

TRAGÉDIA E NATUREZA. UM FRAGMENTO DA
CORRESPONDÊNCIA DE HÖLDERLIN

TRAGEDY AND NATURE. A FRAGMENT OF HÖLDERLIN'S
CORRESPONDENCE

*Libanio Cardoso*¹

Recebido: 10/2019

Aprovado: 11/2019

Resumo: O artigo examina passagem epistolar de Friedrich Hölderlin em torno da noção de Natureza, tendo em vista a apresentação de sua concepção do trágico. Liga-se o conceito hölderlineano aos de Necessário e Todo, títulos para a determinação metafísica da Liberdade. Para introduzir a apropriação conceitual proposta, observa-se, de início, a posição diderotiana sobre a arte dramática, cujo horizonte parece ser estético-pedagógico, o natural sendo concebido como *meio* e submetido à moral. Notas do conceito de “necessário”, em Aristóteles, são ligadas ao conceito de Todo, e servem de conexão para a interpretação da Natureza, na carta examinada. Se esta é referida ao Todo, então o corpo e a vida do homem são naturais sob o modo de sua pertença ao primeiro – a verdade do orgânico, assim como a unidade de sentido da vida humana, repousa na conexão com a Natureza concebida como totalidade metafísica. O trágico será mostrado, por conseguinte, como dinâmica de unificação com o Todo, e a tragédia, como apresentação dessa unidade mediante a ruptura do centro de sentido consignado no “herói”.

Palavras-chave: Hölderlin. Tragédia. Natureza.

Abstract: The article examines an epistle excerpt by Friedrich Hölderlin concerning the notion of Nature, having in sight the introduction of his conception of tragic. Such Hölderlin's concept is, so, connected to those of Necessary and Whole, titles that found the metaphysical determination of Freedom. For the presentation of the proposed conceptual appropriation, it is observed, at first, Diderot's position on dramatic arts, whose horizon seems to be aesthetic-pedagogical, being the natural conceived as a means and submitted to morals. Notes on the “necessary” concept, in Aristotle, are linked to the concept of Whole, and are used as connection to interpret Nature in the examined missive. If the latter is referred to the Whole, then human's body and life are natural under the eyes of their pertaining to the first – the truth of the organic, such as the unity of meaning of human life lies in the connection with Nature, conceived as metaphysical wholeness. The tragic will be shown, therefore, as unifying dynamics of the Whole; and the tragedy, as the showing of this unity facing the rupture of the consigned meaning center of the “hero”.

Keywords: Hölderlin. Tragedy. Nature.

¹ Doutor em filosofia (UFRJ, 2009). Filiação profissional: Professor associado da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE), Departamento de Filosofia, Programa de Pós-Graduação em Filosofia. Grupos de Pesquisa (CNPq): Grupo PRAGMA (UFRJ); Grupo de Pesquisa em Fenomenologia, Hermenêutica e Metafísica (UNIOESTE); Grupo de Pesquisa em História da Filosofia (UNIOESTE). E-mail: libanio_cardoso@yahoo.com.br

Introdução

O tema de que nos ocupamos parte da distinção entre a apresentação formal dos elementos necessários à produção de obra caracterizada como trágica e a interpretação filosófica do tipo humano trágico, ou do “acontecimento” trágico em si mesmo, que daria razão de ser à conjugação, na obra, dos elementos formais. Tragédia é forma ou natureza? Ela pertence ao reino das elaborações humanas ou ao dos eventos que, por si e “de fora”, abrem o sentido do “real”? Essas questões e aquele ponto de partida examinam-se, aqui, de início, mediante atenção a sua transformação moderna, na renovação do teatro clássico francês, notadamente pensada por Diderot (1713-1784). Que concepção de tragédia e de natureza aí se conjugam? Em que medida essas concepções informam um horizonte no qual o conceito de Todo desaparece ou é maximamente dificultado? A perspectiva desse interesse não é, porém, a de um trabalho acerca de Diderot, mas serve de partida e contraste para a investigação de um fragmento epistolar de Friedrich Hölderlin (1770-1843), quanto aos conceitos mencionados (tragédia e natureza). Essa investigação terá, diversamente dos passos introdutórios, caráter especulativo, exigido pelos conceitos holderlineanos. De fato, se, por um lado, Aristóteles inaugurou a tratativa da concepção formal (à qual ele mesmo não se restringe), se essa tratativa acaba submetida à intenção iluminista – por outro lado, muito se pensou, desde a época de Hölderlin, sobre as bases “existenciais” e “metafísicas” da tragédia. Nas poucas linhas de *O significado da tragédia* (HÖLDERLIN, 1985, p. 63), com justiça bem conhecidas, o poeta alemão concebeu, efetivamente, o nexo entre forma da obra trágica e teor metafísico. Como fenômeno de abertura da existência, o trágico é, segundo esse escrito, índice da supressão do signo – o “herói” – mediante o desastre do lugar e do sentido por ele ocupados. O herói trágico defronta-se, assim, com o Todo, em meio a contraposições particulares. O propósito do presente artigo é examinar uma passagem da correspondência do poeta alemão para mostrar de que modo “natureza” significa a totalidade que, na tragédia, põe-se em contraposição fatal ao signo.

Para isso, o artigo parte de breve apresentação contrastiva do pensamento de Denis Diderot sobre a construção dramática. Em seguida, retorna a Aristóteles para perguntar o que é, e se há, já no pensador grego, o intrínseco no trágico. Essa problematização conduz ao conceito de “necessário”, colhido ao quinto livro da *Metafísica*, o qual será, aqui, aproximado ao conceito de “passado”. Os traços constitutivos do conceito de necessário levarão à ampliação do conceito de passado, e este convergirá, então, com o de Todo. Por fim, para a concepção moderna do trágico, entendida por sua aproximação à ideia de existência, analisaremos breve

passagem epistolar de Hölderlin na qual os temas da natureza e do trágico encontram interpretação e concentração insígnies.

Diderot: a tragédia submetida ao drama

Em seu *Paradoxo sobre o Comediante*, de 1769, Diderot compara o efeito de narração pessoal pungente, proferida em meio à reunião social, a uma cena representada no palco. A comparação alcança dois aspectos: a linguagem característica de cada narração e o efeito produzido, em quem fala e em quem ouve. A linguagem de salão não serve ao palco e chega a ser, ali, ridícula, além de ineficaz.

Sois Cina? Fostes alguma vez Cleópatra, Mérope, Agripina? Que vos importa essa gente? (...) São fantasmas imaginários da poesia; digo muito; são espectros do feitio particular deste ou daquele poeta. Deixai esta espécie de hipogrifos na cena com seus movimentos, seu comportamento e seus gritos; figurariam mal na história: provocariam gargalhadas em um círculo ou outra reunião da sociedade. As pessoas se perguntariam, ao pé do ouvido: Será que está delirando? De onde vem esse Dom Quixote? Onde é que se fazem dessas histórias? Qual é o planeta em que se fala assim? (DIDEROT, 1984, p. 166).

A preocupação aí oferecida parece repousar sobre a falta de naturalidade da linguagem teatral e a artificialidade dos personagens. Tomando como medida o círculo social, Diderot revela o foco de sua preocupação mais geral, que é “formadora” e tem em vista a eminência da situação particular. Diderot pensou o teatro como lugar da produção de efeitos, fundamentalmente operativo segundo a noção de esclarecimento: “(...) para Diderot, pôr o teatro a serviço das Luzes também significa fazer dele a expressão de uma ética”, afirma Bento Prado Jr. (2008, p. 279). O gênero dramático é civilmente e particularmente pedagógico, pode-se dizer. De fato, Diderot está em meio a discussões desse tipo.

Voltaire (1694-1778), o maior dramaturgo francês do tempo, permaneceu nos limites da poética e do teatro clássicos, cujas grandes referências eram a tragédia e a comédia do século anterior. Diderot (1713-1784) ultrapassou tais modelos e contribuiu para fundar um novo gênero, o drama. E Rousseau (1712-1778) desqualificou tanto a tragédia quanto o drama, considerando-os como simples figuras do teatro moderno, cena privatizada que, segundo ele, separa os homens, ao invés de os reunir, como na Antiguidade. O que precisamente estava em jogo na controvérsia que dividiu os três maiores filósofos franceses do século XVIII? O nervo do debate diz respeito ao poder pedagógico da cena teatral. Voltaire e Diderot acham que o teatro não é apenas diversão, mas é também um poderoso meio de educação, e discordam apenas

sobre o modo de tornar mais eficaz esse instrumento. Jean-Jacques Rousseau afirma que tal convicção é ilusória, que o teatro não tem esse poder e só faz espelhar as paixões de seu público. (MATTOS, 2009, p. 8).

A querela gira em torno da eficácia pedagógica do teatro. Qual é, porém, a intenção formadora buscada? Sua perspectiva é circunscritamente iluminista: formar o gosto, depurar a moral e os costumes, denunciar artifícios mistificadores, mediante exemplos virtuosos. Decerto que há, em Diderot, “inversão do processo moralizador da comédia clássica”, mas na medida mesma em que se trata “de edificar pelo exemplo da virtude, e não mais pela simples denúncia do ridículo e do vício.” (SANTOS, 2009, pp. 3-4). A edificação em jogo pode ser dita em termos kantianos: cuida-se de favorecer o tipo capaz de superar a “falta de decisão e coragem” para superar a “menoridade” e “*servir-se de si mesmo* sem a direção de outrem”. (KANT, 1985, p.100).

Concorda a intenção pedagógica diderotiana com a catarse aristotélica? A catarse provocada pela representação de uma tragédia é, sem dúvida, pedagógica, mas os efeitos de “esclarecimento”, no teatro de Diderot, não são catárticos. No debate entre Voltaire, Diderot e Rousseau a respeito da eficácia pedagógico-social da arte dramática, as posições contrastantes importam menos que a convicção una: a dramatização tem ou pretende ter efeito de ilustração moral, e não de consideração do destino, transformadora, “purificadora” das paixões (ou purificadora do ‘sempre ser tomado por paixões’). O que se observa, aqui, em Diderot não pode representar, decerto, seu pensamento como interpretação dedicada, mas exemplifica atitude específica diante da arte, a saber, a consideração formal de sua composição, mesclada ao efeito pedagógico. Essa mesma consideração tem sido buscada, a respeito da tragédia, à *Poética* de Aristóteles. O que Aristóteles vê na tragédia e o que Diderot prescreve como finalidade do drama implicariam, *em alguma medida*, transformação do espectador. No pensador moderno, porém, ao que parece, toda a função estética fica a serviço do “lugar social” ou da condição moral do público – condição esta que não se orienta pela “postulação de regras atemporais de validade absoluta” (SOUZA, 2002, p. 110)². Considerado o anterior, na atenção ao belo tal como o parece a cada homem ou grupo, é convicção básica de Diderot a conveniência da arte para a “felicidade”. Em Aristóteles, a teoria da tragédia pode sugerir, analogamente, uma técnica da depuração moral, o que implica seleção de caracteres representados, consecução da apresentação (o herói passa da felicidade à infelicidade), etc. O que, porém, não pode ser

² No livro de Maria das Graças de Souza (SOUZA, 2002) as páginas 110 e subsequentes são ricas sobre o tema da felicidade e da beleza, preocupações de filósofos e artistas; do mesmo modo, afirmam com clareza a especificidade da moral diderotiana, avessa à universalidade, mas também ao ceticismo e ao imoralismo.

aproximado é que, vista por Aristóteles, a tragédia trata da elevação do incontornável, da necessária *transformação integral* do herói por submissão ao Todo. A concepção diderotiana é avessa a essa totalização do sentido, e a isto se deve a sujeição do trágico ao dramático. No drama moderno, a preocupação pedagógica (cívica ou particular) transfere-se para o mundo humano, que é a cada vez diverso e sempre único em sua centralidade. “O vínculo essencial que se estabelece entre *natureza* e *moral* é garantido pela natureza do homem” (PRADO Jr., 2008, p. 278). Se o olhar retorna a Aristóteles, porém, o humano se concentra, *universalmente*, na centralidade do herói, confrontado, na tragédia, pelo imenso contorno do “inevitável”; não é a moralidade propiciatória de felicidade singular o que se pretende, com o trágico, mas a transformação total. Se o propósito presente é compreender o nexos do conceito de natureza com o elemento trágico, agora fica claro que (e em que sentido) o drama moderno parece não conceber lugar para o “natural”. Este, em Aristóteles, pode ser tomado como a totalidade que se impõe ao herói e atua a despeito de sua condição particular. Com isto, põe-se com mais clareza o tema de nosso interesse: em que medida o conceito de totalidade alcança o de natureza, na tragédia? Essa conexão, ainda apenas insinuada e pouco clara, duvidosa ainda quanto a Aristóteles, é o que se deixará ver melhor, mediante leitura e interpretação de um fragmento epistolar de Hölderlin.

Isto basta para iniciarmos a aproximação ao tema.

Necessidade, Todo e tragédia

Na seção introdutória, de natureza negativa, mostrou-se, em largos traços, que a tragédia, ainda quando concebida como modalidade do drama, representa afetos e tipos humanos em vista de aperfeiçoamento moral e sob o crivo das técnicas, isto é, como produção de efeito esclarecedor. O tema trágico não é ele mesmo pensado como tal, e por isso comédia e tragédia podem aparecer, no pensamento de um dos propugnadores dessa perspectiva, como igualmente pedagógicas. Em Aristóteles, sabe-se, essa equiparação era frontalmente recusada. Ora, como “gênero dramático”, a tragédia é originalmente grega e sua primeira interpretação nos foi legada na *Poética*. Distinguir especificamente uma obra teatral entre outras, como o faz Aristóteles, pode ser necessidade ou veleidade. Ela é uma necessidade quando o ato de determinar especificamente *traz à luz algo necessário*. Nossa hipótese, que já aponta para a leitura hölderlineana do trágico, assevera que seu caráter poético depende de que a tragédia toque e exalte “o necessário”, tendo-o por tema. O elemento trágico é o “necessário”.

Para estabelecimento do conceito, pode-se partir de Aristóteles; indicações suficientes são fornecidas na *Metafísica* 1015a20-b10. Depois de algumas aproximações particulares, procede-se ao esclarecimento do sentido fundamental, em 1015a35. Negativamente: necessário é aquilo que *não pode não ser*, o que não pode ser de outro modo. Positivamente: necessário é o pressuposto essencial de tudo que é, a causa, o *a priori*. Diante da formulação negativa, pergunta-se: o que não pode não ser? Ou: o que não pode ser de outro modo? Diante da formulação positiva (o necessário como causa *a priori* do que é) questiona-se o pressuposto essencial de tudo que, sob qualquer forma, existe (incluindo o que virá a ser e o que já foi). Na resposta a ambas as perguntas, se aqui nos interessa a consideração do trágico, a resposta é “o passado”. O passado não pode não ser, não pode ser de outro modo; ao mesmo tempo, é a razão ou fundamento do que nomeamos “presente”: sem um passado de sentido, nada é dito; sem o passado dos fatos, nenhuma situação vem a ser. Expressamos o princípio conhecido como de “razão suficiente”, *nihil est sine ratione*, sob a forma: o passado é necessário. “Passado” é título ontológico da articulação previamente circunstante, que “dá sentido” a qualquer objeto, situação ou instância sob consideração. De fato, mesmo o vazio de representações em torno a um objeto supõe um plano pretérito desconhecido, que serve de referência. O “não saber de onde veio”, o “sem sentido” somente podem ser afirmados por referência ao que nomeamos “passado”: rede prévia de articulação.

Por isso, se Aristóteles distingue específica e filosoficamente a tragédia frente a outras espécies de obras de arte, essa distinção será ou bem vontade de sistema – o que seria contrário ao espírito grego –, *hybris* da catalogação – o que está longe de exaurir, por sua vez, o propriamente filosófico em Aristóteles –, ou bem será resposta ao apelo do necessário, isto é, resposta ao passado. Com isto, não ligamos a concepção aristotélica de tragédia ao princípio da educação para a cultura ou em vista da maioria moral. O passado não é o tempo que já foi e, atrás de nós, superado em parte, operando em parte, oferece à vontade do sujeito racional seu feixe de opções. Passado é justamente o que exige ser dito sob o título de destino, isto é, exige elevar-se como o que conduz todos os atos e dá sentido a todas as palavras particulares: *liberdade*. Tomado em seu caráter destinal, o passado é governado pelo futuro que ele mesmo rege, uma vez que seu poder não reside em alguma determinidade, fixada em si mesma e localizada “atrás” do presente; sua realidade é força de projeção. Se um tratado sobre a tragédia é filosófico, então diz o passado como tema da tragédia. Se o passado é regido pelo futuro, como força de projeção, aquele necessário, de que a tragédia se ocupa, estende seu arco maximamente, em sentido metafísico. Passado e destino designam, pois, o “Todo”. Não se trata,

deve-se reiterar, da causa múltipla simplesmente tomada, facticidade morta que “produz”, maquinalmente, efeitos, mas dos liames do projeto em que toda vida humana acaece. Projeto diz, como se viu, liberdade – não pensado desde o isolamento subjetivo; projeto nada tem a ver com a escolha “entre isto ou aquilo”, que também o animal exerce, mas, em meio a um âmbito de escolhas – aponta para a decisão pelo aberto do projeto, que o passado entrega como futuro finito.

A distinção pretendida entre a concepção inicial de tragédia – em geral tomada como peça de índole pedagógica – e a raiz do trágico sugerida como leitura possível da *Poética* de Aristóteles deve ser confirmada. Muito se pode dizer sobre o caráter formador e “cívico” da obra trágica, já na *Poética*. Não é intenção do presente artigo, porém, como se disse, debater Aristóteles. O que se pretende apresentar é uma caracterização específica do trágico, que o liga ao necessário como a Totalidade que instaura liberdade. Deve-se, pois, indicar formulação da tragédia e da arte que confirme as observações anteriores acerca do “necessário”, em contraste com a concepção formal e “pedagógica”. Essa formulação confirmadora é encontrada em Hölderlin.

Hölderlin: Natureza e tragédia

Em carta a seu irmão, datada de 4 de junho de 1799, Hölderlin escreve:

O efeito da filosofia, da arte e, sobretudo, da religião, consiste não só em impedir que o homem se afigure como mestre e senhor da natureza, mas também em curvá-lo na modéstia e piedade, em toda sua arte e atividade, diante do espírito da natureza, que ele carrega dentro de si, que o cerca, conferindo-lhe estofa e elemento. Por mais que a arte e a atividade humanas tenham podido e possam fazer, elas não podem produzir, não podem criar o vivo, a matéria originária, essa que eles transformam e elaboram. Eles podem desenvolver a força criadora, mas a força em si mesma é eterna e nunca obra das mãos humanas. (HÖLDERLIN, 1994, p. 129).

A primeira estranheza reside em que o homem carregue dentro de si o espírito da natureza. Esta é usualmente representada como âmbito exterior ao do pensamento ou espírito, caracterizada por formas de mobilidade e transformação específicas (deslocamento sucessivo ou relação espacial simultânea, transformação numa sucessão “temporal”). A natureza é circunstante ao homem, e não interna a ele, exceto quanto a seu corpo. Portar um corpo – será isto o que Hölderlin diz, quando afirma que o homem carrega em si a natureza?

Natureza, para Hölderlin, é o ser mesmo; acima dos deuses, dos astros, dos homens, é

unidade vigorosa de sentido, “Todo”.³ O homem carrega em si o Todo, ainda que como contraposição que o determina; a palavra “destino” nomeia, pois, o caráter necessário do homem como portador singular do Todo: aquele que deve descobrir-se como *figura*. Essa compreensão caracterizou o pensamento do Idealismo alemão. A estranheza inicial era devida a compreendermos “natureza” como âmbito contraposto a espírito, enquanto Hölderlin a concebe como totalidade. Esta, porém, assim como não permite já distinguir o corpo como natural, frente ao espírito como portador exclusivo da liberdade, posta-se no âmbito metafísico do passado, no sentido destinal antes apontado.

Que o homem queira ser senhor do destino – contra isto lutam a filosofia, a arte e, sobretudo, a religião, afirma Hölderlin. Aqui é conveniente esclarecimento. Filosofia, arte e religião são negócios humanos; trata-se do homem combatendo o assenhoreamento humano sobre o destino. Como é possível que 1) o homem sequer conceba a possibilidade de ser senhor do destino?; 2) concebendo a possibilidade de ser senhor do destino, venha a descobrir a loucura dessa pretensão, isto é, descubra o impossível no possível? E acrescentem-se ainda dificuldades quanto à distinção entre arte, filosofia e religião.

Hölderlin afirma, de fato, que essas três dimensões combatem a pretensão humana de protagonismo. Como se distinguem e por que à religião é conferido efeito de combate mais claro?

A filosofia traz esse ímpeto [o “ímpeto artístico e formativo” que “constitui, propriamente, um préstimo que os homens oferecem à Natureza”] à consciência, mostrando-lhe seu objeto infinito no ideal, que o fortalece e reverbera. A arte apresenta para esse ímpeto o seu objeto numa forma viva, num mundo superiormente presente. E a religião ensina a intuir e a crer num mundo superior precisamente onde se persegue e se quer criar esse mundo, ou seja, na Natureza, na sua própria e no mundo circunstante, como uma disposição velada, como um espírito que guarda seu desdobramento. (HÖLDERLIN, 1994, p. 129).

A religião não tem outro escopo senão a apresentação do mundo superior como possibilidade suprema de resposta à Natureza. É a religião, pois, que está no fundamento mais vivo da filosofia e da arte. Sem a possibilidade de resposta condizente com o aberto pela Natureza, a apresentação ideal de seu caráter infinito (filosofia) e a apresentação formal desse caráter numa transformação do imediato em totalidade natural/destinal (arte) restariam

³ A propósito, conferir as observações e interpretação de Heidegger em “Assim como em dia santo”, constante do volume *Explicações da filosofia de Hölderlin* (HEIDEGGER, 2013).

impossíveis, porque careceriam de “objeto”. Com isto, compreendemos que a interpretação da tragédia, em Hölderlin, deve-se dar, necessariamente, sob a consideração da unicidade de religião, filosofia e arte. A tragédia grega é a *parousía* (elevação máxima do espírito do presente) que conjuga o ideal à sua possibilidade de apresentação, cuja forma é a tentativa humana sempre fracassada de assenhorear-se do Todo.⁴ A arte trágica opera, assim, para Hölderlin, descortinando o modo de ser do homem enquanto parte ambígua, porém central, da Natureza. O termo “parte” é matizado pelo adjetivo “ambígua” para marcar a *necessidade da liberdade*, que distingue essencialmente o homem. O ideal infinito e a possibilidade de conceber o presente como plenitude, em sua configuração (filosofia e arte) fundam-se na possibilidade de superação do homem que se concebe abstratamente, no rumo da unificação entre “seu” destino e o “destino enquanto tal”. Tal unificação se dá por meio da ruptura do querer afigurar-se “como mestre e senhor da Natureza”. A tragédia é, assim, em Hölderlin, essencialmente religiosa à medida mesma que é arte e que é filosofia. É o que se compreende, nos limites do presente esforço, da distinção entre filosofia, religião e arte, em meio à afirmação de sua unidade na correspondência examinada. Resta esclarecer a pretensão de senhorio sobre o destino, em sua raiz – pretensão necessariamente fracassada – e a possibilidade intrínseca para a ruptura.

Visto que o assunto se determina como tarefa de grande envergadura, delimitemos a resposta a sua conexão com o fenômeno do corpo, acima mencionado. A reflexão sobre o nascimento corporal do homem deve indicar interpretação possível, partindo do poeta, tanto do esquecimento da impossibilidade de governar o destino quanto da ruptura desse esquecimento.⁵ Escolhe-se o corpo como tema também porque nele reside a unidade formal entre as concepções abstrata e concreta da Natureza, a saber, como âmbito de transformação diverso ao do pensamento e como totalidade, que inclui o pensado em unidade com o vivido. Se o corpo é em geral tomado como a porção “natural” do homem (o pensamento sendo não-natural, não sujeito à legalidade da “natureza”) deve-se, em conformidade com o que vemos em Hölderlin, interpretá-lo como essencialização do destino sob a forma de esquecimento, isto é, *particularização*.

Corpo aparece, a princípio, como o que se refere a si mesmo, e não, supostamente, como o que se refere ao ‘ter nascido’ e ao ‘nascer’; são os outros que veem o nascimento do corpo,

⁴ “Para o poeta, a tragédia, como solo de atualização dos elos sagrados que ligam e separam a eticidade, consiste numa união e, ao mesmo tempo, numa separação entre a força ilimitada da natureza e a interioridade do homem”. (WERLE, 2005, p. 65). Marco Aurélio Werle trata, aqui, em nota, das *Observações sobre o Édipo*.

⁵ Essa ruptura do esquecimento vem a ser o que Aristóteles determina como “reconhecimento”.

ou sou eu, no pensamento, que me represento o nascer. Parece que o corpo mesmo, “material”, “orgânico”, “físico”, nada tem a ver com o nascimento, nada sabe dele, sendo apenas comunidade orgânica. Mas corpo é antes a sede do mundo que alguma comunidade de órgãos. Particulariza-se como organismo, mas não é algo que se resuma na particularidade; *aquilo que corpo é* faz possível a modalização da particularidade, mas não a exige enquanto mero organismo. Com o nascimento de um homem, não é bem um organismo que surge, mas a luta contra o nascer; sob a aparência de um deixar para trás, o que se dá é a vigência de uma delimitada correspondência, constantemente referida a origem, limite, não-ser. A atuação contrária ou correspondente a esse continuamente posto “*factum*” do ter vindo a ser – isso é a verdade do “organismo”. A bem dizer, não é um organismo que surge, quando nasce um ser humano; corpo é a palavra que conleva tanto a reação que pretende deixar para trás a origem, o passado, quanto o acontecimento desdobrado e correspondente que assume a totalidade projetada sob forma finita. O nascimento “de um corpo” (aqui: de um homem) lança para fora do não-ter-sido de modo a orientar “quem” nasce para o circunstante, o lugar de atuação, afastando-o dessa pertença primeira à passagem entre não-ser e ser, porém nesse afastamento justamente mantendo e exaltando a referência e pertencimento essencial. Para Hölderlin, segundo vemos, essa precisa passagem não pode ser compreendida em si mesma como particular, revestindo-se da universalidade própria ao “Absoluto” – a Natureza. O caráter não-particular de que provém o corpo é *esquecido sob a forma* orgânica particular. Organismo é esquecimento de origem. Mas justamente aí está escrito o destino essencial de todo corpo humano: ser obra que desde si mesma opera o que a ultrapassa. A ultrapassagem necessária ao ser-corpo é, por isso, o mundo mesmo, “no qual” parece estar, como um particular distinto, o pensamento particular que “habita” um organismo particular. Portar um corpo humano é, porém, ser *o mundo*, no sentido de que em qualquer corpo humano pode-se avistar a História, o destino de todos os nascidos. Por isso a representação das ações humanas particulares pode ser politicamente formadora, como sugere Aristóteles. Trata-se, porém, não de mostrar o particular como particular, mas de, nele, revelar a essencial referência ao “Absoluto”. Que o equilíbrio constitua propósito de todos os movimentos orgânicos, isto implica essencial referência ao desequilíbrio – o que excede mera composição de partes –, e não o contrário. Ora, essa contínua referência ao desequilíbrio, que dá rumo aos processos orgânicos, é a forma orgânica da lembrança da origem – a rigor, da *referência* à origem – e da essência não-orgânica do corpo. A partir daí se deve pensar a distinção entre homens e animais. Ambos “têm” corpos, mas o corpo do animal é corpo, e o corpo do homem é pensamento, mundo, destino, unidade

viva de sentido em que o Todo é e repercute. Ou, dito de outro modo: somente o homem tem, *propriamente*, um corpo, como totalidade. Animais “simplesmente adoecem”; o homem polemiza com a origem, lembra-se. Toda doença, no homem, é antecipação e memória do vir a ser, do caráter eminentemente possível, isto é, não efetivo, “gratuito”, “provisório”, de ser. Muito antes de um vírus letal abater o “corpo” de um homem, é sua impotência diante do sentido – o sobrevir da impossibilidade de fundamento – que o prostra. Isto se abre como consciência do caráter sempre possível da morte, isto é, do caráter “possível” da vida que se vive. – Nossa alongada digressão teve caráter especulativo, mas guarda conexão com o propósito estrito aqui perseguido. Partimos do esclarecimento da concepção hölderlineana de Natureza e dela passamos à meditação sobre o corpo como configuração particular do Todo. Corpo é a instância particular do “passado”, isto é, do Todo que se projeta como a necessidade da liberdade para a correspondência. Tomado como mero organismo contraposto ao espírito, o corpo leva a conhecidas dificuldades filosóficas. Interessa-nos, no esforço dessa meditação, ressaltar o sentido da Natureza, como concebida em Hölderlin, e a tragédia. A tragédia incidirá sobre esse horizonte conceitual: não pode ser compreendida pela forma da apresentação, mas por seu necessário objeto, que é o conflito do nascido com o passado.

Na tragédia, de fato, justamente o que se tomava como o mais concreto e “real” revela-se como meramente *possível*. Não há efetividade, densidade, “materialidade” na vida vivida particular. Daí que Hölderlin escreva: “Por mais que a arte e a atividade humanas tenham podido e possam fazer, elas não podem produzir, não podem criar o vivo, a matéria originária, essa que eles transformam e elaboram”. (HÖLDERLIN, 1994, p. 129). A materialidade aqui referida é a consistência de algo em si mesmo como fonte de possibilidades. Não há concreção que se possa tomar para si, como propriedade sobre a qual ou desde a qual erigir certezas e mundos. É a possibilidade que toma o homem e transforma seu passado em um “talvez tenha sido”. O poder morrer revela a vida em seu caráter de sonho. (No que virá a seguir, falaremos de corpo tendo presente apenas o homem.) Homem se diz não de uma formação orgânica específica – fosse assim, uma reprodução maquínica seria *humana*, ou, ao menos, *imperfettamente humana* – mas do ente que se refere ao princípio não-orgânico do orgânico desde organismo. *É, pois, necessário que se experimente o que somos desde a partição corporal*. Essa partição testemunha que não se trata de dois, mas de um só: pois o pensamento deve elevar-se à compreensão da necessidade do orgânico enquanto forma de aparecimento do todo. Mortalidade é o poder reportar-se a si mesmo como o *reportado a origem*. Essa mobilidade essencial da existência humana por “relação” a sua origem não é consideração exterior; na sua

configuração primária, trata-se de *existir para* o senhorio sobre o Todo; a ruptura trágica libera o homem para a liberdade de submeter-se à Natureza, assumindo a configuração “natural” de que se reveste, a cada vez, como lugar de desvio e confirmação. Esse é, afinal, o tema da exposição trágica. Em Hölderlin, o mergulho na mortalidade (a decisão por ela) é reconfiguração da vida, que passa à audição “natural”.

A possibilidade de reunificação com o todo originário é, pois, propósito de religião, filosofia e arte, segundo Hölderlin. Essa possibilidade tem que aparecer como ruptura de um movimento de afastamento da origem que põe o homem diante de possibilidades particulares, desde as quais mede seu ser, confundindo-o, “naturalmente”, com o ser daquilo que se lhe abre como “seu”. Retirar o homem do movimento, inerente a seu ser, de querer governar a si mesmo e à natureza é a finalidade da tragédia. O elemento distinto do querer, com que este entra em confronto, é o pensamento. Por isso, a arte (como a filosofia) pensa a origem do querer. Para isto, o querer deve ser interrompido em seu movimento de apropriação. As diversas figurações da morte servem aqui ao propósito artístico (poético) de apresentar a origem do querer como totalidade prévia; essa apresentação deve, por sua vez, como o afirmaram Aristóteles, na *Poética*, e Hölderlin, na carta ao irmão, conduzir à visão do Todo. A tragédia “faz pensar” porque mostra a cesura do querer. É o caráter essencialmente universal de todo particular que irrompe na anulação do signo particular, o qual afirmava-se infinitamente. Nas palavras de Hölderlin, citadas acima, que afinal pretendíamos esclarecer, trata-se de “desenvolver a força criadora” no sentido de deixar aparecer sua origem, a saber, a “força em si mesma (...) eterna e nunca obra das mãos humanas”.

Assim, obra poética em sentido autêntico é, para Hölderlin, aquela que, feita por mãos de homem, mostra as mãos desse homem como *feitas para esse fazer* por necessidade destinal. É afinal a necessidade, que infunde o particular, o que se mostra na obra-de-arte, de tal modo que é a verdade “do mito”, da obra, que funda o artista, jamais o contrário.

Se, negativamente, o propósito da arte é “impedir que o homem se afigure como mestre e senhor da Natureza”, na formulação positiva da essência da arte, em Hölderlin, encontramos identidade formal com a *Poética*, no que toca à singularidade da tragédia. A formulação de Hölderlin para o “efeito” da arte é esta: curvar o homem, “na modéstia e piedade, em toda sua arte e atividade, diante do espírito da Natureza, que ele carrega dentro de si, que o cerca, conferindo-lhe estofa e elemento”. Estofa e elemento representam a interioridade do homem e a exterioridade do mundo em unidade essencial. Tanto “o que o cerca” quanto o que “carrega dentro de si” são já a repercussão de um Mesmo sob a forma necessária do homem. Isto é o que

deve ser alcançado: a superação do esquema interior-exterior, pensamento-realidade, sujeito-objeto, homem-mundo. Para que se o alcance, o homem deve ser “curvado”, o que implica: ele seguia a si mesmo, em linha reta, rumo à confirmação da cisão mediante a qual se representa como separado. O querer infunde a “linha reta”, movimento inercial que dá forma primeira à particular referência a si mesmo. Curvar esse movimento inercial é a tarefa da arte. Quais os seus meios? A modéstia e a piedade. – Aqui reencontramos trações da purificação catártica. Purificar o medo significa, agora, compreender o medo particular por referência ao Todo; purificar a piedade, por sua vez, referir a consideração do ser-homem à Natureza. Modéstia e piedade, em Hölderlin, repercutem a purificação catártica de medo e piedade, em Aristóteles.

A tragédia é arte, e, como tal – segundo o que lemos na correspondência de Hölderlin – tem seu fundo na religião, isto é, funda-se na possibilidade da doação de *destino* como verdade essencial da existência. Assim fundada, a especificidade da tragédia se esclarece em dois eixos: alcança seu propósito por meio da purificação do medo, que institui a modéstia de não se crer senhor do medo dos outros, e por meio da purificação da piedade, que institui a verdadeira crença no outro, a qual impede sentirmo-nos capazes de salvá-lo e de, protegendo-o contra perigos particulares, pondo-nos na posição absoluta, velarmos para ele o enfrentamento necessariamente *particular* com a origem.

Hölderlin mesmo representa, segundo vemos, na história da filosofia a ruptura formalmente análoga à cesura trágica, em que o signo faz-se igual a zero. É a conceptualidade de fundo entrevista na teoria diderotiana do drama que em Hölderlin é anulada. Natureza recebe, então, posição originária, a qual implica a retração que abre todo desdobramento particular. Tragédia será, conseqüentemente, em Hölderlin a formação de sentido em que o particular se anula como tal liberando-se para a Liberdade. Esse liberação concede à Natureza o centro de todo sentido, com o que “livre” se diz do que corresponde ao lugar próprio do particular: liberdade nada tem com poder escolher, mas em acolher-se como particular, “destinado”. O momento trágico da reviravolta ou peripécia pós-hölderlineana permanece até aqui, porém, em seu início – supondo que se tenha chegado a ouvir a cesura. Da análise e interpretação empreendidas, chega-se a termo: segundo o poeta, Natureza implica o trágico, pois por ela e nela o “natural” somente se encontra plenamente em seu vínculo originário com o Todo quando diante de sua (do particular) anulação como centro de sentido. Trata-se da época de Kant, que anula o heroísmo metafísico, sem talvez ter logrado claramente abrir o campo de sentido que se impunha. Essa tarefa tomou a forma do idealismo.

Referências

- ARISTÓTELES. **Metafísica**. Tradução: Valentin García Yebra. Madrid: Gredos, 1990.
- _____. **Poética**. Tradução: Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986.
- DASTUR, Françoise. “Hölderlin: Tragédia e Modernidade”. In HÖLDERLIN, Friedrich. **Reflexões**. Tradução: Márcia Cavalcante; Antonio Abranches. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994. Pp. 145-214.
- DIDEROT, Denis. “Paradoxo sobre o Comediante”. In **Os Pensadores: Diderot**. Tradução: J.Guinsburg. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- HEIDEGGER, Martin. “Assim como em dia santo”. In **Explicações da filosofia de Hölderlin**. Tradução: Cláudia Drücker. Brasília: Editora UnB, 2013.
- HÖLDERLIN, Friedrich. **Correspondencia completa**. Tradução: Helena C. Gabaudán; Arturo Leyte Coello. Madrid: Ediciones Hipérion, 1990.
- _____. **Reflexões**. Tradução: Márcia Cavalcante; Antonio Abranches. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- _____. **Sämtliche Werke**. 2.1. Stuttgart, 1951.
- KANT, Immanuel. “Resposta à pergunta: Que é Esclarecimento?”. In **Immanuel Kant: textos seletos**. Tradução: Floriano de Sousa Fernandes. Petrópolis (TJ): Vozes, 1985.
- MATTOS, Franklyn de. “A querela do teatro no século XVIII: Voltaire, Diderot, Rousseau”. In **O que nos faz pensar**. Revista de Filosofia. No. 25. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2009.
- PRADO Jr., Bento. **A retórica de Rousseau e outros ensaios**. Tradução: Cristina Prado. São Paulo: Cosac e Naify, 2008.
- SANTOS, Silvia Pereira. “Caminhos do drama burguês: de Diderot a Alexandre Dumas filho”. In **Darandina**, Revista eletrônica. Vol.02. No. 02. Juiz de Fora (MG): Universidade Federal de Juiz de Fora, 2009. Disponível em <http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/02/artigo20a.pdf> Acessado em 13/11/2019.
- SOUZA, Maria das Graças de. **Natureza e Ilustração**. Sobre o materialismo de Diderot. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- WERLE, Marco Aurélio. **Poesia e pensamento em Hölderlin e Heidegger**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.