnecessariamente, *mais a fundo* a causa dos males. Escreve Hölderlin: "Isso [a sentença do deus] poderia significar: de modo geral, erigi um rigoroso e puro tribunal; conservai uma boa ordem civil. Mas Édipo faz as vezes de sacerdote e fala em purificação [*Reinigung*] etc." (*StA 5*, p. 197). "Purificação", aqui, significa o que a própria palavra denota: livrar o que está em questão *de toda e qualquer* mácula. Como alude Píndaro na *Ode Pítica 4* (v. 263), fora justamente "a sabedoria de Édipo" (τὰν Οἰδιπόδα σοφίαν) que dera cabo da esfinge, aniquilando-a, ao aniquilar seu enigma. O monarca julgava-se a si como *sabedor*, que só o é, em efetivo, se souber o que se quer saber *por completo*, *universalmente*. Sua queda (ἄτη) é fruto dessa violência (ὕβρις, *nefas*).

O tema da "sobriedade" norteia todo esse complexo. Mas o que ele realmente indica? Vimos que a *lucidez* da esfera junoniana também é perpassada pela *violência*, bem como a *violência* da esfera apolínea, pela *lucidez* – são ambíguas, portanto. *No sóbrio*, *o ébrio*; *no ébrio, o sóbrio*. Veja que Édipo, ao buscar *pura lucidez*, sem

perceber incorre no *delírio*. Em contrapartida, revela-se lúcido justamente Tirésias, a quem, porquanto "vidente" (μάντις), compete o "delírio" (μανία). No contexto grego, delírio não diz o delirante (tal qual Édipo em sua jactância, p. ex.), mas a *possessão por um deus*, ou seja, o *entusiasmo oportuno*, a que o mortal precisa anuir, quer queira quer não queira, haja vista que a condição e abertura dos desenlaces possíveis não dependem de sua mera autonomia (como se deixa depreender do étimo de "entusiasmo", o adjetivo grego ἔνθεος, "*no* deus", "*dentro* do deus"). Como se sabe, os adivinhos eram figuras muito respeitadas em toda a Hélade, sobretudo Tirésias, o mais emblemático dentre todos; e o eram pela capacidade de exercer essa *sacrossobriedade – sobria ebrietas*. É igualmente sabido que essa medida também cabia ao aedo: "Dá-me a lira de Homero", lê-se, p. ex., na *Anacreôntica* 2, "pra que eu dance embriagado com *sensata insanidade*" (ANACREONTE, 2022, p. 305).

Esse acento da *palavra sagrada e poética* conduz toda a escritura de Hölderlin. Um bom exemplo disso se encontra na coleção de aforismos postumamente intitulada *Reflexion*, de 1799: "Lá onde a sobriedade [*Nüchternheit*] te abandona, lá é o limite de teu entusiasmo [*Begeisterung*]" (*StA 4.1*, p. 233). Seguindo as indicações acima, poder-se-ia dizer igualmente o contrário: "Lá onde o entusiasmo te abandona, lá é o limite de tua sobriedade". Aliás, Hölderlin possui terminologia específica para exprimir esse *uno actu* de convergência e divergência entre esferas conflitantes: o oxímoro *heilignüchtern* (sacrossóbrio), neologismo empregado no fragmento de hino *Deutscher Gesang*, escrito após o ano de 1800, bem como no poema *Hälfte des Lebens*, de 1804. Essa versão acoplada dos termos (desprovida de hierarquia no alemão[16]) reforça a simultaneidade e interpenetração das acentuações polares, assim como a disposição de ânimo que aí se reivindica. Édipo queria estar à altura de Tirésias sem o poder, e quando o pode, prestou-lhe tributo cegando-se a si próprio, a fim de poder ver propriamente. Tanto Tirésias, modelo do vate, quanto Homero, o modelo do aedo, são descritos pela tradição como cegos[17]. Há uma dimensão privilegiada da linguagem e do pensamento que se insinua nesse *limiar* do paradoxo. Após as sagas de heroísmo e de tormento, o destino de Édipo assume, por fim, uma expressão de quietude e paciência, longa, chegando à velhice, sob os cuidados de sua filha Antígona na cidade de Colono. O quão desconcertante não é o fato de que também Hölderlin tenha passado por algo semelhante, o qual, após uma vida de profunda inquietação, pôde, ao fim, viver em quietude e paciência, anos a fio, atingindo a velhice, sob os cuidados do mestre marceneiro Ernst F. Zimmer e de sua filha em Tübingen? E o quão *profético* não é o título do poema há pouco mencionado, *Hälfte des Lebens* (*Metade da vida*), onde o *limiar* do sacro e do sóbrio é formulado? Hölderlin viveu na torre de Tübingen *exatamente* a mesma quantidade de anos (de 1807 a 1843) que vivera fora dela (de 1770 a 1806). O hiato entre 1806 e 1807 corresponde ao período de internação, marcado por graves crises. Não menos fatídica foi a declaração do "golpe de Apolo", como vimos na carta de 1802. De resto, o exemplo de Édipo ensina que não convém sondar com insistência e presunção o fundo desses auspícios. Em todo caso, voltemo-nos novamente a essa carta, a fim de extrair-lhe o que for *oportuno* à nossa temática.

2. No recorte que fizemos da epístola de 1802, fala-se de "limitação e contentamento" (*Eingeschränktheit und Zufriedenheit*) relativamente à "vida na natureza" (*Leben in der Natur*), tal qual essa se impõe aos homens – para além deles e deles exigindo sua *arte de viver*, sem o que a *imposição da natureza* não se lhes viria ao

encontro. Hölderlin veicula essa articulação de pensamento à experiência que tivera quando de sua ida ao estrangeiro, no caso, a Bordeaux, e de sua volta à "cidade natal" (*Vaterstadt*), no caso, Nürtingen (na qual, em verdade, não nasceu, mas viveu a maior parte de sua primeira infância). Em termos conceptuais, o "golpe de Apolo" não se reduz à *peripécia* biográfica do autor, pois que nele também ecoa a máxima apolínea γνῶθι σεαυτόν (conhece-te a ti mesmo). Isso se deixa depreender relativamente a Édipo, que, simultaneamente, sofre um destino *particular* e compreende a destinação *geral* do homem. Quanto a Hölderlin, porém, o conhecimento geral de si veicula-se pelo destino histórico de que é herdeiro, o qual sinaliza uma *virada de compreensão* marcada pelo contraste entre a cultura grega e a cultura hespéria, entre o modo como nelas se vive e se morre, ou ainda, como se é *naturalmente* e *artisticamente*. Em Bordeaux, ele pôde vivenciar um clima meridional, bem como visitar em Paris, na volta para a Alemanha, a exposição de obras de arte da Antiguidade que Napoleão saqueara da Itália[18]. Escreve Hölderlin a Böhlendorff nesta epístola de 1802:

> O *atletismodo povo do sul*, nas ruínas do espírito antigo, me fez conhecer melhor *a verdadeira natureza dos gregos*; aprendi a reconhecer sua natureza e sua sabedoria, seus corpos, a arte com que cresciam em seu clima e a regra com a qual *protegiam o gênio exuberante contra o elemento da violência*. [...] Eles têm sua própria individualidade, que parece viva na medida em que o mais elevado entendimento *no sentido grego* é *aforça da reflexão*, e isso se torna compreensível para nós quando entendemos *o corpo heróico dos gregos* [...] A *visão das antiguidades* me deu uma impressão que não apenas torna os gregos mais compreensíveis para mim, mas *a mais elevada arte em geral*. (HÖLDERLIN, *StA 6.1*, p. 432)

Atentemos aos termos que grifamos. De que modo o "atletismo do povo do sul" pode dar a conhecer "a verdadeira natureza dos gregos"? Como isso se vincula à "proteção contra o elemento da violência"? Por que "a força da reflexão", "no sentido grego", se deixa compreender a partir do "corpo heróico"? E em que medida a arte grega ilumina não apenas o povo grego, mas "a mais elevada arte em geral"? Façamos uma primeira tentativa de respostas e vejamos como elas podem nos conduzir ao conhecimento histórico de si.

O "atletismo" em questão diz respeito ao modo propriamente helênico de cultivo do corpo, a que o clima meridional muito contribuía, sobretudo na medida em que possibilitava uma maior exposição dos traços corpóreos ao ar livre, o que não se dava na cultura dos povos do norte, devido ao clima hostil, frio, na maior parte do ano. O culto ao corpo na Hélade, em verdade, expressa algo mais que o mero favorecimento climático, haja vista que nela atuava uma verdadeira obsessão pela perfeição das formas, que eram postas à prova nas diversas competições cívico-desportivas. Essa *inclinação* à nitidez e ao delineamento das formas não revela propriamente "a verdadeira natureza dos gregos", mas a *força* e o *artifício* a que ela se curva para se "proteger do elemento violento". Afinal, o que poderia ensejar uma obsessão cultural senão aquilo que lhe fornecesse os meios de suplantar sua ruína? O culto ao "corpo heróico" concerne, assim, à *arte* de conter e organizar o elemento disforme e inefável da *natureza*, que, ao se oferecer ao homem como imposição divina, só pode ser combatida a partir da proteção do próprio divino, embora sob outra configuração. Essa configuração "protetora", já o dissemos, não é outra senão a *Nova Ordem do mundo*, ocasionada pela vitória dos Olímpicos sobre as forças telúricas e desmedidas (Titãs e

Gigantes). A vitória dos grandes heróis sobre toda sorte de aspectos monstruosos é reflexo disso (Héracles, Teseu, Perseu, Odisseu, Édipo etc.). E a patrona do herói (ἥρως), como vimos, é Hera (Ἥρα), rainha da Nova Ordem. Esse fundo mítico corresponde à gênese do Ocidente, cuja formação é obra de Homero; e a arte homérica se caracteriza principalmente pela *nitidez das formas* e pelo *silenciamento da Antiga Ordem do mundo.* Sob essa chave de leitura, o que promove o "corpo heróico dos gregos" é, precisamente, *a clareza da apresentação*, donde advém todo o fôlego de demarcação e ordenação da "força reflexiva" (*Reflexionskraft*), da qual, inclusive, se vale Édipo para solucionar o desafio da esfinge, de vez que a derrota não com os expedientes da força corpórea. Em verdade, o que os encaminha é o mesmo apelo heróico; seja corpóreo, seja pensante, a ênfase é de ordem luminosa[19].

O último ponto questiona como o modelo artístico de um povo pode revelar "a mais elevada arte em geral (*überhaupt*)". Vejamos. O mundo da arte homérica é o mundo da arte grega. O "elemento violento" é por ela contido e ordenado, inclusive no rigor métrico da exposição. Veja-se que mesmo na *Teogonia* hesiódica, p. ex., em que consta a narrativa das linhagens divinas anteriores aos Olímpicos, há uma matriz de apresentação quase sistemática, composta, aliás, pela mesma métrica de Homero, o hexâmetro dactílico. Esse apuro da medida e da forma plasmará, por meio de novas estruturas rítmicas, toda a produção lírica e trágica posterior; para não falar da arquitetura e, em especial, das artes plásticas (pintura e escultura), a que se refere Hölderlin com "a visão das antiguidades". A grandeza dos antigos, especialmente dos gregos – que são uma mixórdia de todos os povos circunvizinhantes –, não advém nem do que modelaram nem de seus modelos, mas da *força de apropriação* ou *artifício de conquista* a que se submeteram. É o que se deixa depreender das palavras de Winckelmann, de quem Hölderlin, e toda a geração do séc. XVIII, foi leitor: "O único caminho para nos tornarmos grandes e, se possível, inimitáveis, é a imitação dos antigos" (2013, p. 5). Trata-se, portanto, de imitar o fazer e não o feito, a realização e não o realizado, ou melhor, o feito e o realizado *através* de sua *poética criadora*, de que as *belas-artes* dão melhor testemunho. O apanágio dos gregos – como escreve Hölderlin na sua segunda dissertação de magistério, defendida em 1790 e intitulada *História das belas-artes entre os gregos* – é a "receptividade para o belo", em todas as camadas da cultura e da civilização:

> A Grécia é indiscutivelmente a pátria das belas-artes. Sob essa óptica, a emergência e o crescimento delas em meio a esse povo refinado atrai a todos: mas, desse ponto de vista apenas, o interesse por uma história das belas-artes entre os gregos não seria tão abrangente se o filósofo, o historiador político e o humanista não encontrassem nisso alimento para suas considerações; pois já no primeiro piscar de olhos se sobressai a grande influência que a arte exercia sobre o espírito nacional dos gregos [*welch einen großen Einfluß die Kunst auf den Nationalgeist der Griechen hatte*]; como os legisladores, os pedagogos, os comandantes e os sacerdotes plasmaram-se a si pró-prios a partir dos poetas divinos; como utilizaram as obras imortais de seus escultores em benefício do Estado e da religião; como a receptividade para o belo [*Empfänglichkeit für das Schöne*] fez efeito até no bem individual; como tudo viveu e prosperou apenas em função dessa receptividade, cuja manifestação, em amplitude e intensidade, jamais adquiriu, até então, tamanha força, e isso até os dias de hoje. É verdade que a arte já havia alcançado, desde há muito, alguma maturidade entre os egípcios e os fenícios, antes mesmo que fosse possível achar na Grécia uma

> fagulha sequer de cultura; mas seu florescimento foi muito breve, e o grau de plenitude que lá se atingiu foi desconfigurado por uma turba de artistas sem relevância para que pudesse servir de modelo aos pósteros. O Oriente não favoreceu a arte, ao menos a plástica [*die bildende*]. O clima ardente produziu, antes e de modo natural, caricaturas de corpos e de espíritos, diferentemente da Grécia de clima temperado. O orientalismo se inclina mais ao maravilhoso e mirabolante [*Der Orientalismus neigt sich mehr zum wunderbaren und abentheuerlichen*]: o gênio grego torna belo, torna sensível [*der griechische Genius verschönert, versinnlicht*]. (HÖLDERLIN, *StA 4.1*, p. 189)

Já nesse período incipiente da escrita de Hölderlin é possível detectar elementos de seu período maduro, como aqueles das cartas a Böhlendorff, ainda que de modo *inexplícito*. Atentemos às passagens destacadas em alemão e às suas imediações. Primeiramente, "a grande influência que a arte exercia sobre o espírito nacional dos gregos". Veja-se que a "arte" só poderia exercer influência "sobre" o elemento "nacional" dos gregos se ela não lhes fosse *nativa* ou *natural*, mas *artificial*. Contudo, isso só seria possível se a *naturalidade* em questão fosse suscetível ao *estrangeiro* de si mesma, portanto inclinada ao *artifício* que, partindo de si, a si se opõe. É esse o entorno da carta de 1801, período de plena maturidade, a que nos voltaremos mais à frente. Em pauta, por ora, está aquilo que a citação frisa como o grande ensinamento da arte grega: *a bela feitura do real*. Para a geração da virada do séc. XVIII para o séc. XIX na Alemanha, as belas-artes incluíam a poesia, as artes plásticas e a música, de acordo com o léxico *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771/1774), de Johann G. Sulze. Entretanto, se as *beaux arts* se limitassem ao seu sentido habitual, de modo algum poderiam elas alicerçar esferas aparentemente tão díspares, influenciando "legisladores", "pedagogos", "comandantes" e "sacerdotes". A arte grega revela, acima de tudo, *o convívio entre deuses e homens*, mesmo nas representações da vida cotidiana, em que o pano de fundo é sempre o patronado de um deus. Os variados estratos e filiações desse ponto axial definem tudo o que há para se aprender. Não havia o que hoje se denomina "arte laica". Assim, aquilo que Hölderlin chama de "receptividade para o belo" implica outrossim *receptividade para o sagrado*. Receptividade, aqui, não significa vocação intelectual ou propensão afetiva em relação ao tema, mas, antes, uma *disposição vital*, operante em todas as matizes domésticas e públicas. Para tanto, não basta a mera intelecção ou a mera afetividade. É necessário um elemento mais vívido e imediato: a onipresença da imagem (*Bild*) como apelo de formação (*Bildung*). É essa a força motriz das "artes plásticas" (*bildende Kunst*), que retiram seus modelos, por sua vez, da *plástica narrativa* dos aedos. Também a música, que comporta uma tônica mais abstrata, não existia por si própria. Música e poesia eram indissociáveis. Por isso que se fala de cantos, e não de capítulos. Toda poesia, mesmo escrita, era para os ouvidos; e toda música era para o acompanhamento das imagens e prosódias poéticas. As bases do horizonte cultural-comunicativo se compunham por intermédio da imagética do canto, de que as cerimônias e festividades cívico-religiosas dão firme testemunho, pois que eram capazes até de suspender conflitos armados entre as πόλεις, sobretudo quando de extensão pan-helênica. Resta agora tocar no essencial.

O que distingue o "gênio grego" é, precisamente, a "receptividade para o belo", uma vez que "tornar belo" (*verschönern*) é "tornar sensível" (*versinnlichen*), ou seja, é *trazer à presença mais imediata e cotidiana apoética do sagrado*, da qual e com a qual se produz a prática e a compreensão do *mundo humano*. Os deuses sumariamente

helênicos, de orientação homérica, se estribam *prioritariamente* na *forma humana* em vista do *contraste* com as figuras *extravagantes e teriomorfas* do Oriente; as quais, no entanto, não deixam de emoldurar as narrativas do cânone grego – vide toda sorte de bestas semelhantes aos deuses na *Odisseia* (por vezes vencidas pelo herói, mas nunca dizimadas)[20], bem como as divindades abissais da *Teogonia* (sobrepujadas pelos Olímpicos, porém conservadas em seu direito, não eliminadas)[21] –, pois sem o referencial do "maravilhoso e mirabolante" (*wunderbaren und abentheuerlichen*), do distante e do disforme, não haveria a *sobriedade* do encontro e da proximidade. O *excesso* de Ocidente tende, ademais, a *se perder* na *clareza e distinção* das formas, o que implica estiolamento do mistério, do sagrado; cuja consequência quem paga é o homem, como ensina o desejo edipiano de onisciência, de luz a todo custo. Isso corrobora o trânsito de Apolo a Juno e de Juno a Apolo, cônsono à própria interioridade constitutiva dessas categorias divinas, em que opera uma "contrariedade harmônica" entre *o que se deixa organizar pelas faculdades humanas* (Juno, Ocidente, sobriedade) e *o inefável primitivo que se deixa entrever no âmago dessa organização* (Apolo, Oriente, entusiasmo). "A destinação [do homem]" – como escreve Hölderlin no texto *Sobre o modo de proceder do espírito poético*, datado de 1800 – "consiste em que ele se reconheça inserido como unidade na divina harmonia dos contrários [*als Einheit in Göttlichem-Harmonischentgegengeseztem*], e vice-versa" (*StA 4.1*, p. 270). O *reconhecimento de si* impresso nessa "destinação" (*Bestimmung*) é de ordem ontológica, cuja ressonância Hölderlin conceberá sob a perspectiva da cultura e da destinação histórica do homem, valendo-se, para tanto, do veículo *privilegiado* da arte grega.

Verifica-se tal privilégio no modo como essa "contrariedade harmônica" assumiu *ênfase histórica* – dito de outra maneira, como a *arte grega* desempenhou um papel de radical oposição à *natureza grega*; dando-lhe, contudo, vazão para que pudesse despertar para si mesma, haja vista que o *elemento nativo* (espontâneo, natal) só pode vir a ser efetivamente *reconhecido* na medida em que puder ser *distinguido* daquilo de que mais gravemente se difere, no caso, o *elemento artístico* (artificial, cultural). Se o espírito homérico marca a gênese da arte grega e o modelo formativo da cultura helênica, então ele desempenha um movimento simultâneo de *fundação e contraste*, dando vez ao Ocidente às custas do Oriente. Porém, como se lê já no Canto I da *Ilíada* (vv. 475-77), donde poderia nascer *a aurora de dedos de rosa* (ῥοδοδάκτυλος Ἠώς) se não *do crepúsculo e da escuridão* (κνέφας), e vice-versa? Tal circularidade ontológica, *sob perspectiva histórico-cultural*, implica a identificação da *naturalidade* helênica com o *elemento oriental*, assim como sua *artificialidade*, com o *elemento ocidental*. Aquilo que ficara *inexplícito* no texto de juventude, ficará *explícito* no último período de produção "lúcida" do autor. Em carta datada de 28 de setembro de 1803 a Friedrich Wilmans, a quem Hölderlin conferira a edição de suas traduções de *Édipo rei* e de *Antígona*, consta uma aguda observação de teor histórico-filosófico relativamente ao seu procedimento tradutório, em que pretende "destacar o elemento oriental [*Orientalische*] que ela [a arte grega] renegou" (*StA 6.1*, p. 434). Mas como dito, esse procedimento de oposição revela *um único e mesmo ato*, pois que os domínios conflitantes jamais poderiam advir enquanto tais senão *em simultâneo*, haja vista que um retira seu sentido do outro – em "divina harmonia dos contrários", diz um Hölderlin discípulo de Heráclito.

Note-se, entrementes, que *o Oriente em pauta é o Oriente da própria Grécia*: "Uma Grécia oriental, se quisermos" – como bem observa Lacoue-Labarthe no texto *Hölderlin e os gregos* –, "uma Grécia selvagem, vítima do divino e do mundo dos mortos, submetida à efusão dionisíaca ou à fulguração apolínea (que Hölderlin não separa), entusiasta e sombria, negra, por ser tão resplandecente e solar" (2005, p. 21). A *serenojovialidade e simetria formal* da cultura helênica (tal qual caracterizada e louvada pelo classicismo de então[22]), sua *clareza na apresentação*, é fruto de um esforço tremendo de contenção do "orientalismo" (primitivo, inefável, ameaçador), o qual nunca se deixa apagar, porquanto *natural*, *pátrio*, de que partem as conquistas do *artifício*. Quanto mais "resplandecente e solar", tanto mais "entusiasta e sombria", pois tanto mais *subitamente* se apresentam a ordem e a organização, sem dar mostras de como adquiriram sua expressão luminosa, salvo na medida em que sua *proveniência* assinala para *o que mais se lhe dista e difere*: a aurora *do* crepúsculo, o Ocidente *do* Oriente, o claro *do* escuro; que é sempre aurora *com* crespúsculo, Ocidente *com* Oriente, claro *com* escuro, *sem diluição de um no outro*. Tenha-se em vista, além do mais, que no campo propriamente dito dos eventos históricos essa mútua pressuposição ontológica sempre adquire uma maior *acentuação* de um ou de outro dos *relata*, a depender do apelo de cultura em questão.

Resta agora compreender como é que o mundo moderno se insere nesse encadeamento, isto é, que natureza e que arte são as suas, na medida em que concebidas como herdeiras do mundo antigo. É aqui que se insere nomeadamente o tema da *Querela dos Antigos e Modernos*, a que Hölderlin demonstra claro interesse ainda na carta de 1802 a Böhlendorff: "Quanto mais estudo a natureza nativa [*die heimathliche Natur*], tanto mais intensamente sou movido por ela" (*StA 6.1*, p. 433). Ele se refere à *sua* natureza nativa, hespéria, logo, por espelhamento e contraste, também à *sua* arte, que não é grega, conquanto parta do mesmo esquema estrutural de *apropriação e conquista*.

3. A *filosofia da história e da cultura*, tal qual proposta por Hölderlin, encontra-se em íntima adjacência com o seu trabalho de tradução. No espólio do autor consta uma boa quantidade de versões para o alemão do latim (Ovídio, Horácio, Lucano) e, principalmente, do grego (Homero, Píndaro, Sófocles, Eurípedes). Mas efetivamente concluídas e publicadas, apenas *Édipo rei* e *Antígona*. É amplamente sabida, ademais, a importância das tragédias áticas, bem como da concepção do trágico, na produção de Hölderlin. A escrita das três versões inconclusas de sua tragédia *A morte de Empédocles*, diga-se ainda, foi acompanhada de um abundante material teórico sobre o trágico. Como bem observa Peter Szondi (2004, p. 23), se havia uma poética da tragédia desde Aristóteles, é somente com Schelling e com Hölderlin, praticamente na mesma época, que surge uma filosofia do trágico, que virá a adentrar com intensidade os sécs. XIX e XX[23].

Hölderlin segue de perto Aristóteles no que concerne ao ponto axial das tragédias, ao menos em termos de estrutura composicional: o momento da "cesura" (*Zäsur*) (cf. *Observações sobre Édipo* e *sobre Antígona*) ou "peripécia" (περιπέτεια) (cf. *Poética,* 1452a 22); ocasião de inflexão em que a sorte do herói é invertida, inflamando-lhe a finitude da maneira mais terrível. Na biografia vivida, o próprio Hölderlin parece tomar parte dessa inversão, que ele mesmo assemelha ao exemplo literário de Édipo, em que ao cataclisma se segue uma *vida arrastada e silenciosa*. É curioso observar que no

AUFKLÄRUNG, João Pessoa, v.12, n.2, Ago., 2025, p.11-28

caso dos heróis e das heroínas das tragédias áticas, se dá, na maioria das vezes, justamente o contrário: a catástrofe trágica como preâmbulo de *morte bruta e abrupta* – Antígona, Penteu, Hipólito, Ájax, Etéocles, Polinices, Fedra etc. são alguns exemplos. O destino de Édipo apresenta a *nuance* de que se utiliza Hölderlin para plasmar o sintoma contrastante de vida e de morte na Antiguidade e na Modernidade. Édipo é lido como uma espécie de moderno *avant la lettre*. Dito isso, o autor enxerga dois direcionamentos da apresentação trágica: o hespério (*hesperisch*) e o grego (*griechisch*). Como se lê na carta a Böhlendorff de 1801: "O trágico, para nós [hodiernos], consiste em nos distanciarmos do reino dos vivos, embalados em um caixote qualquer, de maneira completamente silenciosa; e não de sermos consumidos, em expiação, pelas chamas que não pudemos domar" (*StA 6.1*, p. 426). O pano de fundo aqui é este: a presença dos deuses torna a vida do antigo breve e coesa (inclusive na morte), dada a amplitude inabarcável do contraste divino; ao passo que a vida do moderno, descrente e, portanto, carente do contraste imortal, se apresenta como duradoura e desconexa (mesmo na morte).

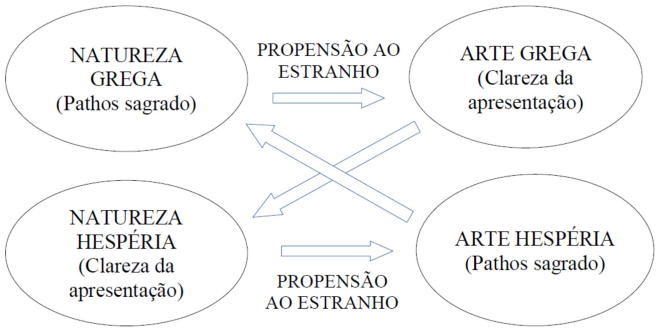
Num diagnóstico geral, os antigos possuíam uma vivência do divino muito mais constante e espontânea, se comparados com os modernos, cuja tendência predominante é o modo de vida ancorado na faculdade analítica. Àqueles, a comunhão com os deuses, na fortuna e na ruína; a esses, o isolamento do indivíduo, a quem o numinoso se tornou por demais abstrato, desencantado. Para o grego, o *entusiasmo* é inato, natural, próprio; já para o hespério, o é a *sobriedade*. Como vimos, entre Apolo ("o fogo do céu", Oriente) e Juno ("a clareza da apresentação", Ocidente) há uma *propensão inerente* de um para com o outro, *ao estranho de si mesmo*, não natural, portanto, ao artificial. Esse tipo de propensão é tão fundamental que chega a ponto de definir, quase unilateralmente, as figuras de Apolo como pura serenidade e comedimento e de Hera como puro rancor e violência. Isso se deixa ver não apenas na mentalidade moderna, haja vista que em Homero essas caracterizações são abundantes. A leitura de Hölderlin se ocupa em sublinhar o elemento nativo (nacional, natural) devido à inclinação da arte à alteridade (ao estrangeiro, estranho). A *promoção* do pendor artístico vive às expensas de uma espécie de *recuo* da natureza, a qual só se deixa perceber quando de sua *determinação às avessas* no domínio da cultura. O impulso de formação tende, assim, a privilegiar as *conquistas* da contenda entre natureza e arte. Ora, se a natureza precisa recuar a fim de aparecer (via oposição), então toda conquista compete exclusivamente à arte. Porém, as consecuções da arte são inseparáveis das consecuções da natureza, que só em um segundo momento passam a ser reconhecidas, porque mais sutis, mais profundas. Em um primeiro momento, é a sobressaliência da arte que plasma o desenvolvimento cultural. Na carta de 1801, Hölderlin diz que "os gregos nos são indispensáveis" (*StA 6.1*, p. 426) devido ao seu *modelo invertido de cultura*, que nos mostra, a nós, hespérios, o *caminho às avessas* do que nos concerne. Segue abaixo o trecho na íntegra prometido na nota 6 (com grifos nossos):

> Creio que, para nós, a *clareza da apresentação* é, originariamente, tão *natural* como o *fogo do céu* para os gregos [...] o propriamente *nacional* sempre será preterido no progresso da cultura [*Bildung*]. Por isso, os gregos são mestres menores do *pathos sagrado*, uma vez que lhes era *inato*; em contrapartida, eles foram excelentes no *dom da apresentação*, de Homero em diante, pois esse homem extraordinário era suficientemente pleno de alma para capturar, em seu

> *reino apolíneo*, a *junoniana sobriedade ocidental*, e assim *apropriar-se* verdadeiramente do *estranho*. Se passa o inverso conosco. (HÖLDERLIN, *StA 6.1*, pp. 425-6)

Assim compreende e rearticula Hölderlin a *Querela dos Antigos e Modernos*. Winckelmann diz que a imitação dos antigos nos tornaria grandes e inimitáveis; Hölderlin repete essa afirmação mediante um acréscimo decisivo: *a clareza da forma não é inata à Grécia*. A cultura ocidental é um *butim de guerra* da arte grega. Porém, como não pertencia a povo algum, a *apropriação* se deu da maneira mais engenhosa e criativa possível, como um salto inexplicável, a que nenhum de seus antecedentes etnográficos parece corresponder como causa de seu esplendor[24]. Da habilidade homérica de instituir um mundo de coesão e racionalidade incomparáveis, por meio das filiações entre deuses e homens, num aparato classificatório de grande rigor (conquanto numinoso)[25], seguem todas as *conquistas* do Ocidente, até os dias de hoje, para o bem ou para o mal. A *artificialidade* do antigo se converteu na *naturalidade* do moderno – *um herdeiro de ponta a cabeça*. Em vista disso, sua *arte* tende ao contrário da arte grega; ou seja, os hespérios, desejosos de infinito, estão "orientados, nostalgicamente, para o fogo do céu" (1994, p. 201) – como escreve Françoise Dastur em *Hölderlin: Tragédia e Modernidade* –, uma vez que lhes é *inata* a fria sobriedade e a medida raciocinada, a exposição clara e objetiva. Por isso as belas-artes na Modernidade parecem mais entusiásticas e patéticas se comparadas com as da Antiguidade, que nos soam, enquanto produto artístico, sóbrias e austeras, inobstante o trânsito livre das figuras divinas. Foi esse tipo de estranhamento que Hölderlin tentou amenizar em suas traduções de Sófocles para o publico moderno, ao destacar o elemento oriental retraído na arte grega[26]. Para Hölderlin, *a sóbria exposição* resulta do *recuo oriental*. Esse tom fundamental, reitere-se, tem início com Homero. A formação da cultura e da civilização no Ocidente se desdobra a partir disso, direta ou indiretamente, de modo crítico ou acrítico.

Segue abaixo um gráfico didático da *filosofia da história* proposta por Hölderlin:



4. Convém, por fim, alguns apontamentos importantes acerca das belas-artes. Na Antiguidade, elas possuíam um papel mais relevante e uma proximidade mais direta na vida da comunidade. Embora documento mór de sua civilização, sobretudo aos pósteros, as belas-artes não encerram em si a totalidade ou a força mesma da *arte*, cujo

AUFKLÄRUNG, João Pessoa, v.12, n.2, Ago., 2025, p.11-28

emprego mais vasto diz respeito ao *homem enquanto tal*. Veja-se, p. ex., o termo grego τέχνη (comumente traduzido por "arte"), que traz consigo mais do que a mera *especificidade* do ofício e do artefato técnicos, pois que revela, antes de tudo, *a atividade humana em geral*, na medida em que *capacitada* a produzir condições de realização e de sentido. A língua grega dispõe, ademais, de outros termos para exprimir esse mesmo domínio da arte enquanto capacidade produtiva, a exemplo de ποίησις (o fazer criador), de μουσική (o fazer inspirado pelas Musas) e de μίμησις (o fazer representativo), *grosso modo*. Inserida nessa concatenação, pode-se bem dizer que as belas-artes a veiculam de modo privilegiado. Em sua *História das belas-artes entre os gregos*, como vimos, Hölderlin observa que "os legisladores, os pedagogos, os comandantes e os sacerdotes plasmaram-se a si próprios a partir dos poetas divinos", bem como "o filósofo, o historiador político e o humanista". Isso ilustra o quão necessárias eram suas obras – em especial a poesia –, pois que extrapolavam as suas próprias demarcações como *produto artístico*, de cuja precisão técnica, ou seja, *o elemento ocidental*, são exemplos não apenas o rigor métrico dos gêneros literários, da escultura ou da arquitetura, mas também a vastidão e precisão da legislatura e das formas políticas, da ginástica e dos jogos competitivos em geral, ou mesmo da simplicidade das vestimentas e do apreço público pelo corpo, para não mencionar os engenhos retóricos da sofística e da filosofia etc. Tudo isso num *crescendo* cada vez mais intenso por definição e precisão estilístico-formais, que acabou por plasmar a racionalidade cultural da Modernidade, num profundo esquecimento da esfera oriental, que as belas-artes (e a filosofia, p. ex., de orientação *especulativa*, *romântica*) tentam resgatar *nostalgicamente*.

Além disso, também convém lembrar que no esquematismo de orientação polar das culturas antiga e moderna está incutida, acima de tudo, a pergunta pelo *destino humano em geral*, alicerçada na *viva relação* entre *sobriedade* e *entusiasmo*, tal qual se deixam interpretar no domínio dos acontecimentos, conforme a critérios de medida e alcance. O mapeamento histórico-cultural dos antagônicos não pode valer mais do que vale; ou seja, o trabalho metódico de divisão e sucessão temporal não pode perder de vista a *fronteira ontológica* de união e simultaneidade de todo e qualquer tempo ou época. Trata-se "de algo que para os gregos e para nós tem de ser o mais elevado [*das höchste*], nomeadamente, a vivacidade da relação e do destino" (*StA 4.1*, p. 426), escreve ainda Hölderlin a Böhlendorff em 1801. Essa questão parece se *adiantar* a qualquer contexto, conquanto demande a *antecipação* do contexto a que se aplique, sob pena de abstração.

Referências

ANACREONTE. *Fragmentos completos: seguido das Anacreônticas*. Ed. bilíngue, trad. Leonardo Antunes. São Paulo: Editora 34, 2022.

APOLODORO. *Biblioteca*. Trad. Margarita Rodríguez de Sepúlveda. Madrid: Editorial Gredos, 1985.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

BEAUFRET, J. *Hölderlin e Sófocles*. Trad. Anna Luiza Andrade Coli e Maíra Nassif Passos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

BÖHM, W. *Hölderlin*. Max Niemeyer Verlag. Halle-Saale. Vol. II, 1930.
BRANDÃO, J. de S. *Dicionário mítico-etimológico*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
CAMPOS, H. de. "A palavra vermelha de Hölderlin". In: *A arte no horizonte do provável.* São Paulo: Perspectiva, 1977.
CARPEAUX, O. M. *A literatura alemã*. São Paulo: Editora Cultrix, 1964, p. 89.
DASTUR, F. "Hölderlin: Tragédia e Modernidade". In: *Reflexões*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
ÉSQUILO. *Os persas*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2019.
ÉSQUILO. "Os sete contra Tebas". In: *Tragédias/Ésquilo*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2019, p. 181.
ÉSQUILO. *Oresteia: Agamêmnon, Coéforas, Eumênides*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro (6ª ed.): Zahar, 2003.
ÉSQUILO. *Prometeu acorrentado*. Trad. Mário da Gama Cury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
FLASHAR, H. "Hölderlins Sophokles-Übersetzungen auf der Bühne". In: *Hölderlin-Jahrbuch 37*, 2010/11.
HESÍODO. *Teogonia*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2011.
HÖLDERLIN, F. *Sämtliche Werke: Stuttgarter Ausgabe*. Hrsg. von Friedrich Beissner. Stuttgart Kohlhammer, 1961.
HOMERO. *Hinos Homéricos*. Trad. Edvanda Bonavina da Rosa... [et al.]; ed. e org. Wilson Alves Ribeiro Jr. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
HOMERO. *Ilíada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.
HOMERO. *Odisseia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.
IBER, C. "Hölderlin e Schelling na busca do ser perdido: sobre o desenvolvimento da concepção filosófico-estética de Hölderlin em Jena". In: CORREIA, A. F. G. *A palavra de Hölderlin*. São Paulo: Giostri, 2022.
LACOUE-LABARTHE, P. "Hölderlin e os gregos". In: *Textos sobre Hölderlin*. Trad. Joaquim Afonço. Edições Vendaval, 2005.
OTTO, W. *Os deuses da Grécia: a imagem do divino na visão do espírito grego*. Trad. Ordep Serra. São Paulo: Odysseus Editora, 2005.
PÍNDARO. *Epinícios e Fragmentos*. Trad. Roosevelt Rocha. Curitiba: Kotter Editorial, 2018.
QUINTELA, P. *Hölderlin*. Porto: Editora Inova, 1970.
SAFRANSKI, R. *Hölderlin. Komm! Ins Offene, Freund!*. Carl Hanser Verlag München, 2019.
SCHLEGEL, F. *Conversa sobre poesia*. Trad. Constantino Luz de Medeiros & Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Unesp, 2016.
SÓFOCLES. "Édipo rei". In: *A trilogia tebana*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
WINCKELMANN, J. J. *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhau-erkunst*. Berliner Ausgabe: Holzinger Verlag, 2013.

AUFKLÄRUNG, João Pessoa, v.12, n.2, Ago., 2025, p.11-28

Notas

1 Designação geral para o estado de demência. Em acepção literal: "rodeado pela noite".

2 À época dos primeiros diagnósticos, fornecidos pelo Dr. Müller, que já o tratara de hipocondria, consta o seguinte depoimento, dando mostras da receada incapacidade de discernimento: "Agora chegou a ponto de a loucura se

transformar em fúria, e já não dá para entender o que ele diz, pois fala numa mistura de alemão, grego e latim" (BÖHM, 1930, pp. 667-68).

3 A silga *StA* referencia *Sämtliche Werke: Stuttgarter Ausgabe*, editada por Friedrich Beissner em 1961; e a numeração, o volume correspondente dessa edição.

4 Cf. CAMPOS, 1977, pp. 93-107; e FLASHAR, 2010/11, pp. 09-29.

5 O motivo dessa volta permanece inexplicável, bem como o estado precário e confuso em que se encontrava, supostamente irreconhecível mesmo aos mais próximos. Cf. SAFRANSKI, 2019, pp. 239-55.

6 O trecho mais acima da carta de 1802, juntamente com suas expressões, não traz consigo grandes dificuldades de contextualização, diferentemente do que ocorre com as expressões que destacamos agora da carta de 1801, cuja inserção contextual aparecerá, na íntegra, mais à frente, devido ao encadeamento de nosso percurso. Atenhamo-nos, por ora, aos indicativos de convergência e divergência das categorias elencadas.

7 Cf. *Hino Homérico12*, dedicado a Hera.

8 Muitas são as ocasiões em que esses epítetos de Apolo aparecem na obra homérica. Só no Canto I, da *Ilíada*, encontramos seis ocasiões do emprego de ἑκηβόλος (vv. 14, 21, 96, 110, 370, 438) e três de ἑκάεργος (vv. 147, 474, 479).

9 No Canto XXI, da *Ilíada*, quando os deuses lutam entre si em defesa de seus protegidos (gregos ou troianos), a têmpera de Apolo se deixa ver do modo mais claro, ao mostrar total alheamento perante o destino humano. À convocação de Posido, responde Apolo (vv. 462-67): "Abalador, julgar-me-ias, por certo, privado de senso, se eu contendesse contigo por causa dos homens, apenas, que semelhantes às folhas das árvores, ora se expandem cheios de viço e loução, pelos frutos da terra nutridos, ora da vida privados, sem brilho nenhum emurchecem. Da dura guerra abstenhamo-nos; que eles, apenas, combatam"; e ao ser chamado de covarde por Ártemis, diz o aedo (v. 478): "Nenhuma resposta lhe deu Febo Apolo" (HOMERO, 1996, p. 327).

10 Na peça *Prometeu acorrentado* (vv. 859-61), a propósito de mensageiros que consultaram a sibila de Apolo, diz Ésquilo que "regressavam trazendo apenas oráculos ambíguos com obscuras fórmulas difíceis de concatenar e de entender" (ÉSQUILO, 2009, p. 44).

11 Como se lê, p. ex., n'*Os persas* (vv. 820-22) de Ésquilo, quando da observação de "que mortal não deveter soberbo pensar. A soberbia [ὕβρις], ao florescer, colhe a espiga da erronia [ἄτης], onde a safra será de lágrimas" (ÉSQUILO, 2019, p. 99).

12 Cf. APOLODORO, 1985, p. 150.

13 De que o suplício de Prometeu (comumente lido como benfeitor dos homens), na tragédia esquiliana, também dá exemplo. Nos versos 185-94, diz o Coro ao titã: "Estamos vendo, Prometeu, e sobe aos nossos olhos já cheios de lágrimas a densa névoa devida ao temor, quando enxergamos sobre este penhasco teu corpo cruelmente ressecado, preso por estes elos infamantes. Senhores novos mandam lá no Olimpo; impondo novas leis Zeus já exerce poderes absolutos e destrói a majestade das antigas leis" (ÉSQUILO, 2009, p. 22).

14 Bem resumida nos versos 271-72 do Canto XI da *Odissiea*, quando da catábase de Odisseu ao mundo dos mortos: "Vi, depois, a mãe de Édipo, a bela rainha

Epicasta (*nome alternativo de Jocasta), a quem o filho, assassino do pai, por esposa tomara" (HOMERO, 1997, pp. 154-55).

15 Os dois epítetos mais famosos de Apolo corroboram isso: Φοῖβος (brilhante, luminoso) e Λοξίας (oblíquo, ambíguo).

16 Cf. QUINTELA, 1970, pp. 65-66.

17 Referência presente já na *Odisseia* (Canto X, 492-3), quando se revela a Odisseu a consulta no reino dos mortos com "Tirésias, cego adivinho [μάντηος ἀλαοῦ], cuja alma os sentidos mantém ainda intactos" (1997, p. 145). Proverbial, ademais, é a figura do poeta cego Demódoco, também na *Odisseia*, por meio do qual Homero teria retratado a si próprio e ao qual se dirige Odisseu após ouvi-lo cantar (Canto VIII, vv. 487-7): "Mais do que a todos os outros mortais, te venero, ó Demódoco! Foste discípulo das Musas, as filhas de Zeus, ou de Apolo?" (p. 117).

18 Cf. SAFRANSKI, 2022, p. 242.

19 Na *Odisseia*, p. ex., diz Telêmaco a Odisseu (Canto XVI, vv. 241-2): "Pai, sempre ouvi referências à fama excelente que tinhas, como sabias a lança brandir e emitir bons conselhos" (HOMERO, 1997, p. 218). O louvor a esses dois domínios de atuação é abundante em Homero. O exemplo de Odisseu é emblemático por ser dotado de ambos. Atada à habilidade bélica de "brandir a lança" está a habilidade nos jogos (veja-se o Canto VIII, quando das proezas de Odisseu nas competições). À prudência da "emissão de bons conselhos", por seu turno, se ata a capacidade de clara intelecção, de "força reflexiva". Como se sabe, a estrutura de sustenção do herói é sua piedade para com Atena. Nas epopéias, a deusa é um dos pilares da Nova Ordem, portanto *sóbria* e *promotora dos feitos heróicos* (é sempre ela que anda à frente de Odisseu, Héracles e Jasão, p. ex.), com quem Hera faz dupla em defesa dos aqueus na *Ilíada*. De Homero a todos que antecederam Platão, Atena designa a sabedoria prática, a argúcia, o elã dos grandes feitos, e não apenas o heroísmo do combate; isso desembocará, posteriormente, na associação que faz Platão (*Crátilo* 407b) da sabedoria de Atena com o "espírito" (νοῦς) e com o "pensamento" (διάνοια).

20 A exemplo do ciclope "Polifemo, de força enormíssima, a um deus semelhante [ἀντίθεον]" (1997, p. 2), como consta na *Odisseia* (Canto I, v. 70).

21 É o caso das "odientas Erínias" (στυγερὰς ἐρινῦς), como se lê na *Ilíada* (Canto II, v. 135), que de carniceiras se tornam "benfazejas" (Εὐμενίδες), conforme ao desfecho das *Eumênides* de Ésquilo, onde Atena assim se dirige às deusas vencidas (vv. 865-69): "Aqui está o que podeis obter de mim; fazer e receber o bem e ser benditas e veneradas numa terra [Atenas] mais que todas querida pelos deuses, da qual vós sereis desde este dia distinguidas cidadãs" (ÉSQUILO, 2003, p. 187).

22 Cf. CARPEAUX, 1964, p. 89.

23 Sobre isso, cf. IBER, 2022, pp. 47-70.

24 A teoria da arte do *Frühromantik* o subscreve: "No florecimento da poesia homérica vemos como que o surgimento de toda poesia; as raízes, porém, se *esquivam* ao olhar, e as flores e os ramos da planta surgem *incompreensivelmente* belos da *noite* da Antiguidade. Esse *caos* formado encantadoramente é o germe de que se organizou o mundo da poesia antiga" (SCHLEGEL, 2016, p. 492). Grifo nosso.

25 Sobre o mundo homérico, dirá o helenista Walter Otto, leitor de Hölderlin, em *Os deuses da Grécia*: "Pode-se mesmo descortinar um sistema de ideias, que nunca assumiu forma conceitual. Por trás da clareza da percepção está, todavia, o enigma do ser" (OTTO, 2005, p. 261).

26 Segundo Jean Beaufret, no ensaio *Hölderlin e Sófocles*: "O elemento oriental é aqui o ar nativo dos Filhos do Fogo que são os gregos, ao qual, às vezes, eles *dão folga* ou mesmo o *renegam* em favor de seu contrário, a *sobriedade da exposição*. Orientalizar a tradução de Sófocles será, portanto, tornar a tragédia grega mais ardente do que poderia parecer ao leitor moderno, que, ao contrário do grego, sobressai-se culturalmente no *entusiasmo excêntrico*" (BEAUFRET, 2008, pp. 52-53). Mas como isso se dá? Tomemos como exemplo as versões dos nomes dos deuses na tradução de *Antígona*: Zeus (Ζεύς) como "Pai do tempo" (*Vater der Zeit*) ou "Pai da terra" (*Vater der Erde*); Eros (Ἔρως) como "Espírito do amor" (*Geist der Liebe*) ou "Espírito da paz" (*Friedensgeist*); Hades (Ἅδης) como "Deus do inferno" (*Höllengott*), "Reino do inferno" (*Hölle Reich*) ou "Mundo dos mortos" (*Todtenwelt*); Baco (Βάκχος) como "Deus da alegria" (*Freudengott*); Afrodite (Ἀφροδίτη) como "A beleza divina" (*Die göttliche Schönheit*); Ares (Ἄρης) como "Espírito de batalha" (*Schlachtgeist*). Normalmente, basta a transposição dos nomes próprios para o idioma de destino, como se lê, inclusive, em traduções anteriores de Hölderlin. Esse novo método (que, aliás, não se restringe à onomástica do sagrado) consiste em *racionalizar* aquilo cujo sentido é *inato apenas aos gregos*, a fim de torná-lo próximo da *naturalidade moderna*, para a qual, p. ex., os nomes divinos *neles mesmos* nada dizem, pois nada *explicam*. A captação viva e imediata do sentido depende de uma receptividade espontânea da palavra. "Espero apresentar a arte grega ao público de maneira mais viva do que o habitual, destacando o elemento oriental que ela renegou", como escreve Hölderlin na carta de 1803 ao editor Wilmans (citada acima em parte), "ela que nos é estranha devido à conveniência nacional" (*StA 6.1*, p. 434).

AUFKLÄRUNG, João Pessoa, v.12, n.2, Ago., 2025, p.11-28