



A vida habitante de Hölderlin entre o cômico e o trágico segundo a interpretação de Agamben

João Evangelista Fernandes

Universidade Estadual de Maringá, Av. Colombo, 5790, 87020-900, Maringá, Paraná, Brasil. E-mail: je_fernandes10@hotmail.com

RESUMO. O artigo faz uma comparação entre as teses de Peter Szondi, Philippe Lacoue-Labarthe e Giorgio Agamben, a fim de demonstrar como este último avança em relação àqueles, propondo uma virada anti-trágica na produção tardia de Hölderlin, na qual ele aponta um elemento cômico, cujo objetivo é defender a tese de que o poeta aplicou em sua própria vida o paradigma do uso livre do próprio, por ele mencionado nas cartas a Böhlendorff. O cômico, assim, além de ser oposto ao trágico, se apresenta como um meio para que o poeta chegue à vida habitante, que se caracteriza pela impessoalidade e na qual são desfeitas todas as dicotomias, sobretudo entre o cômico e o trágico. Agamben recorre à tese *Sobre a habitude*, de Félix Ravaisson, para fundamentar a vida habitante e sua espontaneidade e impessoalidade, ou seja, uma vida que somente pode ser habitada e que o poeta expressa em seus poemas da torre de Tübingen, verdadeiros idílios, segundo Agamben.

Palavras-chave: trágico; cômico; próprio; vida habitante; espontaneidade.

Hölderlin's dwelling life between the comic and the tragic according to Agamben's interpretation

ABSTRACT. This article compares the theses of Peter Szondi, Philippe Lacoue-Labarthe and Giorgio Agamben, in order to demonstrate how the latter advances in relation to those, proposing an anti-tragic turn in Hölderlin's late production, in which he points out a comic element, whose objective is to defend the thesis that the poet applied to his own life the paradigm of the free use of own, which he mentioned in his letters to Böhlendorff. The comic, therefore, besides being opposed to the tragic, presents itself as a means for the poet to reach the dweller life, which is characterized by impersonality and in which all dichotomies are undone, especially between the comic and the tragic. Agamben uses Félix Ravaisson's thesis *On Habitue* to substantiate the dweller life and its spontaneity and impersonality, that is, a life that can only be inhabited and that the poet expresses in his poems of the Tübingen tower, true idylls, according to Agamben.

Keywords: tragic; comic; own; dweller life; spontaneity.

Received on August 28, 2024.

Accepted on November 11, 2024.

Introdução

O final do século XVIII foi um período de efervescência na produção literária e filosófica na Alemanha, pois nesses anos, após a recepção da filosofia transcendental de Kant, aqueceu-se o debate em torno da possibilidade, ou não, de reunir arte e natureza, sujeito e objeto, liberdade e necessidade radicalmente separados pelo filósofo de Königsberg. Foi nesse contexto que surgiu o idealismo de Fichte, que se desdobrou, com Schelling e Hegel, no idealismo alemão ou idealismo absoluto. Surgiu também o romantismo alemão, corrente literária e filosófica que se opunha à possibilidade de uma filosofia baseada na dedução de princípios primeiros, ou seja, ao pensamento racional sistemático. Embora Hölderlin tenha transitado por esses dois movimentos, sendo mesmo considerado por muitos como participante na sua fundação, desde o surgimento dos mesmos ele inicia uma via que o leva a deles se afastar paulatinamente, sobretudo do idealismo. De fato, apesar da proximidade e dos pontos em comum com estes movimentos, que podem ser encontrados em sua produção, não se pode dizer categoricamente e sem risco de equívoco que ele foi um romântico ou um idealista no sentido estrito do termo, sendo melhor caracterizado como aquele que foi contemporâneo e mesmo contribuiu para o surgimento desses movimentos, mas que seguiu por uma via excêntrica¹.

¹ Embora Dieter Henrich considere Hölderlin a principal figura na superação da filosofia da reflexão, Manfred Frank expõe, em seu livro *Philosophical Foundations of Early German* Acta Scientiarum. Human and Social Sciences, v. 46, e73533, 2024

O que importa para o aqui proposto é que, nos anos em que Hölderlin desponta como poeta e mesmo como filósofo, ocorre uma mudança radical no modo de conceber a tragédia, a qual deixa de ser uma poética da tragédia, que desde Aristóteles sempre girou em torno da questão estilística dos poemas trágicos e do efeito catártico que eles produzem nos expectadores, passando agora a ser uma filosofia do fenômeno trágico (Szondi, 2004; Machado, 2006), sobretudo a partir das leituras que Schelling faz de *Édipo-Rei*, ainda na esteira do idealismo subjetivo de Fichte, que por sinal fora rebatido por Hölderlin na carta a Hegel, de 26 de janeiro de 1795, e no fragmento 'Juízo e Ser', de abril de 1795 (Courtine, 2006). Agamben diz que este fragmento e os *Philosophische Raisonnements*, escrito por Sinclair nesse mesmo período, fazem parte de uma outra via oposta ao idealismo aberto por Fichte (Agamben, 2022). Segundo ele, aí se encontra o início do distanciamento entre Hölderlin e seus amigos Schelling e Hegel, apesar de nos anos seguintes o poeta ter se dedicado a uma teoria da tragédia, o que não significa que ele compactuava completamente com a dialética idealista especulativa.

Com efeito, entre 1797-1800 o poeta se dedica a escrever a uma tragédia moderna sobre *A Morte de Empédocles*², bem como escreve vários fragmentos e ensaios que compõem sua teoria do trágico. Esse envolvimento de Hölderlin com a tragédia foi e ainda é o que anima muitas hipóteses interpretativas sobre o que está por trás do interesse do poeta, assim como sobre o motivo da não conclusão da sua tragédia moderna e se sua teoria do trágico continua ou não depois de 1800, sobretudo nas *Observações sobre Édipo e Antígona*. A discussão em torno dessas hipóteses e às teses delas surgidas é fundamental para o aqui proposto e está longe de ser egostada. Por isso, adiante será feita uma breve análise e comparação das teses de Peter Szondi, Philippe Lacoue-Labarthe e Giorgio Agamben, visando encontrar o ponto no qual o poeta rompe com a teoria da tragédia e a dialética a ela inerente. A partir da tese de Agamben, buscar-se-á demonstrar como a 'vida habitante' é um conceito que remete ao percurso do poeta e expressa o seu ponto de chegada, no qual são desfeitas as oposições, portanto ela se situa entre o trágico e o cômico.

Como se sabe e é mesmo aceito pela maioria dos intérpretes, uma vez que é registrado na carta a Neuffer de 10 de outubro de 1794, Hölderlin tinha a intenção de escrever uma tragédia moderna seguindo os moldes dos poetas trágicos gregos. Sabe-se também que depois de três tentativas o poeta abandonou esse projeto por volta de 1800. No entanto, as opiniões divergem quando se trata de caracterizar sua produção de a partir de então, ou até mesmo de antes desse período, como dedicada ao trágico ou como uma tentativa de neutralizá-lo. Nesse caso, a seguir será exposto como Peter Szondi, mais especificamente em seu *Ensaio sobre o trágico*, propõe que até as *Observações sobre Édipo e Antígona*, portanto até 1803-1804, Hölderlin ainda se dedica a pensar a dialética trágica, ainda que, nas 'Observações', o trágico não seja mais expresso na união dos opostos, mas em sua separação. Philippe Lacoue-Labarthe, em seu ensaio *A cesura do especulativo*, não nega que até esse período a questão do trágico ainda estivesse no horizonte de interesse do poeta, mas que ali, por meio da cesura, todo esforço do poeta em neutralizar a dialética trágica especulativa atinge seu ponto alto. Giorgio Agamben, por sua vez, em seu livro *A loucura de Hölderlin – crônica de uma vida habitante 1806-1843*, parece dar um passo além de Lacoue-Labarthe na interpretação das 'Observações', defendendo que nelas, além da paralisação da dialética especulativa, o poeta abandona definitivamente a teoria sobre o trágico, o que, de acordo com o filósofo italiano, já vem sendo preparado mesmo antes das versões iniciadas a partir de 1797.

A tese de Peter Szondi

Em seu *Ensaio sobre o trágico*, Peter Szondi apresenta o trágico na obra de 12 autores alemães, dentre os quais está Hölderlin, a cuja análise ele dedica cerca de 4 páginas. Szondi reconhece, no entanto, que a apresentação do trágico nos sistemas desses autores não pretende aprofundá-los criticamente nem tampouco fazer justiça à singularidade de cada um deles. Trata-se, antes de mais nada, de perguntar pelo valor que o trágico assume em cada estrutura de pensamento e, a partir da identificação de um fator estrutural comum a cada um deles, aplicá-lo na análise de tragédias, com o intuito de se chegar a um conceito universal do trágico. No caso de Hölderlin deve haver uma exceção, uma vez que ele não elaborou nenhum sistema, de modo que se faz necessário "[...] arrancar seu significado de um texto difícil" (Szondi, 2004, p. 25). Szondi se refere aqui, entre outros, ao fragmento 'O significado das Tragédias', com o qual ele

Romanticism, os detalhes de sua participação como figura central no Círculo romântico de Homburg e como este praticamente não tinha relações com o Círculo de Jena/Berlim, sendo que nas poucas vezes em que seus membros se encontraram isso se deu em ocasiões meramente incidentais, de modo que a relação de Hölderlin com o que ele denomina de primeiro romantismo foi um tanto distante (Frank, 2003, p. 23-28).

² Sobre o interesse de Hölderlin pelos ideais das tragédias gregas mesmo antes de iniciar a escrita de sua tragédia sobre *A Morte de Empédocles*, ver a carta a Neuffer de 4 de outubro de 1794 (Hölderlin, 1990, p. 210). Outra menção à tragédia nesse período pode ser encontrada no livro II da segunda parte da última versão do *Hiperion* (Hölderlin, 2003, p. 158). Por fim, em agosto de 1797, numa carta ao irmão, onde demonstra que já trabalhava no seu 'Plano de Frankfurt' (Hölderlin, 1990, p. 339-340).

inicia a análise do trágico em Hölderlin e que, segundo ele, foi escrito entre 1798 e 1800, portanto, pertencente ao período de Homburg, assim como o ‘Fundamento para Empédocles’ e ‘Sobre o devir no perecer’, os quais têm a natureza como ponto de partida (Szondi, 2004).

Em uma nota introdutória à sua tradução dos *Fragmentos de poética e estética*, de Hölderlin, Ulisses Vaccari, por sua vez, diz que o fragmento sobre ‘O Significado das Tragédias’ foi escrito por volta de 1802-1803, pertencendo ao ciclo das reflexões poetológicas. Segundo ele, essa datação foi sugerida por Jochen Schmidt com base no argumento de que esse fragmento contém os termos ‘luz da vida’ (*Lebenslicht*) e ‘signo’ (*Zeichen*), sendo que ambos também aparecem na carta a Böhlendorff, do outono de 1802. Entretanto, Vaccari parece compartilhar com Szondi a tese de que, independente da data de sua escrita, o conteúdo e o objetivo desse fragmento é praticamente o mesmo dos textos do período de Homburg e das *Observações sobre Édipo* e *Antígona*, bem como se encaixa no contexto dos hinos tardios do poeta (Vaccari, apud Hölderlin, 2020). Ora, como se verá adiante, as próprias cartas a Böhlendorff, de 1801 e de 1802, sendo esta última utilizada por Jochen Schmidt como baliza para datar o fragmento sobre ‘O Significado das Tragédias’, que portanto versa sobre o trágico, serão utilizadas por Agamben justamente para indicar a necessidade da ruptura com a dialética especulativa aplicada na filosofia do trágico, a qual, como já acima apontado acerca do fragmento ‘Juízo e Ser’, era a intenção de Hölderlin desde 1795, portanto antes de se dedicar à teoria da tragédia.

Voltando à tese de Peter Szondi, as páginas nas quais ele expõe o trágico nos escritos de Hölderlin deixam claro que ele entende que a preocupação do poeta com a dialética trágica permanece até as ‘Observações’, sendo que ele se serve do já referido fragmento, com o qual inicia sua exposição, assim como comenta o fragmento ‘Fundamento para Empédocles’, ‘Sobre o devir no perecer’ e as ‘Observações sobre Édipo’, alegando assim que esses textos se ocupam da mesma temática. Ora, não há problema algum no fato de Szondi defender que os fragmentos do período de Homburg, a carta ao irmão, de 4 de junho de 1794, assim como a carta a Sinclair, de 24 de dezembro de 1798 realmente estão relacionados à teoria do trágico, e que Hölderlin os pensa paralelamente às versões de sua tragédia sobre *A Morte de Empédocles*, a qual inevitavelmente requer a morte do herói trágico, que é o próprio Empédocles, na conciliação entre arte e natureza, ou seja, os opostos nessa dialética são o forte (natureza/universal) e o fraco (arte/particular), de modo que a natureza, para se fazer visível na arte, necessariamente exige que esta, enquanto signo, seja = 0, isto é, que o signo seja aniquilado, sob pena de que a natureza enquanto universal se reduza ao mundo de um indivíduo. No entanto, quando ele comenta as ‘Observações sobre Édipo’, dizendo que ali a dialética ainda permanece e é mesmo reafirmada, deixando apenas de ser entre arte e natureza e passando a ser entre deuses e homens, há motivos para conflitar com as interpretações de Lacoue-Labarthe e de Agamben.

De fato, Szondi interpreta as ‘Observações sobre Édipo’ depois dos já referidos fragmentos, mudando somente a nomenclatura dos opostos, que agora são homens e deuses, fidelidade e infidelidade, lembrança e esquecimento, de forma que o trágico é o próprio acasalamento de deuses e homens, cuja unificação ilimitada se purifica pela separação ilimitada. Szondi diz que nas ‘Observações’ a dialética ainda permanece e é ligada à teoria da tragédia que as antecede, mas que “[...] os estudos de Hölderlin sobre o trágico agora não estão mais ligados à sua própria produção poética, e sim às versões que fez das duas tragédias de Sófocles [...]” (Szondi, 2004, p. 35), ou seja, o autor desconsidera a mitopoeia presente nos hinos tardios³ e que em alguma medida pode ser entrevista nas ‘Observações’, de forma que tanto estas últimas quanto a sua poesia lírica têm o mesmo propósito, que está longe de ser a união trágica com a natureza enquanto totalidade. Além do mais, ele sequer menciona as cartas a Böhlendorff e o paradigma do uso livre do próprio⁴ ali sugerido, do qual as traduções de Sófocles são uma tentativa de aplicação, isto é, para Agamben estas e as ‘Observações’ que as acompanham são o ápice do pensamento de Hölderlin e já constituem o que ele chama de virada anti-trágica. Desse modo, antes de estarem separadas da produção poética de Hölderlin, tais traduções consistem num paradigma poetológico (Agamben, 2022) que somente pode ser compreendido em consonância com o teorema do uso livre do próprio, que exige, como fica claro até mesmo no poema ‘Recordação’ (*Andenken*)⁵, escrito também nesse período, a ida ao estrangeiro e o retorno à pátria, para que assim o próprio seja apreendido de forma poética.

³ No que diz respeito ao carácter mitopoeico da ‘Nova mitologia’ proposta por Hölderlin desde e para e supostamente presente nos hinos e elegias de a partir de 1800, ver Lucke Fischer (2020).

⁴ Como bem lembrado por Agamben, o nacional (*Nationelle*) que aparece na carta a Böhlendorff de 4 de dezembro de 1801, onde o poeta o equipara ao próprio cujo uso livre é o mais difícil de aprender (Hölderlin, 1990, p. 545), não tem o sentido político que esse adjetivo assumiu progressivamente na forma *National* (Agamben, 2022, p. 24), pois se trata daquilo que constitui a essência, o natural de um povo e uma época e que tende a ser negligenciado com o progresso da formação. Para Hölderlin a arte só é plenamente arte a partir do retorno ao natal (*vaterländische Umkehr*), ou seja, a partir da volta à própria essência do próprio/nacional (Beaufret, 2008, p. 11).

⁵ Em sua interpretação desse poema, Heidegger também ressalta a sua relação com as já referidas cartas a Böhlendorff. No entanto, além de o poema de fato expressar de forma lírica a ‘Recordação’ da experiência do poeta no país estrangeiro, o seu verdadeiro conteúdo é “[...] o ‘pensamento’ (*denken*) do poeta ‘no’ (*an*) país dos gregos. Esta ‘Recordação’ (*Andenken*) não encontra sua origem essencial na estada francesa relatada; pois é um traço básico do poematizar deste poeta, já que a peregrinação ao exterior lhe é essencial para chegar em casa segundo a própria lei do seu canto poético” (Heidegger, 2013, p. 97).

A tese de Philippe Lacoue-Labarthe

Ao contrário de Peter Szondi, que vê no surgimento da filosofia do trágico na última década do século XVIII, mais especificamente com Schelling e suas *Cartas sobre o dogmatismo e o criticismo*, uma ruptura com a *mimesis* e a catarse presentes na *Poética* aristotélica, Philippe Lacoue-Labarthe, em seu ensaio ‘A cesura do especulativo’, vê uma permanência sorradeira da *mimesis* e da catarse aristotélicas no surgimento da dialética especulativa e sua pretensa novidade em relação à poética da tragédia (Lacoue-Labarthe, 2005). Segundo ele, com sua teoria da tragédia Hölderlin contribuiu para o surgimento e a edificação do idealismo especulativo, ainda que desde 1797, com o ‘Plano de Frankfurt’, ou seja, no início de sua teoria da tragédia e da escrita de sua tragédia moderna sobre *A Morte de Empédocles*, o poeta também já iniciou o que ele denomina de ‘movimento de regressão’, uma espécie de passo atrás ou paralisia do especulativo a partir de seu interior (Lacoue-Labarthe, 2005). Essa interpretação é em grande medida semelhante à de Agamben. Entretanto, há algumas particularidades que precisam ser postas em relevo a fim de diferenciá-las, afinal, o propósito deste texto é justamente mostrar como Agamben vai além de Lacoue-Labarthe, embora ambos pareçam concordar, na esteira de Heidegger, que a produção lírica tardia de Hölderlin visa alcançar a verdade como *alétheia* em vez de edificar e sustentar uma dialética especulativa (Lacoue-Labarthe, 2005). O ensaio de Lacoue-Labarthe é denso e composto por uma rica argumentação contra a suposta novidade trazida pela filosofia do trágico e a favor da tentativa de superação da dialética especulativa por parte de Hölderlin. No entanto, para o que aqui se propõe, basta que se demonstre as ‘*Observações sobre Édipo e Antígona*’ como o ponto de chegada do movimento de regressão operado por Hölderlin, cujo ápice, segundo o intérprete francês, é a cesura enquanto desarticulação da dialética especulativa.

Devido ao fato de Schelling ter interpretado a tragédia *Édipo-Rei* em seus primeiros escritos sobre o trágico, nos quais Lacoue-Labarthe detecta ainda a presença da *Poética* de Aristóteles, que por sinal também tinha em grande conta essa tragédia de Sófocles⁶, pode parecer mais conveniente comparar a interpretação que Hölderlin fez dessa mesma tragédia, considerada por ele a mais moderna das tragédias antigas, com a interpretação de Schelling, demonstrando assim a diferença entre ambas. No entanto, Lacoue-Labarthe opta pela *Antígona* para demonstrar como em sua tradução Hölderlin tenta fazê-la parecer mais próxima da forma moderna de representação artística, uma vez que *Antígona* é intransponível, de modo que uma tragédia moderna só é possível a partir de sua tradução e transformação (Lacoue-Labarthe, 2005), ou seja, deve-se ressaltar nela o elemento moderno, supostamente suprimido em função o elemento grego nela predominante. De fato, para Hölderlin *Édipo-Rei* é a mais moderna das tragédias gregas devido ao seu caráter artístico cheio de rigor e sobriedade junoniana, enquanto em *Antígona* se sobressai o tom fundamental dos gregos, que é o *pathos* sagrado e o impulso apolíneo em direção ao fogo do céu (Lacoue-Labarthe, 2005).

Ao escolher a tradução ‘violenta’ de *Antígona* como a que melhor expõe a intenção de Hölderlin de paralisar a dialética trágica na medida em que ele, nas traduções de Sófocles e nas ‘*Observações*’, ainda se dedica à teoria do trágico, Lacoue-Labarthe de algum modo remete ao teorema hölderliniano do uso livre do próprio. Com efeito, nessas traduções o poeta busca apreender poeticamente o que é próprio aos modernos a partir do entrecruzamento e do equilíbrio entre a sobriedade junoniana e o fogo do céu, uma vez que para ele “[...] não havia tragédia moderna senão na forma de uma *desconstrução* – prática – da tragédia antiga. Do mesmo modo que não havia, sem dúvida, teoria possível do trágico e da tragédia senão na desconstrução da poética clássica e da sua reinterpretação especulativa [...]” (Lacoue-Labarthe, 2005, p. 49), o que implica nada menos do que a distorção do esquema histórico e da sua mimetologia (Lacoue-Labarthe, 2005), de modo que não se propõe imitar os gregos, mas apenas repetir o impulso pânico em direção ao fogo do céu, que é para eles o próprio e para os modernos o estrangeiro, pelo qual estes últimos devem passar a fim de se apropriarem da sobriedade junoniana como o que lhes é próprio. Como ver-se-á adiante, Agamben também resalta essa peculiaridade da tradução hölderliniana da *Antígona*, mas, ao que parece e que será demonstrado, vai além da paralização da dialética que Lacoue-Labarthe diz ocorrer nela por meio da cesura.

Com efeito, Lacoue-Labarthe não procura eximir Hölderlin de seu envolvimento com o especulativo, uma vez que para ele a teoria hölderliniana da tragédia é especulativa, de modo que a dificuldade que o poeta tem em teorizar vai se acentuando a ponto de comprometer até mesmo sua produção lírica. No entanto, esse

⁶ Em sua *Poética*, Aristóteles se volta inúmeras vezes à tragédia *Édipo-Rei* como exemplo: de peripécia enquanto alteração das ações, cujo mais belo exemplo se deu com *Édipo* (Aristóteles, 2004, p. 57 - 1452a, 33ss); como exemplo das mais belas tragédias como aquelas cujos personagens são oriundos de algumas famílias ilustres (Aristóteles, 2004, p. 61 - 1453a, 10ss); como exemplo de fábula que, ao ser ouvida, desperta simultaneamente temor e compaixão (Aristóteles, 2004, p. 63 - 1453b, 3ss).

assédio constante leva o poeta ao movimento de regressão no qual ele consegue tocar, por assim dizer, no núcleo do especulativo, o que torna possível ao poeta imobilizá-lo e suspendê-lo a partir do seu interior. Trata-se, paradoxalmente, de algo que surge do próprio especulativo e o impede de se completar e ao mesmo tempo o afasta de si mesmo, abrindo-o em espiral e o demolindo (Lacoue-Labarthe, 2005). Essa imobilização do especulativo é a própria cesura do especulativo enquanto o culminar do movimento de regressão que Lacoue-Labarthe diz que Hölderlin elabora lentamente desde 1797, desconsiderando, assim, que desde 1795 o poeta discordava da possibilidade de se apreender o ser absoluto enquanto unidade originária a partir da teoria, portanto, da dialética especulativa.

Contudo, é importante notar que o objetivo de Lacoue-Labarthe ao expor esse movimento é chegar nas 'Observações', nas quais, segundo ele, o poeta efetua a paralização da dialética especulativa, que ele também chama de desarticulação ou dessistematização da dialética trágica. De fato, na segunda versão de sua tragédia sobre *A Morte de Empédocles* Hölderlin retorna a Sófocles ao inserir a culpa de Empédocles, aproximando-o assim do cenário edipiano. No entanto, insatisfeito com isso, ele escreve o fragmento 'Fundamento para Empédocles' entre a segunda e a terceira versão de sua tragédia moderna, no qual há uma renúncia do esquema inicial da tragédia reflexiva, levando o poeta a abordar a estrutura trágica em contraste com a essência do lirismo moderno, operando assim uma regressão filosófica em direção a Platão e à sua problemática do modo de enunciação mimético ou dramático, desorganizando assim o esquema da tragédia (Lacoue-Labarthe, 2005). Lacoue-Labarthe diz que esse fragmento trata do paradoxo sobre o dramaturgo, no sentido de que o estilo de uma obra é o resultado da catástrofe do seu tom fundamental inicial, de modo que quanto mais o poeta deseja exprimir sua intimidade mais profunda, mais ele deve recorrer a um elemento estranho. Isso nada mais é que o paradoxo que funda a interpretação especulativa da tragédia, com a diferença de que Hölderlin busca por um princípio não dedutivo da estrutura dialética da tragédia. É nesse sentido que Lacoue-Labarthe diz que o poeta busca um princípio de resolução para esse começo da dialética, operando mesmo uma espécie de enfraquecimento do processo dialético que, diante da oscilação contínua dos opostos, é suspenso na medida em que se repete incessantemente seu começo, de forma que o mais distante se torna mais próximo e o mais diferente se torna mais adequado, ou seja, simultaneamente à separação dos opostos se dá sua complementação (Lacoue-Labarthe, 2005). Esse enfraquecimento do processo dialético repercutirá nas 'Observações', nas quais Szondi defende a continuidade da dialética especulativa dos opostos em outros termos, mas que Lacoue-Labarthe diz ser a sua suspensão, demonstrando assim o esforço de Hölderlin em superá-la, o que significa que o poeta não busca reafirmá-la mudando o foco da união dos opostos para a sua separação, tampouco transpondo a dialética entre arte e natureza para a dialética entre homens e deuses. Esse talvez seja o principal avanço do ensaio de Lacoue-Labarthe e no que ele e Agamben mais se aproximam.

Com efeito, segundo o intérprete francês, a distorção que Hölderlin opera na mimetologia provoca uma paralisia no movimento dialético, de modo que desencobre a mimetologia como aquela que subjaz à hiperbólica enquanto troca indefinida de excesso de presença e excesso de perda, como alternância de apropriação e desapropriação, que por sua vez sustenta a última definição que Hölderlin propõe sobre o trágico (Lacoue-Labarthe, 2005). Lacoue-Labarthe, assim, situa a hiperbólica no âmbito da catarse da tragédia enquanto enunciação dramática da relação do homem com o divino, da função da arte e da necessária catástrofe do natural em cultural, do movimento de troca do próprio e do impróprio. Somente a hiperbólica pode explicar o esquema da dupla viragem sobre a qual se funda o último pensamento de Hölderlin, de forma que à viragem categórica do divino o homem responde voltando-se para a terra. Na medida em que o desejo especulativo do divino é exposto pela tragédia como rejeição na separação, a tragédia se mostra como a catarse do especulativo (Lacoue-Labarthe, 2005).

Agamben, por sua vez, também atenta para a hiperbólica presente na produção tardia de Hölderlin, mas, a partir de uma articulação entre um ensaio 'Sobre o Modo e Proceder do Espírito Poético', do período de Homburg, e o que o poeta defendia no fragmento 'Juízo e Ser', de 1795, remete essa questão ao período anterior aos escritos teóricos sobre o trágico, ressaltando a intenção do poeta de apreender o ser enquanto unidade absoluta não a partir da reflexão teórica, mas sim a partir da poesia, ou seja, da autoapreensão do eu poético. Essa é a hipérbole de toda hipérbole, na qual o eu poético apreende a 'unidade infinitamente viva' somente na medida em que consegue apreender a si mesmo, sem contudo se colocar como uma individualidade, consciência ou identidade, o que tornaria a unidade viva um mero 'objeto'. Trata-se, aqui, de encontrar um modo no qual o eu poético se apreende e simultaneamente apreende a natureza enquanto

totalidade de modo harmônico, sem ruptura, mas também sem união, apenas articulação⁷. Segundo Agamben, essa hipérbole de toda hipérbole é o que Hölderlin busca realizar entre os anos 1800 e 1805 (Agamben, 2022).

A oposição harmônica, inerente à hipérbole, de algum modo está relacionada à distorção da estrutura mimética, levando à purificação do especulativo, que desorganiza a estrutura da tragédia enquanto sucessividade dinâmica e produtora, dando lugar ‘a um dispositivo de puro equilíbrio’, que paraliza e imobiliza a estrutura da tragédia, sem contudo torná-la absolutamente inativa, pois se trata de uma neutralização dinâmica da estrutura trágica que por sua vez permanece dialética (Lacoue-Labarthe, 2005). A cesura, enquanto esse dispositivo de puro equilíbrio, é uma desconexão que suspende o processo catastrófico da alternância, de forma que a tragédia é reconstruída a partir dessa articulação vazia ou falta de articulação que é a cesura.

O ‘transporte’ trágico é com efeito propriamente vazio e o mais livre de ligação. Por isso, na sucessão rítmica das representações, na qual o transporte se apresenta, se torna necessário o que na métrica se denomina de cesura, a palavra pura, a interrupção antirrítmica, para enfrentar a mudança dilacerante em seu ponto culminante, de sorte que não apareça mais a alternância da representação, mas a própria representação (Hölderlin, 2020, p. 256).

Na cesura ocorre uma detenção e não uma supressão da lógica da troca e da alternância, de modo que a detém, reequilibrando-a e impedindo-a de conduzir as representações em qualquer sentido. Dá-se, assim, uma neutralidade ativa entre os opostos, de modo que a cesura é um momento vazio da intervenção de Tirésias, isto é, da intrusão da palavra profética (Lacoue-Labarthe, 2005). Segundo Lacoue-Labarthe, com o movimento de regressão e a desorganização da tragédia, Hölderlin *cesurou o especulativo*, sem contudo ultrapassá-lo, mantê-lo ou superá-lo, reencontrando assim o jogo do luto (*Trauerspiel*). O intérprete francês termina o ensaio citando um epigrama intitulado ‘Sófocles’, no qual o poeta diz: “Muitos procuraram em vão dizer alegremente a mais alta alegria. Eis finalmente que ela se exprime para mim, hoje, no luto” (Hölderlin, apud, Lacoue-Labarthe, 2005, p. 71). Esse epigrama daria muito o que pensar, sobretudo se o remetermos à análise que Heidegger (2013) faz do poema ‘Volta ao lar/aos parentes’, de 1801, em que faz uma rica exposição da alegria (*Heiterkeit*) enquanto atmosfera do bom humor ou boa disposição⁸ que, assim como o luto, é uma espécie de tonalidade afetiva de fundo que antecede e condiciona os humores que nos atingem enquanto mortais, portanto uma atmosfera na qual ocorre o suposto encontro e separação entre divinos e mortais, que pode muito bem ser equiparada a esse espaço vazio do transporte trágico, tornando assim as traduções de Sófocles e as ‘Observações’ pertencentes ao mesmo empenho do poeta em apreender simultaneamente o eu poético e a natureza enquanto totalidade viva, da qual os deuses são mensageiros e que figuram abundantemente na mitopoética do Hölderlin tardio, discordando assim da tese de Szondi de uma separação entre as traduções de Sófocles e sua poesia lírica tardia.

Entretanto, a despeito do mérito de Lacoue-Labarthe ao apontar nas ‘*Observações sobre Édipo*’ a cesura como o que paraliza a dialética, Agamben defende que, além da neutralização da dialética especulativa, nas ‘Observações’ há uma espécie de ultrapassamento da tragédia em direção à comédia, ou seja, há nelas um elemento cômico que se apresenta como a única forma de ultrapassar a dialética trágica especulativa. Nesse sentido, Agamben parece ir além de Lacoue-Labarthe, que não aponta na cesura do especulativo nem uma ultrapassagem nem uma superação da dialética especulativa, ou seja, ele parece não perceber a virada anti-trágica que ali ocorre, tampouco o direcionamento que ela toma.

A tese de Giorgio Agamben

No prólogo e no epílogo do seu livro *A loucura de Hölderlin – crônica de uma vida habitante 1806-1843*, Agamben apresenta a tese de que a ‘vida habitante’ é a única forma na qual o ‘uso livre do próprio’ pode ser exercido. No que diz respeito à teoria da tragédia hölderliniana, de acordo com o filósofo italiano, desde o início o poeta se empenha em encontrar uma forma de desestruturá-la a partir de seu interior. Entretanto, ele tem uma abordagem um tanto ousada, explorando textos praticamente ignorados na fundamentação das teses de Peter Szondi e de Philippe Lacoue-Labarthe, acima expostas. Como o título do seu livro sugere, nele o filósofo defende a hipótese de que a loucura de Hölderlin estava longe de ser uma perturbação mental,

⁷ Isso é próprio da oposição harmônica (*Harmonisch entgegengesetztem*), cunhada desde o romance *Hipérion* a partir da fórmula heracliteana presente no *Banquete* de Platão e que diz respeito à unidade enquanto ‘o um que difere de de si mesmo’. Esse conceito, retomado e aprofundado nos escritos teóricos de Homburg, quer dizer basicamente que a oposição em relação à realidade deve ser harmônica e livre, o que significa que os termos opostos não são totalmente separados nem totalmente unidos, mas articulados. Desse modo, a oposição harmônica é fundamental para a tentativa de Hölderlin de superar a dialética especulativa (Dastur, 1997, p. 46-48).

⁸ Para uma análise mais detalhada sobre o bom humor ou boa disposição como aquela na qual se fundam os mais variados humores, ver Irene Borges Duarte (2021).

mas foi uma forma de vida que ele assumiu devido às circunstâncias. Contudo, apesar de a virada anti-trágica em direção à comédia ter uma estreita relação com o tema da alegada loucura do poeta, para o aqui proposto não se faz necessária uma exposição mais detida de como essa temática é apresentada no livro, a qual indiscutivelmente integra a argumentação em defesa de sua tese principal. De fato, a novidade trazida por Agamben sobre a teoria hölderliniana da tragédia está na relação que ele faz entre as cartas a Böhlendorff e a virada anti-trágica, de forma que extrai delas uma certa comicidade, cujo ponto alto será as ‘Observações’.

Como se sabe, ao concluir que é impossível elaborar uma tragédia moderna nos moldes gregos sem a morte sacrificial do herói trágico, desde 1800 Hölderlin inicia a sua virada anti-trágica que, por ser praticamente simultânea ao início das traduções de Sófocles, pode parecer contraditória, mas é isso que torna relevante a tese de Agamben de que essas traduções são um verdadeiro paradigma poetológico no qual o que está em questão, além de neutralizar a dialética especulativa trágica, é ultrapassá-la a partir do cômico como seu oposto, de modo que o próprio possa ser exercido na vida habitante como aquela na qual se desfaz a dicotomia entre o cômico e o trágico.

Nas páginas iniciais do prólogo o filósofo cita e comenta as já referidas cartas a Böhlendorff, que segundo ele são fundamentais para compreender o início dessa mudança no pensamento de Hölderlin, que ele denomina de ‘reviravolta nacional’. Na carta de 4 de dezembro de 1801 o poeta fala da dificuldade de apreender o próprio, fazendo a célebre diferenciação entre o próprio para os gregos, que é o *pathos* sagrado e o fogo do céu, e o próprio para os modernos, que é sobriedade junoniana e a clareza de exposição, sustentando a necessidade de se voltar aos gregos como exemplos, porém não como aqueles que devem ser imitados, pois o trágico para eles é diferente do trágico para nós modernos, que consiste no fato de “[...] que vamos embora do mundo dos vivos silenciosamente, metidos dentro de uma caixa qualquer, e não, destruídos pelas chamas, paguemos pelo fogo que não soubemos domar” (Hölderlin, 1990, p. 545-546). A sugestão de não mais imitar os gregos, subentendida nessa carta, lembra muito a distorção que Hölderlin opera na mimetologia e que é apontada por Lacoue-Labarthe, que por sua vez não menciona as cartas a Böhlendorff. Ademais, associado ao abandono do modelo trágico grego pelo fato de este exigir a morte sacrificial, esse trecho da carta, segundo Agamben, já contém uma tonalidade cômica (Agamben, 2022).

Com efeito, Agamben se serve dessa carta para demonstrar como a virada anti-trágica ali iniciada está atrelada à assunção de uma comicidade, sobretudo pelo fato de nela Hölderlin caracterizar o drama *Fernando ou a consagração à arte: um idílio dramático*, de Böhlendorff, como ‘uma autêntica tragédia moderna’ e porque este drama tem como subtítulo ‘um idílio dramático’, portanto pertencente à comédia como gênero dramático⁹. Agamben questiona essa equiparação que Hölderlin faz entre tragédia moderna e idílio ao se referir ao drama de Böhlendorff, uma vez que seu subtítulo diz que é um idílio dramático. Nesse caso, uma autêntica tragédia moderna deveria ser mesclada com a comédia, da qual o idílio faz parte como espécie? Para corroborar essa inclinação de Hölderlin para o cômico, na medida em que fala no idílio, Agamben dá como exemplo o único texto no qual ele expõe sua teoria do cômico, que é a resenha ao drama *A Heroína*, de seu amigo Siegfried Schmidt, que por sinal é de 1801, portanto contemporânea às cartas a Böhlendorff e ao início da virada anti-trágica no seu pensamento. De fato, Hegel, Goethe, Schlegel e Schiller são exemplos de como o idílio era um gênero/espécie literário/a comum entre os contemporâneos de Hölderlin, o que leva o filósofo italiano a concluir que o idílio não só é uma forma poética anti-trágica, mas que por pressupor uma relação harmoniosa entre o homem e o que o cerca, entre o real e o ideal, está muito próximo da comédia uma vez que nele não é atribuída nenhuma culpa ao homem, como ocorre na tragédia (Agamben, 2022). Essa relação harmoniosa do homem com a natureza aparece na parte da resenha em que Hölderlin fala dos personagens e das situações do drama como reproduções fiéis da vida habitual, “[...] que mantém-se numa relação frágil e distante com o todo e justamente por isso deve ser em si mesma altamente insignificante e poeticamente infinitamente significativa” (Hölderlin, 1992, p. 111, tradução nossa)¹⁰. Assim, no idílio o poeta se empenha em ‘representar nas oposições puras aquele contraste bastante equilibrado e nítido’, lançando mão de todos os recursos para dar forma ao conteúdo de seu poema, isolado entre os extremos oscilantes, vinculando-o ao todo, tornado sensível e estabelecido como verdade da natureza. No

⁹ Embora de alguma forma relacionada ao tema aqui proposto, a discussão sobre a teoria dos gêneros extrapola o limite deste texto. Em todo caso, é preciso ressaltar que o idílio é mencionado por Agamben como um gênero literário, enquanto que, para a teoria tradicional dos gêneros poéticos, que os divide em três: épico, lírico e dramático, a comédia se caracterizaria, juntamente com a tragédia, mais como uma espécie pertencente ao gênero dramático. Na medida em que o idílio é visto por Agamben como próximo da comédia, presume-se que Hegel, Schiller, Goethe, Schlegel e o próprio Hölderlin eram adeptos do hibridismo dos gêneros, surgido nesse período. A esse respeito, Márcio Suzuki chama a atenção para o fato de Schiller oscilar entre duas ideias contraditórias ao caracterizar o idílio. Segundo ele, essa ambivalência no tratamento do idílio “[...] talvez decorra também do fato de, na época de Schiller, ainda não estar definitivamente fixada em alemão a terminologia referente aos gêneros, como se nota no uso muitas vezes *promiscuo* das palavras *Gattung* e *Art* (gênero e espécie)” (Suzuki, apud, Schiller, 1991, p. 129, nota 107).

¹⁰ No original: “[...] welches in schwächeren und entfernteren Beziehungen mit dem Ganzen steht, und eben darum dichterisch begriffen unendlich bedeutend, an sich in hohem Grade unbedeutend sein muß.

idílio e na comédia a relação com o todo se dá de forma natural, uma vez que seu tema é extraído da realidade, da cotidianidade, que apesar de insignificante, do ponto de vista poético é infinitamente significativa. Desse modo, a tese de Agamben se apresenta como inovadora e ousada, pois detecta uma tonalidade cômica e o início da ruptura com o trágico em textos tidos pela maioria dos intérpretes como ainda dedicados ao trágico, além de recorrer a textos supostamente desvinculados desse tema. Não só faz isso, mas propõe, com o auxílio da tese *Sobre a habitude*¹¹, de Félix Ravaisson, o conceito de vida habitante, unindo assim toda a produção de Hölderlin a partir de 1800 até seus últimos dias como dedicada ao uso livre do próprio. Porém, antes de chegar à vida habitante como o conceito central da tese de Agamben, é importante uma breve exposição da análise que ele faz das ‘Observações’ como permeadas pela tonalidade cômica.

Tudo indica que o fracasso de Hölderlin em escrever uma tragédia moderna dá lugar a um modo mais original de se fazer poesia, ainda que a partir dos gregos, porém não como eles. É o que o poeta dá e entender na carta a Böhlendorff de novembro de 1802 quando, estando em Nürtingen, fala da força que a terra natal exerce sobre ele, de modo que o canto dos poetas deverá assumir um novo caráter, uma que vez que a partir dos gregos “[...] começaremos a cantar o modo próprio de nossa pátria de maneira natural, isto é, de modo verdadeiramente original” (Hölderlin, 1990, p. 554). Esse modo pátrio e original de poetizar será exercitado nas traduções das tragédias sofocleas *Édipo-Rei* e *Antígona*, assim como em suas ‘Observações’ que, segundo Agamben, resumem o êxito do pensamento hölderliniano (Agamben, 2022). Nessas traduções, Hölderlin utiliza um método peculiar, uma espécie de reprodução e simultânea correção do original, forjando a sintaxe da língua alemã a aderir à sintaxe da língua grega, a ponto de criar neologismos na língua alemã para traduzir alguns termos gregos, de forma que o resultado dava a impressão de que ele incorrera em erro ou não conhecia a língua traduzida. Daí o escândalo que suas traduções causaram em seus contemporâneos, Goethe, Schiller, Heinrich Voss e Schelling, reforçando ainda mais a suspeita de loucura, endossada pelas alterações de humor que o acometeram depois do seu retorno de Bordeaux, em meados de 1802. Entretanto, para Agamben esse abalo emocional sofrido pelo poeta não significa uma doença mental, uma vez que logo em seguida ele retoma seus trabalhos, portanto esses julgamentos de seus contemporâneos são superficiais e testemunham a incomensurabilidade entre o que Hölderlin tinha em mente e a cultura do seu tempo (Agamben, 2022). Na esteira de Norbert von Hellmuth e Walter Benjamin, sobretudo deste último, Agamben defende que as traduções hölderlinianas de Sófocles, antes de estarem equivocadas, consistem num verdadeiro paradigma poetológico, cujos supostos erros nada mais são que “[...] erros criativos e vontade de formação artística” (Agamben, 2022, p. 32-33). Assim, insistindo na hipótese de que o poeta não estava tomado pela loucura quando das traduções de Sófocles, o filósofo italiano vai além, associando-as ao paradigma do livre uso do próprio, de maneira que o poeta a ele se dedica de modo tão extremo que não hesita em substituir a excelência da forma artística por uma maneira incompreensível. Desse modo, nas traduções de Sófocles, Hölderlin se esforça em ressaltar no poeta grego o seu elemento próprio, o fogo do céu, suprimido em função da clareza de exposição. O mesmo se dá com os hespéricos, aos quais é restituída a clareza de exposição, suprimida em função do fogo do céu (Agamben, 2022). O poeta busca, assim, uma espécie de equilíbrio, restituindo a cada um o que lhe é próprio, sem contudo negligenciar de todo o elemento estrangeiro, que por sua vez é fundamental para o uso livre do próprio, quer para os gregos, quer para os hespéricos. O modo próprio e original de poetizar, portanto, está estreitamente relacionado ao paradigma do uso livre do próprio, exercitado nas traduções de Sófocles e nas ‘Observações’, nas quais, assim como nas cartas a Böhlendorff, Agamben aponta uma tonalidade cômica, estreitamente relacionada à virada anti-trágica que ocorre nesse período do pensamento de Hölderlin.

Com efeito, o trágico para os modernos passa a se configurar como oposto ao trágico grego, ou seja, enquanto neste o herói deve morrer de fato, para os modernos não há essa necessidade, tampouco a busca impetuosa de união dos opostos. O próprio para os modernos é conviver com a ausência dos deuses e consequentemente sem a busca pela união trágica com o todo, pois já estamos a ele relacionados de forma originária, apenas devemos buscar um modo não trágico de apreender essa unidade. Daí a dificuldade do uso livre, ou seja, do uso espontâneo e não intencional do próprio. Isso justifica a vida habitante e sua impessoalidade como a única na qual essa união com o todo pode ser exercida, ou melhor, habitada.

¹¹ O título original da tese de Ravaisson é *De l'habitude*, o qual Agamben traduziu para o italiano *Sull'abitudine* e que foi traduzido para o português *Sobre a habitude*. A tradução comum do francês *l'habitude* para o português é ‘hábito’, assim como do francês para o inglês é *habit*. Nesse caso, a tradução para *Do Hábito* estaria correta, sobretudo se for levado em conta que nesse texto Ravaisson repensou a noção aristotélica do hábito, buscando conciliar as duas vias abertas a partir dela ao longo da tradição. Entretanto, há que se levar em conta o fato de Agamben apontar em seu livro uma diferença entre ‘hábito’ e ‘habitude’, o que justifica a escolha do título tal como aparece na sua tradução para o português.

Desse modo, a impossibilidade da conciliação dos contrários e a busca pelo uso livre do próprio leva o poeta a voltar-se, nas ‘Observações’, para o cômico como contrário ao trágico e assim contornar o problema da necessidade da morte sacrificial no modelo trágico grego. A virada em direção ao cômico torna desnecessária a morte sacrificial enquanto união trágica com a totalidade, uma vez que no idílio esta união é originária e vivenciada de forma real e espontânea, sem por isso precisar ser consumada de fato através de qualquer ato voluntário. Para demonstrar isso, nas ‘Observações sobre Antígona’ o poeta distingue a modalidade de morte grega da hespérica.

Por isso, como já foi indicado nas *Observações sobre Édipo*, a forma dialógica e o coro em oposição a ela, por isso a forma perigosa, nas entradas em cena, que, do modo mais grego, leva necessariamente a um resultado eficaz, no sentido de que a palavra se torna mais mediatamente efetiva ao assumir uma coporeidade mais sensível, enquanto, segundo nosso tempo e nosso modo de representação, se torna mais imediata, assumindo um corpo mais espiritual (Hölderlin, 2020, p. 268).

De fato, na tragédia moderna desaparece a vítima sacrificial porque nela a palavra se dirige a um ‘corpo mais espiritual’, portanto atua por si mesma sem a necessidade da morte física, aliás, a própria palavra é o corpo espiritual, a qual “[...] deve ser compreendida intelectualmente a apropriada de maneira vital” (Agamben, 2022, p. 46). Com a cesura do especulativo e essa diferenciação entre a morte física dos gregos e a morte espiritual dos modernos, Hölderlin atinge o ponto de imbricação entre a linguagem enquanto pura palavra e o exercício dessa linguagem, incorporando-a na vida, ou seja, a linguagem é como que intermediária entre, por um lado o âmbito pertencente à alma e no qual loucura e consciência são indiscerníveis, e por outro as suas expressões através da aplicação na vida. Isso está de algum modo relacionado ao que o poeta diz nas ‘Observações sobre Antígona’, sobre como a impossibilidade da tragédia assume o aspecto de um escárnio sublime, que ali é equiparado à loucura: “A sublime ironia, na medida em que a loucura sagrada é o fenômeno humano mais elevado e que é aqui mais alma do que linguagem, ultrapassa todas as suas expressões” (Hölderlin, 2020, p. 266). Além do acesso a esse ponto de ligação entre linguagem e vida, Agamben aponta nesse excerto a passagem do grego para o hespérico, de forma que a loucura aqui se manifesta como a mais alta manifestação do espírito humano e é simultaneamente definida como a sublime ironia, como se a tragédia, em uma virada anti-trágica, ultrapassasse a si mesma, o que lembra uma comédia (Agamben, 2022). Nessa ultrapassagem, a alma se desvia “[...] da consciência no ponto mais alto da consciência [...]” (Hölderlin, 2020, p. 266), ou seja, a sagrada loucura ou sublime ironia, na medida em que se antecipa a deus lhe dirigindo palavras de blasfêmia, apesar de parecer ausência total de consciência, na verdade é um recurso secreto da alma visando a sua própria salvaguarda e por isso o ponto mais alto da consciência. A sublime ironia toca, assim, o já referido âmbito em que a consciência e a loucura enquanto ausência de consciência são indiscerníveis, abrindo caminho para a impessoalidade da vida habitante, na qual a diferença entre loucura e lucidez é desfeita.

Assim, a análise que Agamben faz de alguns trechos das ‘Observações sobre Antígona’ visa demonstrar que, ao se convencer de que uma tragédia moderna era impossível, Hölderlin viu na loucura a única forma de superá-la, porém uma loucura embuída de comicidade, um escárnio sublime. No entanto, a dificuldade dessa hipótese está no fato de que nos fragmentos sobre ‘A diferença dos gêneros poéticos’ e ‘Mudança de tons’ Hölderlin fala apenas dos gêneros épico, lírico e dramático, calando-se, portanto, acerca do cômico¹². Para demonstrar a viabilidade dessa hipótese, além da resenha do drama *A Heroína*, mencionada acima como único texto no qual Hölderlin expõe sua teoria do cômico, Agamben também recorre a uma carta de seu amigo Isaac von Sinclair a Clemens Brentano, de 20 de setembro de 1806, na qual expõe suas reflexões sobre o idílio e sobre o cômico, as quais Agamben alega terem sido possivelmente discutidas com Hölderlin. Na referida carta de Sinclair o idílio enquanto representante por excelência do gênero cômico é exemplarmente contraposto à tragédia e à poesia romântica. Tal como pressuposto nessa carta, um idílio autêntico é aquele pertencente à poesia ‘ingenuamente’ cômica, ou seja, de acordo com a diferenciação feita por Schiller e que Sinclair parece ter conhecimento, um idílio ingênuo é aquele que faz uma exposição absoluta, ao contrário do idílio sentimental, que busca expor o absoluto. Segundo Schiller, o poeta ingênuo busca uma exposição absoluta do infinito segundo a forma individualizada em seu objeto com todos os seus limites, ou seja, é mais real, mais próximo da vida habitual. Já o poeta sentimental busca expor o absoluto a

¹² Esse silêncio seria porque o poeta pensava o cômico e o trágico como espécies pertencentes ao gênero dramático? Se sim, pode-se dizer que, ao falar de gêneros poéticos, ele ainda se baseava na divisão tradicional e por isso não era adepto do hibridismo nascente. Isso impede que ele seja inserido na gama de poetas e escritores que viam o idílio como um gênero poético comum em sua época e mesmo como uma junção do épico e do dramático. Por outro lado, a resenha do drama de Schmidt e a caracterização do drama de Böhlendorff como uma autêntica tragédia moderna dão a entender que o poeta era, sim, adepto do hibridismo.

partir da *matéria*, idealizando o seu objeto e o afastando de seus limites, ou seja, é mais ideal, mas afastado da realidade e da vida habitual (Schiller, 1991). Schiller critica os poemas bucólicos sentimentais porque neles predomina um excesso de idealidade e carência de individualidade enquanto ligada à realidade. De fato, Schiller diz que a maior dificuldade para a poesia sentimental é o idílio sentimental, no qual o poeta tem que conciliar conteúdo e forma, idealidade e realidade. Seu propósito parece ser o de que a poesia sentimental triunfe sobre a poesia ingênua (Schiller, 1991). Assim, quando Sinclair se refere ao idílio como poesia ingenuamente cômica, quer dizer que nele, ao contrário do que pretende Schiller, a idealidade do poeta é substituída pela espontaneidade da vida habitual em relação ao todo. Nesse caso, por ser amigo íntimo de Sinclair e admirador e crítico de Schiller, supõe-se que Hölderlin, apesar de ter escrito pouco sobre o cômico, estava a par dessa discussão sobre o idílio como pertencente à comédia, bem como da diferenciação entre o idílio ingênuo e o idílio sentimental¹³.

Além de detectar um tom cômico na ironia sublime, Agamben também o aponta na infidelidade esquecedora de tudo ou ‘traição sagrada’.

[N]as entradas em cena, as formas terrivelmente solenes, drama parecido a um tribunal inquisidor, como linguagem para um mundo em que, em meio à peste e à confusão dos sentidos e a um espírito divinatório inflamado de um modo geral, em um tempo inoperante, o deus e o homem, de modo que o curso do mundo não possuía lacuna e ‘a memória dos celestiais não desapareça, se comuniquem na forma da infidelidade que a tudo esquece’, pois é a infidelidade divina que se deve conservar acima de tudo (Hölderlin, 2020, p. 262).

A traição sagrada ou infidelidade esquecedora de tudo, na qual Szondi vê um resquício da dialética trágica na medida em que é mantida a oposição, que para ele agora é entre a unidade infinita e a separação infinita, e em que Lacoue-Labarthe vê uma desarticulação da dialética trágica, é tida por Agamben como “[...] um esquecimento que exclui toda possibilidade de conciliação dialética [...]” e, tal como nas ‘*Observações sobre Antígona*’, ocorre uma subtração dos personagens de sua ‘figura ideal’ para situá-los em uma dimensão anti-trágica, senão cômica (Agamben, 2022, p. 54). O conflito trágico é esvaziado de seu conteúdo, tornando-se puramente formal, de modo que os personagens não lutam pela vida e pela morte, mas seu ajuntamento “[...] deve ser comparado a uma competição de corredores, em que perdeu aquele que ficou sem fôlego primeiro e tropeça em seu adversário” (Hölderlin, 2020, p. 270). Essa imagem soa inegavelmente cômica (Agamben, 2022). De fato, Agamben vê a comicidade até mesmo na ausência de deuses, na qual muitos viram uma condição trágica, mas que para ele o poeta situa na forma poética e existencial de um idílio ou de uma comédia (Agamben, 2022). Desse modo, em todo o prólogo do seu livro o filósofo defende a virada anti-trágica e ao mesmo tempo argumenta contra a suposta loucura do poeta, preparando assim o terreno para a exposição da crônica dos anos 1806 a 1843, para em seguida apresentar a tese de que a vida habitante foi adotada por Hölderlin nas ‘*Observações*’, cuja tonalidade cômica permanece em seus poemas do período da torre de Tübingen, que são autênticos idílios.

A tese de Félix Ravaisson e a justificação da impessoalidade da vida habitante

Após expor a crônica da vida de Hölderlin, no epílogo Agamben continua a argumentação para chegar ao texto *Sobre a habitude*, de Félix Ravaisson, a fim de fundamentar sua tese da vida habitante assumida pelo Hölderlin tardio. A apresentação de toda essa argumentação, que inicia com uma exegese do verbo alemão *wohnen* (habitar), embora riquíssima, não cabe nos limites deste texto. Basta que se ressalte que Agamben a faz para definir a vida habitante como aquela que se vive segundo hábitos e habilidades, de forma que o hábito está relacionado a uma disposição para agir de determinado modo, enquanto a habitude se caracteriza pela espontaneidade, pois não requer esforço consciente (Agamben, 2022). Assim, a vida habitante caracteriza-se basicamente pela impessoalidade e a capacidade de ser afetado. Para justificar isso o filósofo italiano comenta, de modo muito peculiar, o trecho das ‘*Observações sobre Édipo*’ em que Hölderlin diz que no momento da traição sagrada ou da infidelidade esquecedora de tudo “[...] o homem esquece de si e do deus e se afasta, de um modo certamente sagrado, como um traidor. No limite extremo do sofrimento não restam, com efeito, senão as condições do tempo e do espaço” (Hölderlin, 2020, p. 262). Enquanto Jean Beaufret vê aqui uma remissão a Kant, para quem as *condições* do tempo e do espaço

¹³ Entre a conclusão do seu romance *Hipérion* e o início de sua tragédia sobre *A Morte de Empédocles*, Hölderlin escreveu um idílio intitulado *Emília às vésperas de suas bodas* (*Emilie vor ihrem Brauttag*). Tendo em vista que o ensaio de Schiller apareceu com o título *Poesia ingênua e sentimental* somente em 1800, como resultado da junção de três artigos publicados entre 1795 e 1796 na revista *As Horas* (Schiller, 1991, p. 11, nota 1), é de se imaginar que Hölderlin os tenha lido e que seu idílio desse período seja uma espécie de resposta ao seu mestre. Isso, juntamente com a resenha do drama *A Heroína*, pode lançar uma luz sobre a incursão de Hölderlin pelo cômico e pelo idílico como surgida já nesse período, cuja repercussão pode ser vista nos últimos poemas da torre de Tübingen, como sugere Agamben.

significam a abstração das afecções, que são as únicas a preenchê-los enquanto formas puras e vazias (Beaufret, 2008), Agamben, por sua vez, percebe que essa remissão a Kant é mediada pelas *Cartas sobre a educação estética*, de Schiller. Segundo ele, nas *Cartas* Schiller busca definir um estágio de ‘pura afectibilidade’ do espírito humano enquanto pura ausência de afecção, um vazio infinito cuja passividade é de algum modo ativa, de modo que o espírito infinito, livre de toda afecção, caracteriza-se por um sofrer com espontaneidade, o qual torna possível transformar uma determinação passiva em ativa. Essa pura capacidade de ser afetado enquanto limite extremo do sofrer é o que Hölderlin busca pensar ou viver na vida habitante, a qual, mesmo recebendo afecções, não as transforma em percepções conscientes, deixando-as transcorrer sem assim atribuí-las a um sujeito. Agamben relembra aqui que o Eu em Hölderlin não pode ter a forma de um sujeito absoluto, tal como em Fichte e no primeiro Schelling, mas a forma instável e inapropriável de um hábito e de uma habitude (Agamben, 2022). A vida habitante, na medida em que é despida de tudo que remeta ao Eu enquanto sujeito dotado de vontade e intencionalidade, demonstra como nela se atinge o ponto alto do pensamento/poesia de Hölderlin, o qual opera uma supressão não só da fronteira entre o trágico e o cômico, mas de todos os dualismos.

Desse modo, Agamben busca uma fundamentação da vida habitante na tese de Félix Ravaisson, na qual a habitude é pensada como aquela em que a natureza e a liberdade, a passividade e a atividade são aproximadas e mesmo intrincadas uma na outra, de forma que a diferença vai cada vez mais diminuindo, restando apenas a impessoalidade e a espontaneidade. “A lei da habitude somente pode ser explicada pelo desenvolvimento de uma espontaneidade ao mesmo tempo passiva e ativa, que também se diferencia da Fatalidade mecânica e da Liberdade reflexiva” (Ravaisson, 2008, p. 54-55). A fronteira entre a vontade e o instinto se desvanece no próprio movimento em que se busca a realização de uma ideia, ou seja, na habitude o fim de uma ação se confunde com o movimento de sua realização, desfazendo assim o dualismo entre sujeito e objeto (Agamben, 2022). De todos os excertos analisados por Agamben, o que mais se aplica à vida habitante de Hölderlin é o que diz que “[...] o progresso da habitude conduz a consciência, por uma degradação ininterrupta, da vontade ao instinto, da unidade completa da pessoa à extrema dispersão da impessoalidade” (Ravaisson, 2008, p. 64-65). Assim, por transitar entre a liberdade e a natureza e assim pôr a descoberto a sua conexão necessária, a habitude torna-se a chave para compreender as funções mais elementares da vida, portando nada mais apropriado para identificar a vida habitante de Hölderlin como aquela na qual a natureza e a liberdade se identificam e podem ser apreendidas em sua unidade a partir da vida cotidiana em um idílio. “A disposição na qual consiste a habitude e o princípio que a gera são uma coisa só: é a lei primordial e a forma mais geral do ser, a tendência a persistir no próprio ato que constitui o ser” (Ravaisson, 2008, p. 76-77). Agamben vê nesse excerto uma identificação entre a habitude e o próprio ser, identificando-a com a própria essência da substância segundo Espinoza. “O *conatus*, a tensão pela qual cada coisa persiste em seu ser, não pode ser um ato de vontade nem a decisão arbitrária de um sujeito: não pode ser senão a habitude, uma vida habitante” (Agamben, 2022, p. 231). A vida habitante, vivida a partir da habitude, é uma vida na qual se é afetado pelos próprios hábitos, portanto não se constitui de atos voluntários, daí o caráter até mesmo profético da vida habitante de Hölderlin, que seu tempo “[...] não podia pensar de modo algum sem ultrapassar os limites da loucura” (Agamben, 2022, p. 232).

Ora, se a definição aristotélica de tragédia é a de que ela é imitação não de homens, mas de uma ação, de modo que nela a ação está relacionada ao caráter, assumido na imitação da ação, portanto a tragédia é o âmbito no qual predomina a responsabilidade pela ação, que é atribuída aos personagens, na comédia, ao contrário, o homem parece ser isento de toda responsabilidade por suas ações, uma vez que o personagem cômico não imita ações, mas age para imitar caracteres. Agamben se serve dessa diferenciação entre tragédia e comédia para mostrar como, ao abandonar o paradigma trágico, Hölderlin abandona também toda responsabilidade por suas ações, que são sempre ‘chistes e gestos insensatos’ demonstrados pelo poeta aos seus visitantes na torre. Entretanto, isso não significa que ele escolheu a forma da comédia em detrimento da tragédia, mas sim que ele “[...] neutraliza a oposição trágico/cômico em direção a uma palavra que não é nem trágica nem cômica, mas para a qual nos faltam nomes” (Agamben, 2022, p. 232). O mais adequado a se dizer sobre essa forma de vida, ou melhor, de habitação do homem sobre a terra, é que ela é anônima, impessoal, cotidiana e a ela não se pode atribuir qualquer responsabilidade, ou seja, nela o eu é esvaziado completamente, tornando-se pura capacidade de ser afetado, sem contudo ser absolutamente passivo, uma vez que o limite entre passividade e atividade também é aqui neutralizado. Daí a vertigem e a falta de palavra para definir a vida habitante.

Considerações finais

A vida habitante de Hölderlin, sugerida por Agamben, parece ser uma forma de vida que vive o ‘entre’, do qual fala Heidegger (2012) em sua conferência de 1951, cujo título é ‘...Poeticamente o homem habita...’. A vida habitante é um viver de forma poética no sentido pleno do que Hölderlin pensa com esse termo e que Agamben, como de costume, a partir de um resgate da etimologia do verbo alemão *dichten*, que segundo ele deriva do latim *dictare*, quer dizer que uma vida poética, isto é, que habita poeticamente, “[...] é uma vida que vive segundo um ditado, ou seja, em um modo no qual não é possível nem decidir por nem dominar, segundo um hábito, uma ‘habiência’ que não podemos em nenhum caso ter, mas somente habitar” (Agamben, 2022, p. 233). Em outros termos, a vida habitante habita ‘entre’ o trágico e o cômico, não podendo ser adequada a nenhum deles, pois se caracteriza mais como um idílio que, ao que parece, neturaliza até mesmo a dicotomia entre idílio ingênuo e idílio sentimental apontada por Schiller. Por ter morrido em 1805, Schiller não viveu para ver os desdobramentos da ‘loucura’ de Hölderlin. Mesmo que tivesse vivido, provavelmente não o entenderia, a julgar pela sua reação, juntamente com Goethe e Heinrich Voss, quando da publicação da traduções hölderlinianas de Sófocles, nas quais o poeta ‘louco’ já estava, segundo Agamben, operando o ultrapassamento do trágico e até mesmo do pensamento daqueles que se consideravam lúcidos. Aliás, essa tese de Agamben pode causar repulsa até mesmo em alguns dos mais eminentes estudiosos atuais de Hölderlin. Entretanto, é admirável o modo como o filósofo italiano lida com os textos do poeta, sobretudo por abrir uma via que, até onde se sabe, nunca foi trilhada para ler o poeta suábio, que é o modo como o cômico e o idílico estão presentes nos seus últimos poemas e como a vida habitante nada mais é que viver num constante e autêntico idílio.

Referências

- Agamben, G. (2022). *A loucura de Höderlin – crônica de uma vida habitante 1806-1843* (W. M. Miranda, Trad.). Belo Horizonte, MG: Editora Âyiné.
- Aristóteles. (2004). *Poética* (Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira; A. M. Valente, Trad.). Lisboa, PT: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Beaufret, J. (2008). “Hölderlin e Sófocles”. In *Observações sobre Édipo; Observações sobre Antígona*. (p. 66-94, A. L. A. Coli; M. N. Passos, Trad.). Rio de Janeiro, RJ: Editora Jorge Zahar.
- Borges-Duarte, I. (2021). Cuidado e bom humor em Heidegger. *Studia Heideggeriana*, 10, 211-224.
- Courtine, J-F. (2006). *A tragédia e o tempo da história* (H. B. S. Rocha, Trad.). São Paulo, SP: Editora 34.
- Dastur, F. (1997). *Hölderlin: le retournement natal*. Paris, FR: Encre Marine.
- Fischer, L. (2020). “Hölderlin’s mytopoetics: From ‘Aesthetic Letters’ to the new mythology”. In R. Tobias (Ed.), *Hölderlin’s Philosophy of nature* (p. 143-163). Edimburgo, SL: Edinburgh University Press.
- Frank, M. (2003). *The philosophical foundations of early german romanticism* (E. Millán-Zaibert, Transl.). Albany, NY: State University of New York Press.
- Heidegger, M. (2012). *Ensaio e conferências* (8a ed., E. C. Leão; G. Fogel; M. S. C. Schuback, Trad.). Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco.
- Heidegger, M. (2013). *Explicações da poesia de Hölderlin* (C. P. Drucker, Trad.). Brasília, DF: Editora Universitária de Brasília.
- Hölderlin, F. (1990). *Correspondência completa* (H. C. Gabaudan; A. L. Coello, Trad.) Madrid, ES: Ediciones Hiperión.
- Hölderlin, F. (1992). *Sämtliche Werke und Briefe - Vol. II* (Herausgegeben von Michael Knaupp). Munique, DE: Carl Hanser Verlag München Wien.
- Hölderlin, F. (2003). *Hipérion ou O eremita na Grécia* (E. J. Paschoal, Trad.). São Paulo, SP: Nova Alexandria.
- Hölderlin, F. (2020). *Fragmentos de poética e estética* (U. R. Vaccari, Trad.). São Paulo, SP: Editora da Universidade de São Paulo.
- Lacoue-Labarthe, P. (2005). “A cesura do especulativo”. In *Textos sobre Hölderlin* (p. 31-71, J. Afonso, Trad.). Portugal, PT: Edições Vendaval.
- Schiller, Friedrich. (1991). *Poesia ingênuo e sentimental* (M. Suzuki, Trad.). São Paulo, SP: Iluminuras.
- Machado, R. (2006). *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Ed.

Szondi, P. (2004). *Ensaio sobre o trágico* (P. Süssekind, Trad.). Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Ed.

Ravaisson, F. (2008). *Of Habit. Preface by Catherine Malabou* (C. Carlisle; M. Sinclair, Transl.). London/New York: Continuum International Publishing Group.