

**Dois poemas de Friedrich Hölderlin:¹
“Coragem de poeta” (*Dichtermut*),
“Timidez” (*Blödigkeit*)**

Walter Benjamin

¹ Tradução: Mário Luiz Frungillo.

O propósito da investigação a seguir não pode ser apresentado sem alguma explicação quanto à estética da arte da poesia. Como estética pura, esta ciência empregou suas melhores energias no exame dos gêneros específicos da arte da poesia, entre eles, com maior frequência, da tragédia. Um comentário foi algo que se concedeu quase exclusivamente às grandes obras do classicismo e, quando não tinha por objeto o drama clássico, este comentário era geralmente antes filológico que estético. Aqui se tentará um comentário estético de dois poemas líricos, e esta intenção exige algumas observações preliminares a respeito do método. A forma interna, aquilo que Goethe chamava de conteúdo, deve ser demonstrada nestes poemas. A tarefa poética como pressuposto de uma valoração do poema deve ser investigada. A valoração não deve orientar-se pela maneira como o poeta cumpriu sua tarefa: são antes a seriedade e a grandeza da tarefa que definem a valoração. Pois essa tarefa é deduzida do próprio poema. Ela também deve ser entendida como pressuposto da poesia, como a estrutura espiritual-intuitiva daquele mundo do qual o poema dá testemunho. Essa tarefa, esse pressuposto, deve ser aqui entendida como o último fundamento acessível a uma análise. Nada será investigado a respeito do processo de criação lírica, nada a respeito da pessoa ou da visão de mundo do criador, e sim a esfera particular e única na qual se encontram a tarefa e o pressuposto do poema. Essa esfera é ao mesmo tempo produto e objeto da investigação. Ela própria já não pode ser comparada com o poema, é antes a única coisa constatável da investigação. Essa esfera, que tem uma configuração especial para cada poema, será chamada de *poetizado*. Nela deve ser revelado aquele território singular que contém a verdade da poesia. Essa “verdade”, que justamente os artistas mais sérios reivindicam com tanta ênfase para suas criações, deve ser entendida como a objetividade de seu trabalho de criação, como o cumprimento de cada uma das tarefas artísticas. “Cada obra de arte tem em si um ideal *a priori*, uma necessidade de existir”, Novalis. O *poetizado* é, em sua forma geral, unidade sintética das ordens espiritual e intuitiva. Essa unidade contém sua configuração específica como forma interna da criação particular.

O conceito de *poetizado* em um duplo sentido, é um conceito-limite. Em primeiro lugar, ele é um conceito-limite ante o conceito de poema. O *poetizado* se diferencia decididamente como categoria de investigação estética do esquema forma-matéria por guardar em si a unidade fundamental de forma e matéria e, em lugar de separar as duas, expressar em si sua ligação necessária e imanente. Uma vez que o que se segue trata do *poetizado* de poemas particulares, isso não poderá ser observado teoricamente, mas apenas no caso particular. Aqui também não é o lugar para uma crítica teórica do conceito de forma e matéria no seu significado estético. Na unidade de

forma e matéria, portanto, o poetizado compartilha uma de suas características mais essenciais com o próprio poema. Ele próprio é construído segundo a lei fundamental do organismo artístico. Ele não se diferencia do poema de modo absoluto nem por alguma característica principal, e sim como um conceito-limite, como conceito de sua tarefa. Muito mais somente por sua maior determinabilidade: não por uma falta quantitativa de determinações, e sim pela existência potencial daquelas que estão efetivamente presentes no poema e de outras mais. O poetizado é um afrouxamento da coesão firme e funcional que reina no poema, e este afrouxamento não pode surgir de outro modo que não por meio de uma desconsideração de certas determinações; com isso se torna visível o entrosamento, a unidade funcional dos demais elementos. Pois o poema é de tal modo definido pela efetiva existência de todas as determinações, que só como tal ele pode ser compreendido de maneira unitária. Mas a compreensão da função pressupõe a multiplicidade das possibilidades de ligação. Assim, compreender a construção do poema consiste em apreender sua determinação cada vez mais rigorosa. Para conduzir a essa suprema determinação no poema, o poetizado tem de desconsiderar certas determinações.

Através dessa relação com a unidade funcional intuitiva e espiritual do poema, o poetizado se revela como determinação-limite diante deste. Mas ao mesmo tempo ele é um conceito-limite diante de outra unidade funcional, pois frequentemente um conceito-limite só é possível como limite entre dois conceitos. Esta outra unidade funcional é justamente a ideia da tarefa, correspondente à ideia de cumprimento, que é o que o poema é. (Pois tarefa e cumprimento são separáveis apenas *in abstracto*.) Para o criador essa ideia da tarefa é sempre a vida. Nela reside a outra unidade funcional extrema. O poetizado se mostra, portanto, como transição da unidade funcional da vida para a do poema. No poetizado a vida determina a si mesma através do poema, a tarefa através do cumprimento. O que fundamenta tudo isso não é a disposição vital do artista, e sim um contexto de vida determinado pela arte. As categorias nas quais esta esfera, a esfera da transição de ambas as unidades funcionais, pode ser apreendida não estão formadas de antemão e se apoiam talvez, em primeiro lugar, nos conceitos do mito. As mais débeis realizações da arte são justamente aquelas que se referem ao sentimento imediato da vida; as mais vigorosas, porém, pela sua verdade, a uma esfera aparentada do mito: o poetizado. Poder-se-ia dizer que a vida é, em geral, o poetizado dos poemas; mas quanto mais o poeta procura transmitir, sem transformação, a unidade da vida para a unidade da arte, mais ele se revela inábil. Estamos habituados a ver tal inabilidade justificada, e mesmo incentivada, como “sentimento imediato da vida”, “cordialidade”, “alma”. No significativo exemplo de Hölderlin fica claro como o poetizado oferece a

possibilidade de julgamento da poesia pelo grau de coesão e grandeza de seus elementos. Essas duas características são inseparáveis. Pois quanto mais uma frouxa expansão do sentimento substitui a grandeza interna e a configuração dos elementos (que de forma aproximativa chamamos de mítica), tanto menor se torna a coesão, tanto mais surge – seja um produto da natureza estimável, desprovido de arte, seja uma obra de fancaria alheia à arte e à natureza. A vida como unidade última constitui o fundamento do poetizado. Mas quanto mais cedo a análise do poema levar à própria vida como seu poetizado sem encontrar uma configuração da intuição e a construção de um mundo espiritual, tanto mais – num sentido estrito – material, informe, insignificante se mostra a poesia. Enquanto a análise das grandes obras poéticas encontrará, não o mito, por certo, mas uma unidade, produzida pela força dos elementos míticos em oposição uns aos outros, que é a verdadeira expressão da vida.

O método de sua representação dá testemunho dessa natureza do poetizado como território entre duas fronteiras. Seu objetivo não pode ser a demonstração dos assim chamados últimos elementos. Pois estes não existem no interior do poetizado. Antes, o que deve ser demonstrado não é senão a intensidade da coesão dos elementos intuitivos e espirituais e isso primeiramente, claro, em exemplos particulares. Mas justamente nesta demonstração deve ficar evidente que não se trata de elementos, e sim de relações, uma vez que o poetizado mesmo não é senão uma esfera da relação entre obra de arte e vida, cujas unidades mesmas não são de modo algum apreensíveis. Assim, o poetizado se mostrará como o pressuposto do poema, como sua forma interior, como tarefa artística. A lei pela qual todos os elementos aparentes da sensibilidade e das ideias se mostram como encarnações das funções essenciais, em princípio infinitas, se chama lei da identidade. Esta expressão designa a unidade sintética das funções. Ela é reconhecida em cada uma de suas configurações particulares como um *a priori* do poema. A investigação do puro poetizado, da tarefa absoluta, deve – depois de tudo o que foi dito – permanecer como o objetivo puramente metódico, ideal. O puro poetizado cessaria de ser conceito-limite: seria vida ou poema. – Antes de se experimentar a aplicabilidade do método para a estética da lírica em geral, talvez também para outros domínios, novos desenvolvimentos não são admissíveis. Só então se poderá tornar claro o que é o *a priori* de um poema em particular, o que [é] o poema em geral ou mesmo de outros gêneros literários, ou mesmo da literatura em geral. Mas se mostrará com toda a clareza que, no que se refere à poesia lírica, se o seu julgamento não pode ser provado, tem de ser ao menos fundamentado.

Dois poemas de Hölderlin, “Coragem de poeta” (*Dichtermut*) e “Timidez” (*Blödigkeit*), assim como chegaram a nós de seu período de maturidade e tardio, respectiva-

mente, serão examinados segundo esse método. Ele mostrará, no decorrer da análise, a possibilidade de comparar os dois poemas. Certo parentesco liga um ao outro, de modo que se poderia falar em versões diferentes. Uma versão que pertence à época intermediária entre a primeira e a última (“Coragem de poeta”, segunda versão) será desconsiderada como não essencial.

A análise da primeira versão constata uma considerável indefinição do intuitivo e uma falta de coesão dos elementos individuais. Assim, o mito do poema ainda está recoberto pelo mitológico. O mitológico não se mostra como mito senão pela medida de sua coesão. O mito é reconhecível na unidade interna entre deus e destino. No predomínio da Anagch. O objeto de Hölderlin na primeira versão de seu poema é um destino: a morte do poeta. Ele canta as fontes da coragem para tal morte. Esta morte é o centro a partir do qual deveria surgir o mundo da morte poética. A existência naquele mundo seria a coragem do poeta. Mas apenas o pressentimento mais vigilante pode ter um vislumbre dessa lei de um mundo do poeta. A voz se ergue timidamente apenas para cantar um cosmos para o qual a morte do poeta significa o próprio declínio. O mito se constrói principalmente a partir da mitologia. O Deus Sol é o ancestral do poeta, e sua morte é o destino pelo qual a morte do poeta, primeiramente espelhada nele, se torna real. Uma beleza, cuja fonte interior não conhecemos, dissolve a figura do poeta – e apenas um pouco menos a do deus – em vez de formá-la. – Estranhamente, a coragem do poeta se fundamenta ainda em outra ordem, alheia. A do parentesco dos vivos. Deste parentesco ele ganha ligação com seu destino. Que pode significar para a coragem poética o parentesco com o povo? Não se torna sensível no poema o direito mais profundo que permite ao poeta apoiar-se em seu povo, nos vivos, e se sentir aparentado a eles. Sabemos ser esta ideia uma das mais consoladoras para os poetas, sabemos que era especialmente cara a Hölderlin. Contudo, a ligação natural com todo o povo não pode ser justificada para nós como condição para uma vida poética. Por que o poeta não celebra – com maior razão – o *odi profanum*? Isso pode, deve ser perguntado, aí onde os vivos ainda não fundam nenhuma ordem espiritual. – Da maneira mais surpreendente o poeta se agarra com ambas as mãos a ordens de mundo alheias, ao povo e ao deus, a fim de edificar em si sua própria coragem, a coragem dos poetas. Mas o canto, o interior do poeta, a fonte significativa de sua virtude, parece, ali onde ela é nomeada, frágil, sem força nem grandeza. O poema vive no mundo grego, uma beleza aproximada ao grego o vivifica, e ele é dominado pela mitologia dos gregos. Mas o princípio específico da configuração grega não chega a ser desenvolvido em sua pureza. “Pois, desde que o canto de lábios mortais/ escapou, respirando paz, auxiliando no

sofrimento e na felicidade/ nossa melodia o coração/ dos homens alegrou...” Estas palavras contêm a reverência diante da imagem do poético que inundava Píndaro – e com ele o Hölderlin tardio – mas muito enfraquecida. Desse ponto de vista, nem mesmo os “cantores do povo”, a todos “propícios”, são capazes de dar a este poema um fundamento de mundo perceptível. Na figura do deus do sol agonizante se revela da maneira mais clara uma dualidade não dominada em nenhum de seus elementos. A natureza idílica ainda desempenha seu papel especial em confronto com a figura do deus. A beleza – dito de outro modo – ainda não tomou forma completamente. Também a representação da morte não flui de um encadeamento puro configurado. A própria morte não é – como será compreendida mais tarde – uma forma em sua mais profunda coesão, ela é a extinção da essência plástica, heroica na beleza indeterminada da natureza. Espaço e tempo desta morte ainda não surgiram como unidade no espírito da forma. A indeterminação semelhante do princípio formador, que contrasta tão fortemente com o helenismo conjurado, ameaça todo o poema. A beleza, que liga quase atmosféricamente a bela aparição do canto à alegria do deus, esse isolamento do deus, cujo destino mitológico fornece ao poeta tão somente um significado analógico, não brota do centro de um mundo configurado, cuja lei mítica fosse a morte. Ao contrário, apenas um mundo muito debilmente articulado morre em beleza com o sol poente. A relação dos deuses e dos homens com o mundo poético, com a unidade espaçotemporal em que eles vivem não é completamente configurada nem com intensidade, nem de modo puramente grego. É preciso reconhecer plenamente que o sentimento da vida, de uma vida expandida e indeterminada, é o sentimento fundamental, de modo nenhum livre de convenções, deste poema, e que daí provém a coesão carregada de estados de ânimo de seus membros isolados em beleza. A vida como indubitável fato fundamental – talvez doce, talvez sublime – define ainda (também escondendo pensamentos) esse mundo de Hölderlin. Disso também dá testemunho de uma estranha maneira a construção linguística do título, pois uma singular obscuridade caracteriza aquela virtude à qual se associa o nome de seu portador, indicando-nos assim uma turvação de sua pureza mediante uma proximidade excessiva dessa virtude com a vida. (Compare-se com a construção vocabular: *Weibertreue* – fidelidade feminina.) Um som quase estrangeiro, o fecho cai com seriedade na cadeia de imagens. “E ao espírito seu direito nunca falte”, essa poderosa advertência que brota da coragem está sozinha aqui, e apenas a grandeza de uma imagem vinda de uma estrofe anterior encontra seu caminho para ela: “nos... sustêm eretos em andadores dourados, como crianças”. A união entre deuses e homens é forçada por meio de ritmos duros a se expressar em uma grande ima-

gem. Mas em seu isolamento esta imagem não consegue esclarecer os fundamentos daqueles poderes unidos e se perde. Apenas a violência da transformação a tornará clara e conveniente para ser expressa: a lei poética ainda não se cumpriu para este mundo hölderliniano.

O que significa o mais íntimo contexto daquele mundo poético, que a primeira versão contém apenas de forma alusiva, e como o aprofundamento condiciona a transformação da estrutura, como a partir do centro configurado a configuração necessariamente penetra verso a verso, tudo isso a última versão o demonstra. A representação não intuitiva da vida, um conceito de vida não mítico, desprovido de destino, proveniente de uma esfera espiritualmente pouco significativa, foi considerada pressuposto unificador do primeiro esboço. Onde havia isolamento da figura, falta de conexão entre os acontecimentos, se encontra agora a ordem intuitivo-espiritual, o novo cosmos do poeta. É difícil obter uma entrada possível para este mundo completamente unitário e único. A impenetrabilidade das relações se opõe a toda forma de compreensão que não seja a sensível. O método exige que desde o início se tome como ponto de partida aquilo que é coeso, a fim de se poder discernir sua articulação. Compare-se a construção poética de ambas as versões a partir do encadeamento das imagens, buscando assim vagarosamente o centro das conexões. Já se reconheceu anteriormente a relação indefinida entre o povo e o deus (e também entre este e o poeta). Em contraste com ela há no último poema a poderosa relação mútua entre cada uma das esferas. Os deuses e os viventes estão ferreamente unidos no destino do poeta. A simples hierarquia tradicional da mitologia é abolida. Do canto que os conduz “ao recolhimento” é dito que ele conduz homens “semelhantes aos seres celestiais” – e os próprios seres celestiais. Portanto, o verdadeiro motivo da comparação é abolido, pois a sequência diz: o canto conduz também os celestiais, e a eles de modo não distinto daquele dos homens. A ordem dos homens e a dos deuses são aqui – no centro do poema – estranhamente confrontadas uma com a outra, uma igualada pela outra (como os dois pratos de uma balança: deixamo-los em suas posições opostas, mas os levantamos pelo travessão da balança). Com isso se evidencia com toda a clareza a lei formal básica do poetizado, a origem daquela lei para cujo cumprimento a última versão dá o fundamento. Esta lei da identidade estabelece que todas as unidades no poema apareçam já em uma intensa interpenetração, que os elementos jamais são apreensíveis em estado puro, que se pode apreender tão somente a articulação das relações, na qual a identidade do ser individual é função de uma cadeia infinita de séries nas quais o poetizado se desdobra. A lei segundo a qual todas as essências se revelam no poetizado como unidade das funções em princípio infinitas é a lei da identidade. Nenhum elemento pode jamais se

destacar, livre de relações, da intensidade da ordem do mundo, que é sentida em seu fundamento. Em cada uma das construções isoladas, na forma interna das estrofes e imagens, essa lei se mostrará cumprida a fim de efetivar, no centro de todas as relações poéticas, isto: a identidade das formas intuitivas e espirituais entre si e umas com as outras – a interpenetração espaçotemporal de todas as imagens em uma quintessência espiritual, o poetizado, que é idêntico à vida. – Mas aqui é necessário nomear a imagem presente desta ordem: a equiparação, muito distante do mitológico, das esferas dos viventes e dos celestiais (assim Hölderlin os chama na maior parte das vezes). E depois dos celestiais, depois mesmo de o canto ser nomeado, ergue-se mais uma vez “o coro dos príncipes, segundo sua condição”. De modo que aqui, no centro do poema, homens, celestiais e príncipes, como que caindo de suas antigas ordens, são colocados lado a lado. Mas que aquela ordem mitológica não decide, que um cânone das imagens completamente diferente percorre este poema, se mostra com toda a clareza na tripartição na qual os príncipes ainda asseguram para si um lugar ao lado dos celestiais e dos homens. Esta nova ordem das figuras poéticas – dos deuses e dos viventes – se funda no significado que ambos têm para o destino do poeta, assim como para a ordem sensível de seu mundo. Justamente a sua verdadeira origem, como Hölderlin a via, apenas no fim pode revelar-se como aquilo sobre o que se fundam todas as relações, e o que é visível em primeiro lugar é apenas a diferença entre as dimensões deste mundo e deste destino, diferença que elas assumem no que diz respeito aos deuses e aos viventes, ou seja: a vida plena desses mundos de figuras antes tão separados no cosmos poético. A lei que parece ser a condição formal e geral para a construção desse mundo poético começa agora, porém, a se desdobrar de maneira estranha e poderosa. – Todas as figuras adquirem identidade no contexto do destino poético ao serem niveladas em uma intuição e, por mais soberanas que possam parecer, regridem por fim à placidez do canto. A crescente definição de figuras elevadas se mostra da maneira mais aguda nas modificações em relação à primeira versão. A cada passo a concentração da força poética conquistará seu espaço e a comparação rigorosa dará a conhecer como unificador o motivo da menor das variações. Com isso também se deve mostrar o que há de importante na intenção interna, mesmo quando a primeira versão obedecia a ela de maneira débil. A vida no canto, no imutável destino poético, que é a lei do mundo hölderliniano, nós a podemos seguir na interdependência das figuras.

Em ritmos contrastantes, deuses e mortais atravessam o poema em ordens significativamente diversas. Isso fica claro nos avanços e recuos da estrofe central. Realiza-se uma sucessão das dimensões altamente ordenada, ainda que oculta. Neste mundo de Hölderlin, os viventes são sempre claramente a *extensão* do espaço, o vasto plano no

qual (como ainda se tornará evidente) o destino se estende. Majestosamente – ou em uma amplitude que faz pensar no Oriente – começa o apelo: “Não te são conhecidos muitos viventes?”. Que função tem o verso inicial da primeira versão? O parentesco do poeta com todos os viventes fora invocado como a origem da coragem. E nada restava a não ser um ter conhecimento, um conhecer dos muitos. A questão da origem da determinabilidade da multidão pelo gênio do qual ela é “conhecida” conduz à interdependência do que vem a seguir. Muito, muito mesmo é dito sobre o cosmos de Hölderlin nas palavras seguintes, que – novamente estranhas como se fossem de um mundo oriental, e, no entanto, muito mais primevas que a Parca grega – conferem majestade ao poeta. “Teu pé não caminha sobre o verdadeiro como sobre tapetes?” Prossegue a transformação do início do poema em sua significação para a espécie de coragem. O apoio na mitologia dá lugar à interdependência do próprio mito. Pois significaria manter-se na superfície não reconhecer aqui senão a troca da visão mitológica por outra, sóbria, do caminhar; ou reconhecer apenas como a dependência na versão original (“Não te nutre para o serviço a própria Parca?) se torna na segunda uma colocação (“Teu pé não caminha sobre o verdadeiro...”). De modo análogo, o “aparentado” da primeira versão foi intensificado para “conhecido”: uma relação de dependência que se tornou em atividade. – Decisivo, porém, é que essa mesma atividade é recolocada mais uma vez no mítico do qual no primeiro poema fluíra a dependência. Mas o que fundamenta o caráter mítico dessa atividade é que ela mesma se desenrola de acordo com o destino, já compreendendo em si, de fato, o cumprimento deste destino. De que maneira toda atividade do poeta toca em ordens determinadas pelo destino, e assim é eternamente preservada nessas ordens e as preserva também, dá testemunho a existência do povo, sua proximidade com o poeta. Seu conhecimento dos viventes, de sua existência, reside na ordem que no sentido do poema deve ser chamada de verdade da situação. A possibilidade do segundo verso com a inaudita tensão de sua imagem pressupõe necessariamente a verdade da situação, como conceito de ordem do mundo hölderliniano. A ordem espacial e a espiritual se mostram ligadas pela identidade do determinante com o determinado, que é própria de ambas. Em ambas as ordens esta identidade não é a igual, e sim a idêntica, e através dela as ordens se interpenetram até à identidade. Pois isso é decisivo para o princípio espacial: ele realiza na intuição a identidade do determinante com o determinado. A situação é expressão dessa unidade; o espaço deve ser compreendido como identidade entre situação e situado. A todo determinado no espaço é imanente sua própria determinabilidade. Toda situação só é determinada no espaço e apenas nele determinante. Assim como a imagem do tapete (em que é dada uma superfície plana para um sistema

espiritual) nos deve recordar a sua exemplaridade e nos fazer ver no pensamento a arbitrariedade espiritual do ornamento – e portanto o ornamento constitui uma verdadeira determinação da situação, a faz absoluta –, assim a atividade intensiva do caminhar habita a própria ordem transitável da verdade como forma plástica temporal interna. Transitável é esse território espiritual, que por assim dizer necessariamente permite que o caminhante adentre a cada passo arbitrário a esfera do verdadeiro. Essas ordens espiritual-sensíveis constituem em sua quintessência os viventes, nos quais estão depositados todos os elementos do destino poético em uma forma interna e particular. A existência temporal na extensão infinita, a verdade da situação, liga os viventes ao poeta. No mesmo sentido se revela ainda na última estrofe a coesão dos elementos na relação entre povo e poeta. “Bons também e enviados a alguém para algo somos nós.” Segundo uma lei (talvez universal) da lírica, as palavras alcançam seu sentido intuitivo no poema, sem perder nele o seu sentido figurado. Assim também duas ordens se interpenetram no duplo sentido da palavra *geschickt* (enviado, apto). O poeta aparece entre os viventes como determinante e determinado. Assim como no participio *geschickt* uma determinação temporal consome a ordem espacial no acontecer, a aptidão, esta identidade é repetida mais uma vez na determinação do objetivo: “a alguém para algo”. Como se, através da ordem da arte, a vivificação devesse tornar-se duplamente evidente, tudo o mais é deixado incerto e o isolamento em uma grande extensão é sugerido no “a alguém para algo”. Mas é espantoso como nesta passagem, em que afinal o povo é caracterizado da maneira mais abstrata, se ergue do interior destas linhas uma figuração quase nova da vida mais concreta. Do mesmo modo que o hábil (*das Schickliche*) se encontrará como a essência mais íntima do cantor, como sua fronteira com a existência, ele também aparece diante dos vivos como o enviado (*das Geschickte*), de modo que a identidade surge em uma forma: determinante e determinado, centro e extensão. A atividade do poeta se encontra determinada pelos viventes, mas os viventes se determinam em sua existência concreta – “a alguém para algo” – pela essência do poeta. O povo existe como sinal e escrita da extensão infinita de seu poeta. Este destino, como depois ficará claro, é o canto. E assim, como símbolo do canto, o povo deve realizar o cosmos de Hölderlin. O mesmo mostra a transformação que, de “poetas do povo”, criou “línguas do povo”. Pré-condição dessa poesia é transformar cada vez mais as figuras tomadas de uma “vida” neutra em membros de uma ordem mítica. Nesta formulação, povo e poeta são integrados com a mesma força nesta ordem. Nestas palavras se torna especialmente perceptível o abandono do gênio em seu domínio. Pois o poeta, e com ele o povo a partir do qual ele canta, está totalmente transportado para o interior do círculo do canto e novamente a conclusão é uma

unidade plana do povo com seu cantor (no destino poético). Mas o povo – podemos compará-lo a um mosaico bizantino? – aparece despersonalizado, como que premido na superfície plana em torno da grande figura plana de seu poeta sagrado. Este povo é um outro, mais definido em sua essência, que o da primeira versão; uma outra concepção de vida corresponde a ele: “Portanto, meu gênio, entra simplesmente nu na vida e não te preocupes”. A “vida” se encontra aqui fora da existência poética, na nova versão ela não é pressuposto e sim objeto de um movimento realizado com poderosa liberdade: o poeta *entra na* vida, ele não perambula por ela. A inserção do povo naquela concepção de vida da primeira versão se tornou uma união entre os destinos dos viventes e do poeta. “Tudo quanto acontece te seja oportuno!” Na primeira versão estava, em lugar de “oportuno”, “abençoado”. É o mesmo processo de deslocamento do mitológico, que constitui de um modo geral a forma interna do trabalho de revisão. “Abençoado” é uma concepção dependente do transcendental, do tradicionalmente mitológico, que não é compreendida a partir do centro do poema (digamos, do gênio). “Oportuno” remete completamente de volta ao centro, significa uma relação do próprio gênio, na qual o “seja” retórico dessa estrofe é abolido pela presença desta “oportunidade”. A extensão espacial é novamente dada e no mesmo sentido que antes. Novamente se trata da lei do bom mundo, na qual a situação é ao mesmo tempo o que é situado pelo poeta, assim como para ele o verdadeiro deve ser transitável. Hölderlin certa vez iniciou um poema com: “Alegra-te! Escolheste a boa sorte!”. Aqui se trata do que foi escolhido, para ele existe apenas *a* sorte, e portanto a boa. O objeto dessa relação idêntica entre poeta e destino são os viventes. A construção “Seja rimado para a alegria” coloca como fundamento a ordem sensorial do som. E também aqui a identidade entre determinante e determinado é dada na rima, assim como, por exemplo, a estrutura da unidade aparece como meia dualidade. A identidade é dada como lei não substancialmente, mas funcionalmente. Não são as próprias palavras rimadas que são nomeadas. Pois obviamente “rimado para a alegria” significa tão pouco “rimado *com* alegria”, quanto “te seja oportuno” faz do “tu” algo situado, espacial. Assim como o oportuno foi reconhecido como uma relação do gênio (e não *com* ele), a rima é uma relação da alegria (e não *com* ela). Aquela dissonância de imagens que ressoa numa dissonância de sons tem muito mais a função de tornar sensível, audível, a ordem temporal espiritual inerente à alegria na corrente de um acontecer infinitamente estendido, que corresponde às infinitas possibilidades da rima. Assim, a dissonância na imagem do verdadeiro e do tapete evocava a qualidade de transitável como relação unificadora das ordens, assim como a “oportunidade” significava a identidade espiritual-temporal (a verdade) da situação. Essas dissonâncias salientam na construção

poética a identidade temporal inerente a toda relação espacial e com isso a natureza absolutamente determinante da existência espiritual no interior da extensão idêntica. Os viventes são claramente, predominantemente, os portadores dessa relação. Uma via e um objetivo apropriado devem agora, de acordo com os extremos da plasticidade, se tornar visíveis de outra maneira que não de acordo com o sentimento idílico do mundo que precedia estes versos em outra época: “ou o que então/ te poderia ofender, coração, o que/ te acontecer, lá aonde deves ir?”. Neste ponto, a fim de se constatar a força crescente com que a estrofe se encaminha para seu fim, podemos comparar a pontuação de ambos os esboços. Só agora se torna completamente compreensível como, na estrofe seguinte, os mortais são aproximados do canto com o mesmo significado que os celestiais, pois eles se encontravam tomados pelo destino poético. Para se entendê-lo em toda a sua força, tudo isso tem de ser comparado com o grau de elaboração formal que Hölderlin atribuiu ao povo na versão original. Que ele era alegrado pelo canto, aparentado ao poeta e se podia falar em poetas do povo. Só aqui se poderia presumir a força mais rigorosa de uma imagem de mundo que encontrou o significado carregado de destino do povo, antes apenas ambicionado de longe, numa intuição que o torna função sensorial-espiritual da vida poética.

Essas relações que, especialmente no que diz respeito à função do tempo, ainda permaneceram obscuras, ganham nova determinabilidade na medida em que se acompanha sua peculiar transformação na figura dos deuses. Através da configuração interior que lhes é própria na nova estrutura de mundo se verifica com mais exatidão – como que através de seu oposto – a essência do povo. Tão pouco quanto a primeira versão conhece um significado dos viventes, cuja forma interna é sua existência tal como inserida no destino poético, determinada e determinante, verdadeira no espaço –, tão pouco é reconhecível nela uma ordem particular dos deuses. Mas um movimento em direção plástico-intensiva atravessa a nova versão, e esse movimento vive com mais intensidade nos deuses (ao lado da direção que, representada no povo, se volta espacialmente para o acontecer infinito). É em relação aos deuses, tornados figuras extremamente particulares e determinadas, que a lei da identidade é completamente reelaborada. A identidade do mundo divino e de sua relação com o destino do cantor é diferente da identidade na ordem dos viventes. Ali um acontecer, em sua determinabilidade pelo e para o poeta, fora reconhecido como brotando de uma só e mesma fonte. O poeta vivenciava o verdadeiro. Assim o povo lhe era conhecido. Na ordem divina, porém, como se demonstrará, a figura adquire uma identidade interna particular. Essa identidade, nós já a encontramos sugerida na imagem do espaço e, por exemplo, na determinação da superfície plana pelo ornamento. Mas, tornada o ele-

mento dominante de uma ordem, ela traz à tona uma objetivação do que é vivo. Ocorre uma singular duplicação da figura (que a liga com determinações espaciais), uma vez que cada uma encontra novamente em si sua concentração, traz em si uma plasticidade puramente imanente como expressão de sua existência no tempo. Nessa direção da concentração as coisas aspiram à existência como pura ideia e determinam o destino do poeta *no* mundo puro das figuras. A plasticidade da figura é revelada como sendo aquilo que é espiritual. Assim, o “dia alegre” se tornou o “dia pensante”. O dia não é caracterizado em sua qualidade por um adjetivo, mas lhe é atribuído o dom que é exatamente a condição da identidade espiritual do ser: o pensamento. Assim o dia aparece, nessa nova versão, configurado ao extremo, repousando, concordando consigo mesmo na consciência, como uma figura que tem a plasticidade interior da existência, à qual corresponde a identidade do acontecer na ordem dos viventes. Do ponto de vista dos deuses o dia aparece como a quintessência configurada do tempo. O dia ganha um significado muito mais profundo, como de, por assim dizer, algo que persiste, do fato de que o deus o concede. Essa concepção de que o dia é concedido deve ser rigorosamente separada de uma mitologia tradicional, que faz com que o dia seja uma dádiva. Pois aqui já é insinuado o que se mostrará mais tarde com uma força mais significativa: que a ideia leva à objetivação da figura e que os deuses estão completamente abandonados à sua plasticidade, que só podem conceder ou negar o dia, pois como figura eles estão mais próximos da ideia. Aqui novamente se pode apontar para a intensificação da intenção na pura sonoridade: através da aliteração. A significativa beleza com que aqui o dia é elevado a um princípio plástico e, ao mesmo tempo, justamente, contemplativo se encontra novamente, intensificada, no início de Quíron: “Onde estás, meditativo! que sempre tens de caminhar ao lado dos tempos, onde estás, luz?”. A mesma visão transformou muito intimamente o segundo verso da quinta estrofe e o refinou extremamente em comparação com a passagem correspondente da versão mais antiga. Em completa oposição ao “tempo fugidio”, ao “efêmero”, foi desenvolvido na nova versão desse verso o persistente, a duração na figura do tempo e dos homens. A expressão “mudança do tempo” ainda compreende claramente o instante da persistência, justamente o momento da plasticidade interna no tempo. E, assim como o significado central dos outros fenômenos até agora demonstrados, também o fato de ser central este momento de plasticidade interna temporal só mais tarde se poderá tornar completamente claro. A mesma expressividade tem a frase seguinte, “nós, que adormecemos”. Novamente é dada a expressão da mais profunda identidade da figura (no sono). Aqui já se pode lembrar a palavra de Heráclito: Durante a vigília nós de fato vemos a morte, mas no sono vemos o sono. É desta estrutura plástica do

pensamento em sua intensidade que se trata, de como a consciência mergulhada em contemplação constitui o último fundamento para ela. A mesma relação de identidade que conduz aqui, em sentido intensivo, à plasticidade temporal da figura deve conduzir, em sentido extensivo, a uma forma configurada infinita, a uma plasticidade por assim dizer encerrada num ataúde, na qual a figura é idêntica ao amorfo. A objetivação da figura na ideia significa ao mesmo tempo: sua expansão cada vez mais ilimitada e infinita, a união das figuras na figura absoluta na qual os deuses se transformam. Por ela é que é dado o objeto que demarca o limite do destino poético. Os deuses significam para o poeta a configuração incomensurável de seu destino, assim como os vivos garantem que mesmo a mais vasta extensão do acontecer se dará no âmbito do destino poético. Essa determinação do destino pela configuração constitui a objetividade do cosmos poético. Mas ao mesmo tempo ela significa o mundo puro da plasticidade temporal na consciência; nela a ideia se torna dominante; onde antes o verdadeiro estava encerrado na atividade do poeta, ele aparece agora como dominante na plenitude sensível. Na formação dessa imagem de mundo se elimina com rigor cada vez maior todo apoio da mitologia convencional. No lugar do mais remoto “ancestral” entra o “pai”, o Deus Sol se transformou em um Deus do Céu. O significado plástico, arquitetônico mesmo, do céu é infinitamente maior que o do sol. Mas ao mesmo tempo fica claro aqui como o poeta progressivamente abole a diferença entre a figura e o amorfo; e o céu significa tanto uma expansão quanto uma retração da figura, em comparação com o sol. A força desse contexto ilumina os versos seguintes: “Eretos sobre andadores/ de ouro nos sustém, como crianças”. Novamente a rigidez e a inacessibilidade da imagem levam a pensar em uma visão oriental. Por ser a ligação com o deus dada no interior de um espaço não configurado – acentuada pela cor, a única cor que aparece nessa nova versão, segundo sua intensidade –, esse verso tem um efeito da mais extrema estranheza, quase assassino. O elemento arquitetônico é tão forte, que corresponde à relação que era dada na imagem do céu. As figuras do mundo poético são infinitas e, contudo, ao mesmo tempo limitadoras; pela lei interna a figura deve ser abolida na existência do canto e penetrar nele, como as forças em movimento dos vivos. Também o deus deve ao final servir ao canto da melhor maneira e executar (*vollstrecken*) sua lei, assim como o povo devia ser um sinal de sua extensão (*Erstreckung*). Isso se cumpre no final: “e dos celestiais/ trazemos um”. A configuração, o princípio internamente plástico, é tão intensificada, que a fatalidade da forma morta caiu sobre o deus, que – para falar figuradamente – a plasticidade saiu de dentro para fora e agora o deus se tornou completamente objeto. A forma temporal irrompeu de dentro para fora como algo em movimento. O celestial é trazido. Aqui está uma supre-

ma expressão da identidade: o deus grego caiu presa de seu próprio princípio, da figura. O crime supremo é mencionado: *hybris*, que, apenas ao deus completamente acessível, o transforma em figura morta. Dar a si mesmo uma figura significa *hybris*. O deus cessa de determinar o cosmos do canto, cuja essência – com arte – elege para si livremente aquilo que é objeto: ele traz o deus, uma vez que os deuses já se tornaram o ser objetivado do mundo em pensamento. Aqui já se pode reconhecer a admirável construção da última estrofe, na qual se resume o objetivo imanente de toda a configuração deste poema. A extensão temporal dos viventes se determina na intervenção temporal interna do poeta: assim se explicaria a palavra *geschickt* (hábil, enviado); no mesmo isolamento em que o povo se tornou uma série de funções do destino. “Bons também e enviados a alguém para algo somos nós” – se o deus se tornou objeto em sua infinitude morta, o poeta o agarra. A ordem de povo e deus dissolvida em unidades se torna aqui unidade no destino poético. A identidade múltipla na qual povo e deus são abolidos como condições de existência sensível é manifesta. O centro desse mundo pertence a outro.

A interpenetração das formas particulares de intuição e sua união no e com o espiritual, como ideia, destino etc., foram observadas de maneira suficientemente detalhada. Não se trata aqui de investigar os elementos últimos, pois a última lei desse mundo é justamente a ligação: como unidade da função do que liga com o que é ligado. Mas ainda precisa ser evidenciado um lugar especialmente central dessa ligação, no qual a fronteira entre o poetizado e a vida foi empurrada para o mais longe possível, e no qual a energia da forma interna se mostra tão mais forte, quanto mais fluida e informe é a vida significada. Com relação a esse lugar a unidade do poetizado se torna visível, as ligações são captadas pela vista da maneira mais ampla, e a variação de ambas as versões do poema, o aprofundamento da primeira na última são reconhecidos. – De uma unidade do poético na primeira versão não se pode falar. O seu transcurso é interrompido pela detalhada analogia entre o poeta e o Deus Sol, mas depois ele não retorna com toda a intensidade para o poeta. Nessa versão ainda há, em sua detalhada configuração particular do morrer, também em seu título, a tensão entre dois mundos – o do poeta e o da “realidade”, no qual a morte ameaça, e que aparece aqui apenas travestida de divindade. Mais tarde desapareceu a dualidade dos mundos, com a morte também a qualidade da coragem se vai, no seu curso não há senão a existência do poeta. A questão sobre a qual se baseia a possibilidade de comparação dessas duas versões tão completamente diferentes tanto em todos os seus detalhes quanto em seu transcurso é, portanto, urgente. Novamente não é a igualdade de um elemento, e sim apenas a coesão em uma função que demonstra a possibi-

lidade de comparação entre os poemas. Essa função reside na única quintessência funcional demonstrável, no poetizado. O poetizado de ambas as versões deve ser comparado – não em sua igualdade, que não há, e sim em sua “comparatividade”. Ambos os poemas são ligados em seu poetizado, quer dizer, em uma atitude diante do mundo. Esta atitude é a coragem que, quanto mais profundamente compreendida, menos se torna uma qualidade e mais uma relação do homem com o mundo e do mundo com o homem. O poetizado da primeira versão conhece a coragem tão somente como qualidade. Homem e morte são confrontados, ambos rígidos, nenhum mundo perceptível lhes é comum. É verdade que fora feita a tentativa de encontrar uma profunda relação com a morte no poeta, em sua existência natural-divina, mas de modo apenas indireto, através da mediação do deus, ao qual a morte – mitologicamente – pertencia e ao qual o poeta – mais uma vez mitologicamente – era aproximado. A vida ainda era pré-condição da morte, a figura brotava da natureza. A decidida formação da intuição e da figura a partir de um princípio espiritual era evitada, e assim elas ficavam desprovidas de interpenetração. Nesse poema o perigo da morte era superado pela beleza, enquanto na versão posterior toda a beleza fluía da superação do perigo. Antes, Hölderlin terminava com a dissolução da figura, enquanto o fundamento puro da configuração aparece no final da nova versão. E esta agora é conseguida a partir de um fundamento espiritual. A dualidade homem e morte se poderia basear apenas em um sentimento insignificante da vida. Ela não perdurava, pois o poetizado se concentrava em uma coesão mais profunda e um princípio espiritual – a coragem – configurava a vida a partir de si mesmo. Coragem é entregar-se ao perigo que ameaça o mundo. Ela abriga um singular paradoxo, e é somente a partir desse paradoxo que se pode compreender totalmente a construção do poetizado de ambas as versões: para o corajoso existe o perigo, porém o corajoso não dá atenção a ele. Pois se lhe desse atenção ele seria covarde; e se o perigo não existisse para ele – ele não seria corajoso. Essa estranha relação se dissolve pelo fato de que o perigo não ameaça o corajoso, e sim o mundo. Coragem é o sentimento da vida do homem que se expõe ao perigo a fim de que este seja, em sua morte, ampliado como perigo para o mundo e ao mesmo tempo superado. A grandeza do perigo surge na pessoa do corajoso – apenas no momento em que o perigo o atinge, em sua entrega total ao perigo, é que o perigo atinge o mundo. Mas em sua morte o perigo foi superado, alcançou o mundo, que ele não mais ameaça; nesta morte ocorre uma liberação e ao mesmo tempo uma estabilização das forças tremendas – que diariamente, como coisas limitadas, rodeiam o corpo. Na morte essas forças que ameaçavam o corajoso como perigo já mudaram, já estão apaziguadas nele. (Esta é a objetivação

das forças que já aproximavam do poeta a essência dos deuses.) O mundo dos heróis mortos é um novo mundo mítico, saturado de perigo: e este é o mundo da segunda versão do poema. Nela um princípio espiritual já se tornou inteiramente predominante: o poeta heroico e o mundo se tornam uma coisa só. O poeta não tem por que temer a morte, ele é herói porque vive o centro de todas as relações. O princípio do poetizado em si é a soberania da relação. Configurada neste poema singular como coragem: como a identidade mais íntima do poeta com o mundo, cuja emanção são todas as identidades do intuitivo e do espiritual dessa poesia. Esse é o fundamento sobre o qual a figura isolada sempre torna a se elevar na ordem espacial, na qual ela é abolida como amorfa, polimorfa, processo e existência, plasticidade temporal e acontecer espacial. Todas as relações conhecidas estão unidas na morte que é o mundo delas. Na morte há a suprema forma infinita e a ausência de forma, plasticidade temporal e existência espacial, ideia e sensualidade. E cada função da vida neste mundo é destino, enquanto na primeira versão o destino determinava a vida de maneira tradicional. Este é o princípio oriental, místico, superador de limites, que tão claramente sempre abole o princípio configurador grego, que cria um cosmos espiritual a partir de puras relações da intuição, da existência sensível, no qual o espiritual é apenas expressão da função que aspira à identidade. A transformação da dualidade de morte e poeta na unidade de um mundo poético morto, “saturado de perigo”, é a relação na qual o poetizado de ambos os poemas se situa. Só neste ponto se torna possível a reflexão a respeito da terceira estrofe, a estrofe central. É evidente que a morte, na figura do “retorno”, foi transposta para o centro da poesia, que nesse centro está a origem do canto como quintessência de todas as funções, que aqui as ideias da “arte”, do “verdadeiro” surgem como expressão da unidade subjacente. O que foi dito a respeito da abolição da ordem dos mortais e dos celestiais aparece neste contexto completamente assegurado. Deve-se presumir que as palavras “um animal solitário” caracterizam os homens, e isso está em grande consonância com o título desse poema. “Timidez” – se tornou agora a atitude própria do poeta. Transportado para o centro da vida, não lhe resta senão a existência imóvel, a total passividade, que é a essência do corajoso; não lhe resta senão entregar-se completamente à relação. Ela parte dele e retorna a ele. Assim o canto se apodera dos viventes e assim eles lhe são conhecidos – não mais aparentados. Poeta e canto não se diferenciam no cosmos do poema. O poeta não é senão fronteira com a vida, a indiferença, rodeado pelos tremendos poderes sensíveis e pela ideia, os quais guardam em si mesmos sua lei. O quanto ele significa o centro intocável de toda relação, os dois últimos versos o expressam com toda a força. Os celestiais se tornaram signo da vida infinita que, no entanto, encontra neles

o seu limite: “e dos celestiais/ trazer um. Mas nós mesmos/ trazemos mãos hábeis”. Assim o poeta não é mais visto como figura, e sim apenas como princípio da figura, como algo limitador, e também portador de seu próprio corpo. Ele traz suas mãos – e os celestiais. A penetrante cesura dessa passagem produz a distância que o poeta deve manter de toda figura e do mundo, como sua unidade. A construção do poema é uma prova da agudeza dessas palavras de Schiller: “Nisso [...] consiste o verdadeiro segredo da arte do mestre: em que ele elimina a matéria através da forma [...]. O ânimo dos espectadores e dos ouvintes deve permanecer completamente livre e imune, ele deve sair do círculo mágico do artista puro e perfeito como das mãos do Criador”.

Propositadamente a palavra “sobriedade”, que com tanta frequência se teria sugerido para a caracterização, foi evitada no decorrer da investigação. Pois só neste momento devem ser mencionadas as palavras de Hölderlin a respeito dos “santamente sóbrios”, cuja compreensão agora está determinada. Foi constatado que essas palavras continham a tendência de suas futuras criações. Elas surgem da íntima segurança com a qual estas se encontram em sua própria vida espiritual, na qual agora a sobriedade é permitida, é obrigatória, porque esta vida é em si santa, está além de toda sublimação no sublime. Será esta vida ainda a do helenismo? Ela o é tão pouco quanto a vida de uma obra de arte pura poderia ser a de um povo, tão pouco quanto ela pode ser a de um indivíduo e nenhuma outra a não ser a sua própria, que encontramos no poetizado. Esta vida é construída nas formas do mito grego, mas – isso é decisivo – não apenas nela; justamente o elemento grego foi abolido na última versão e equilibrado com um outro que chamamos (é verdade que sem uma justificativa expressa) de oriental. Quase todas as alterações da versão tardia buscam essa direção, nas imagens como também na introdução das ideias e finalmente em uma nova significação da morte, tudo isso se elevando como ilimitado diante do fenômeno limitado por sua forma, que repousa em si mesmo. Que aqui se oculta uma questão decisiva, talvez não apenas para o conhecimento de Hölderlin, não pode ser demonstrado neste contexto. Mas a observação do poetizado não conduz ao mito, e sim – nas maiores criações – apenas às ligações míticas, que são formadas na obra de arte em figuras únicas, não mitológicas e não míticas, que não podemos compreender com maior exatidão.

Mas se houvesse uma palavra para apreender a relação daquela vida interior com o mito, da qual surgiu o último poema, esta seria aquela de Hölderlin – de um tempo ainda mais tardio que aquele ao qual este poema pertence – “As sagas que se distanciam da terra/ se voltam para a humanidade”.

Coragem de poeta

Pois não te são aparentados todos os viventes,
não te alimenta a própria Parca no serviço?
Caminha então desarmado
através da vida e nada temas.

Tudo quanto acontece te seja abençoado,
seja voltado para a alegria. Ou o que então poderia
ofender-te, coração? O que
te acontecer, lá aonde deves ir?

Pois, desde que o canto de lábios mortais
escapou, respirando paz, auxiliando no sofrimento e na felicidade
nossa melodia o coração
dos homens alegrou, então estávamos também

Nós, os cantores do povo, de bom grado junto aos viventes,
onde muita coisa se reúne, alegremente, e a todos propícios,
a todos abertos; pois assim é
nosso ancestral, o Deus Sol.

O que concede o dia alegre a pobres e ricos,
que em tempos fugazes a nós, os efêmeros,
eretos sobre dourados
andadores, nos sustém, como crianças.

Espera-o, e também o leva, quando chega a hora
sua torrente púrpura; vê! e a nobre luz
caminha, ciente da mudança,
descendo a trilha com o mesmo pensamento

Que assim termine, quando chegar o tempo,
e que ao espírito nunca falte seu direito, assim morra
então, na seriedade da vida
nossa alegria, mas de uma bela morte!

Timidez

Pois não te são conhecidos muitos viventes?
Não caminha teu pé sobre o verdadeiro, como sobre tapetes?
Então, meu gênio, entra
Nu na vida e nada temas!

O que acontecer te seja oportuno!
Seja rimado para a alegria, ou o que então poderia
Ofender-te, coração, o que
Te acontecer, lá aonde deves ir?

Pois desde que aos celestiais iguais a homens, um animal solitário,
E aos próprios celestiais conduz ao recolhimento
O canto e o coro dos príncipes
Segundo sua espécie, então estávamos também

Nós, as línguas do povo, de bom grado entre os viventes,
Onde muitas coisas se reúnem, alegremente e iguais a todos,
Abertos a todos, pois assim é
Nosso pai, o Deus do Céu.

O que concede o dia pensante a pobres e ricos,
O que, na mudança do tempo, a nós, os que adormecemos,
Eretos sobre dourados
Andadores, como crianças, nos sustém.

Bons também e enviados a alguém para algo somos nós,
Quando chegamos, com arte, e dos celestiais
Trazemos um. Mas nós mesmos
Trazemos mãos hábeis.