

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS - UFMG
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS - FAFICH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

CAROLINA MEIRE DE FARIA

A TRAGÉDIA NOS ESCRITOS DE 1797-1800 DE FRIEDRICH HÖLDERLIN

Belo Horizonte

2021

CAROLINA MEIRE DE FARIA

A TRAGÉDIA NOS ESCRITOS DE 1797-1800 DE FRIEDRICH HÖLDERLIN

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Filosofia, da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Linha de pesquisa: Estética e Filosofia da Arte

Orientador: Prof. Dr. Antônio Orlando de Oliveira Dourado Lopes

Belo Horizonte

2021

100
F224t
2021

Faria, Carolina Meire de.

A tragédia nos escritos de 1797-1800 de Friedrich Hölderlin [manuscrito] / Carolina Meire de Faria. - 2021.

141 f. : il.

Orientador: Antônio Orlando de Oliveira Dourado Lopes.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Inclui bibliografia.

1. Filosofia – Teses. 2. Holderlin, Friedrich, 1779-1843. 3. Filosofia alemã - Teses. 4. Romantismo – Alemanha - Teses. 5. Tragédia - Teses. I. Lopes, Antônio Orlando de Oliveira Dourado . II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

CAROLINA MEIRE DE FARIA

Realizou-se, no dia 10 de março de 2021, às 10 horas, por meio de sessão em plataforma eletrônica virtual, a defesa de dissertação, intitulada *A TRAGÉDIA NOS ESCRITOS DE 1797-1800 DE FRIEDRIC HÖLDERLIN*, apresentada por CAROLINA MEIRE DE FARIA, número de registro 2016661393, graduada no curso de Direito, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em FILOSOFIA, à seguinte Comissão Examinadora: Prof. Antônio Orlando de Oliveira Dourado Lopes - Orientador (UFMG/FALE), Profa. Virgínia de Araujo Figueiredo (UFMG), Prof. Constantino Luz de Medeiros (UFMG/FALE).

A Comissão considerou a dissertação:

Aprovada, com média final 95 (noventa e cinco)

Reprovada

Finalizados os trabalhos, lavrei a presente ata que, lida e aprovada, vai assinada pelos membros da Comissão.

Belo Horizonte, 10 de março de 2021.

Prof. Antônio Orlando de Oliveira Dourado Lopes - Orientador (Doutor)

Profa. Virgínia de Araujo Figueiredo (Doutora)

Prof. Constantino Luz de Medeiros (Doutor)



Documento assinado eletronicamente por **Constantino Luz de Medeiros, Professor do Magistério Superior**, em 10/03/2021, às 14:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes, Subcoordenador(a)**, em 10/03/2021, às 16:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Virginia de Araujo Figueiredo, Professora Magistério Superior - Voluntária**, em 11/03/2021, às 11:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0592291** e o código CRC **AD8757EE**.

C.,

Que percorreu comigo os caminhos de floresta.

AGRADECIMENTOS

Há inúmeras maneiras de se percorrer uma reflexão filosófica. Duas vias apresentam-se de modo contínuo nesse processo impondo uma escolha de direções, em aparência, diametralmente opostas: se lançar à reclusão secreta das leituras ou se constituir na trama dos diálogos, pela mediação com (*no*) outro. As páginas desse trabalho resultam desse constante enlace. Ouso dizer, contudo, não ter havido um pensamento sequer que prescindisse da partilha constante de meus pares.

Por esse motivo agradeço, em primeiro lugar, ao meu orientador, o professor doutor Antônio Orlando de Oliveira Dourado Lopes. A permanência na Filosofia e o amor pelos gregos são tributários de sua doação desmedida enquanto professor e amigo a quem devo tudo. Sou grata ao acolhimento de meu pensamento desde o nosso primeiro encontro, a miríade de textos esplêndidos e desconhecidos que me foram apresentados, as leituras conjuntas de Empédocles, nas quais pude aprender tanto, o auxílio na compreensão dos textos em grego, latim e em alemão, bem como por todos os esclarecimentos acerca dos escritos de períodos e autores diversos da Antiguidade. Sou grata por ter me ensinado a *ver* um campo tão vasto. Tal gratidão se estende à empatia na avaliação de escritos reticentes e pelo respeito ao tempo de se gestarem ideias. Sou afortunada por nosso convívio tão singular, disponível, sensível e afetuoso, elementos raros, mas essenciais para toda atividade do pensar. As inúmeras discussões sobre a arte, a linguagem e a vida, com todas as suas belas camadas e nuances, se somam a esses pequenos e grandes gestos de nossas trocas, inestimáveis, especialmente na travessia desses tempos tão sombrios.

Agradeço à professora doutora Virgínia de Araújo Figueiredo por suas leituras apaixonadas e inventivas, por ter sido a minha primeira orientadora (e a primeira filósofa que conheci) e o contato inicial que tive com o universo da Filosofia e, em especial, da Filosofia da Arte e da Estética. Seus estudos sobre Kant, Hölderlin e Heidegger são notáveis e inspiradores para mim, enquanto pesquisadora. Agradeço pelas apreciações instigantes à época da primeira pesquisa, pela delicadeza e esmero com os quais conduziu meu percurso acadêmico, e pelo aceite na composição da banca.

Agradeço ao professor doutor Constantino Luz de Medeiros a solicitude e a gentileza desde nossa primeira apresentação. Sou grata por sua abertura à reflexão, pelas orientações e sugestões atentas; pela franqueza a respeito dos limites e possibilidades do estudo e as indicações bibliográficas; em particular, pelo panorama que me apresentou dos alemães, sem o qual não teria podido avançar nos temas do período ao qual me debruçava. Sou grata por ter

conhecido por intermédio de suas traduções o pensamento de Schlegel, autor atualmente fundamental em minhas leituras, que me era, até então, desconhecido. Agradeço, por fim, a seu aceite em participar da avaliação deste trabalho.

Agradeço ao professor doutor Romero Alves Freitas por suas pesquisas acerca do trágico e do Romantismo alemães, que muito contribuíram para o esclarecimento e a compreensão geral da literatura do século XVIII que atravessa todo esse trabalho. Sou especialmente grata por seu gentil aceite na avaliação da dissertação.

Sou grata à Denise Pimenta, querida parceira de tantas reflexões. Que me faz brotar o frequente *thaumazten* e a ressignificar todos os cantos do pensamento.

Aos meus amigos agradeço a Flávio Ribeiro, Clarissa de Moraes Martins, Érica Monteiro, Cíntia Cristina Souza, Leonardo Soares, Aline Chagas, Luan Piani, Nicola Theocarides Oricchio, Ludmila de Souza e Felipe Donadon. Agradeço em particular a Tatiana Diniz Lima, querida amiga, sem a qual não poderia ter resistido a 2020. A distância de nossas cidades e estados não impediu a presença constante em todos esses anos.

Minha gratidão ao Omar Lucas Perrout Fortes de Sales, que em um seminário de Gianni Vattimo, na UFMG, me ensinou na prática o quanto a generosidade é a condição *sine qua non* para a pesquisa acadêmica.

Sou grata aos meus colegas da Filosofia, José Carlos Carvalho de Sant'Anna, preciosidade que a Faculdade Jesuíta me legou. Nossas inúmeras conversas saudosas, capazes de variegar os sistemas de Lima Vaz, Puntel e Heidegger até as questões do cotidiano. Ao Bernardo Cesar Diniz Athayde Vasconcelos e ao Martim Silva por sua receptividade de sempre; sobretudo por terem me esclarecido as particularidades da língua grega. Agradeço a Christiane Costa de Matos Fernandes, por nossa *amizade heideggeriana*, por termos cuidado uma da outra em tantos descaminhos. Ao Luiz Philippe Rolla de Caux, a quem sou grata pelas leituras, pelas lições de alemão e de filosofia germânica; por ser tão paciente, solícito e generoso em seus apontamentos. Agradeço ao Gabriel Almeida Assumpção pelas inúmeras trocas intelectuais, aos diálogos instigantes e felizes que tivemos, especialmente por ter me introduzido ao pensamento de Schelling e me esclarecido tantas questões sobre Kant, no início da pesquisa. Ao Filipe de Melo Gomes agradeço a leveza, a companhia e as discussões diárias sobre a Filosofia e a Sociologia. Sou grata por compartilharmos do desejo de tornar acessível a escrita e o pensamento, por ter me *contaminado* com o olhar histórico e ter me apresentado Norbet Elias e as belezas de Sabarabuçu. Sou grata ao Tiago Brentam Perencini pelas conversas fascinantes e trocas infinitas; pelo respeito às diferenças, por nossa relação tão única com a espiritualidade filosófica.

Agradeço à Associação Buddha-Dharma, aos monges, aos professores, aos amigos e especialmente ao professor Plínio Marcos Tsai. Seu trabalho impecável e empenho incansáveis acerca dos estudos e traduções da Budologia são cruciais para minha formação humana e acadêmica. Sou grata pelos ensinamentos desses quase quatro anos. Ainda nesse sentido, resta a tentativa de agradecimento à Harumi Sakuma e Raylenne Araújo, sabendo, contudo, que tal ação se torna de pronto descabida e insuficiente.

Agradeço aos meus pais, Tânia e Márcio pela vida e pela educação oferecida com o máximo de sacrifícios e o mínimo de recursos, por respeitarem o meu trabalho, compreenderem a ausência e a distância a fim de concluir a dissertação. Ao meu irmão Bruno pela amizade-espelho e alquímica; por nosso amparo, pelo amor tão profundo.

Sou grata aos funcionários da Biblioteca da Faculdade de Letras e da Biblioteca da Faculdade de Filosofia, à Secretaria e ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFMG, pela prontidão e cortesia em todas as solicitações empreendidas ao longo do curso.

Agradeço de modo distinto ao Cleber Araújo Cabral. Tantas hipóteses de leitura floresceram a partir dos diálogos longos e calorosos que tivemos meses a fio; as possibilidades surgidas ao *(re)ler*, *(re)arranjar* e *(re)significar* os limites entre a filosofia e a poesia. Minha gratidão a você que está em cada página, que é meu parceiro dileto de reflexões, ávido leitor e crítico, por ter vislumbrado as linhas de força do meu texto, pela riqueza de nossas trocas e por ter me ensinado as belezas e as dores no processo de se *tecer* junto a linguagem.

*Pode, se a vida é cheia de obstáculos, um homem
Levantar os olhos e dizer: assim também quero ser?*

Hölderlin

RESUMO

Este trabalho visa a destacar, nos escritos de 1797 a 1800 e na peça teatral inacabada *A morte de Empédocles*, como Friedrich Hölderlin estaria a postular, concomitantemente, uma *poética* – estudo dos gêneros literários – e uma *filosofia* do trágico. Tenciona-se com isso mostrar como na obra hölderliniana, para além da poesia, os gêneros literários estão entrelaçados de maneira a constituírem um *medium* de reflexão às questões filosóficas. Mediante tal gesto, qual seja, o de fazer do poetar e da *poiesis* uma *práxis* de pensamento, o poeta articula um dos temas centrais do pensamento germânico do século XVIII, a saber, qual o melhor modo de se ler e traduzir “o espírito e as letras gregas”. Observa-se que esta relação impõe sua presença em diversos âmbitos da filosofia da época, seja na estética (a *mimesis*, a figura do gênio, a *tekhné*), na filosofia política (direito, liberdade, estado) ou na filosofia da natureza (homem, os sentidos da natureza e, em certa medida, a *physis*). Deste modo, figuras como Homero, Sófocles, Sócrates, Platão e Aristóteles são vastamente contempladas na literatura hölderliniana. No caso da peça *A morte de Empédocles*, sugere-se, como hipótese, que Hölderlin escolhe a tragédia enquanto gênero literário a fim de dramatizar as apropriações dos gregos realizadas pelo Classicismo/Romantismo alemão, diferindo-se desses movimentos e contribuindo para o pensamento de sua época. Para sustentar tal proposta interpretativa foram mobilizados, além do texto dramático, a correspondência completa e fragmentos textuais do poeta elaborados no período de 1797 a 1800, nos quais se observam reflexões atinentes às relações entre seu projeto de tragédia e sua poética do pensamento.

Palavras-chave: Filosofia alemã. Hölderlin. Poética. Tragédia.

ABSTRACT

This work aims to highlight, in the writings from 1797 to 1800 and in the unfinished play *The Death of Empedocles*, as Friedrich Hölderlin would be simultaneously postulating a *poetics* - study of literary genres - and a *philosophy* of the tragic. This is intended to show how, in the Hölderlinian work, in addition to poetry, literary genres are intertwined in order to constitute a *medium* for reflection on philosophical issues. Through such a gesture, that is, to make poetry and *poiesis* a *praxis* of thought, the poet articulates one of the central themes of 18th century German thought, namely, what is the best way to read and translate “the spirit and the Greek letters”. It is observed that this relationship imposes its presence in several areas of the philosophy of the time, be it in aesthetics (*mimesis*, the figure of the genius, the *tekhné*), in political philosophy (law, freedom, state) or in the philosophy of nature (man, senses of nature and, to some extent, *physis*). In this way, figures such as Homer, Sophocles, Socrates, Plato and Aristotle are widely contemplated in the Hölderlinian literature. In the case of the play *The Death of Empedocles*, it is suggested, as a hypothesis, that Hölderlin chooses tragedy as a literary genre in order to dramatize the appropriations of the Greeks carried out by German classicism/ romanticism, differing from these movements and contributing to the thought of his time. In order to support this interpretative proposal, were mobilized, in addition to the dramatic text, the complete correspondence and textual fragments of the poet elaborated in 1797 to 1800, in which reflections are observed between his project of tragedy and his poetics of thought.

Keywords: German Philosophy. Hölderlin. Poetics. Tragedy.

NOTA PRELIMINAR

Utilizamos, ao longo de todo o trabalho, as traduções brasileiras dos escritos de Friedrich Hölderlin contidas na obra *Reflexões* (1994a), de Márcia de Sá Cavalcante, *A morte de Empédocles* (2008) e *Hipérion ou o eremita na Grécia* (2012), ambos de Marise Moassab Curioni, e *Canto do destino* (1994), de Antonio Medina Rodrigues. Quando ausentes, empreendeu-se a referida tradução do texto em alemão, realizando-se o respectivo cotejo com os volumes disponíveis em espanhol (*Empédocles*, de Anacleto Ferrer, de 2008; *Poesia Completa*, de Federico Gorbea, de 1995; e a *Correspondência completa*, de Helena Cortés Gabaudan e Arturo Leyte Coello, de 1990) e em inglês (*The death of Empedocles*, de David Ferrell Krell, de 2008). Em relação à correspondência completa do autor, adotou-se a tradução brasileira (das cartas disponíveis na obra *Reflexões*) e espanhola (*Correspondência completa*), especificando em nota de rodapé a quem eram endereçadas, apontando a data de redação bem como indicando sua referência nas obras completas do poeta (*Sämtliche Werke - SW*). As traduções dos termos em grego e latim da *Suidae Lexicon* são de autoria do professor doutor Antônio Orlando de Oliveira Dourado Lopes. Quanto a Aristóteles, utilizamos a paginação a partir da edição de Immanuel Bekker (1785-1871), *Aristóteles Opera*, da Academia de Ciências de Berlim (1831-1870). Quanto a Empédocles, utilizou-se a paginação da edição Diels-Kranz, de 1960. Em relação à peça, *A morte de Empédocles*, utilizou-se a tradução brasileira, cotejando-a à versão da *SW*. Todas as obras constam nas referências bibliográficas. No que se refere ao uso dos itálicos, estes tiveram como fito marcar os títulos de livros, obras pictóricas e escultóricas, bem como as palavras, locuções e expressões em grego, latim e alemão. Cabe ressaltar que esse uso também se refere a expressões no texto as quais pretendemos dar ênfase.

LISTA DE SIGLAS

- AA *Anmerkungen zu Antigonä (Observações sobre Antígona)* StA, 5:263-272
- AE *Anmerkungen zum Oedipus (Observações sobre Édipo)* StA, 5:195-202
- DASDI *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus (O mais antigo programa de sistema do Idealismo alemão)* StA 4, I: 297-299
- DWV *Das Werden im Vergehen (O devir no perecer)* StA 4, I: 282-287
- DTE *Der Tod des Empedokles (A Morte de Empédocles)* StA 4, I: 1-141
- DBT *Die Bedeutung der Tragödien (O significado das tragédias)* StA 4, I :274
- DB *Die Briefe (Correspondência completa)* StA 6,2
- FP *Frankfurter Plan (Plano de Frankfurt)* StA 4, I: 145-148
- GKG *Geschichte der schönen Künste unter den Griechen (História das Belas-Artes entre os gregos)* StA 4,I: 189-206
- GE *Grund zum Empedokles (Fundamento de Empédocles)* StA 4, I: 149-162
- SW *Sämtliche Werke (Obras Completas)*
- UD *Über den Unterschied der Dichtarten (Sobre a diferença dos modos poéticos)*
StA 4, I: 266-272
- US *Urtheil und Seyn (Juízo e Ser)* StA 4, I: 216-217

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Diagrama ilustrativo das relações entre <i>forças</i> , conforme proposta de Hölderlin	97
Figura 2: Descrição da primeira parte de “Fundamento para Empédocles” – Primeira parte	100
Figura 3: Descrição da primeira parte de “Fundamento para Empédocles” – Segunda Parte	102
Figura 4: Descrição da seção, <i>Fundamento para Empédocles</i> , de “Fundamento para Empédocles”	105
Figura 5: Descrição da seção, <i>Fundamento para Empédocles</i> , de “Fundamento para Empédocles”	115
Figura 6: Descrição da seção, <i>Fundamento para Empédocles</i> , de “Fundamento para Empédocles”	116

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO 1	28
Romantismo e Idealismo alemães: interseções	28
1.1 Razão, Sentimento e os gregos: o ambiente intelectual alemão dos séculos XVII e XVIII	28
1.2 Winckelmann e a imitação dos antigos	39
1.3 Lessing e a imagem do teatro grego	45
CAPÍTULO 2	51
Da tragédia ao trágico: leituras e deslocamentos	51
2.1 Breve perspectiva geral da recepção das poéticas clássicas do Renascimento até o século XVIII	51
2.2 Schelling: a liberdade e o trágico	55
2.3 Hegel: a dialética e o trágico	69
CAPÍTULO 3	79
A poética do trágico de Hölderlin	79
3.1 Indicações prévias	79
3.2 O contexto anterior a 1797	80
3.3 As cartas e os textos de 1797-1800	81
3.3.1 As cartas de Frankfurt e o plano de Frankfurt – 1797	82
3.3.2 As cartas de Frankfurt e Hamburgo – 1797-1798	88
3.3.3 As cartas de Hamburgo, os textos e os trechos da 1ª versão d' <i>A morte de Empédocles</i> – 1798-1800	94
3.3.3.4 O “Fundamento para Empédocles” e os trechos da peça	99
CONSIDERAÇÕES FINAIS	124
REFERÊNCIAS	131

INTRODUÇÃO

Caminhos e desvios

O trabalho desta dissertação percorreu caminhos tortuosos. Foi por meio de um desvio, nada claro a princípio, que se chegou à obra e ao pensamento de Friedrich Hölderlin – que não era, a princípio, o autor escolhido para a pesquisa. Nunca havia tido contato com suas poesias e não havia o ímpeto, de minha parte, no estudo de poetas alemães. Do mesmo modo, não havia um interesse sobre o estudo dos gêneros literários enquanto obra de arte em minhas investigações, ainda muito iniciais, sobre Estética e Filosofia da Arte.

Naquele momento, ocupava-me de reflexões sobre a arte contemporânea. Debruçava-me sobre as instalações e sobre a articulação de espaços a que elas se propõem, as reflexões sobre território e lugar bem como as definições sobre o artista e sua *função* no contexto da criação. Essas questões eram acompanhadas de leituras de Artur Danto, que me oferecia possibilidades para pensar alguns artistas que começava a conhecer e a apreciar, tais como Joseph Kosutt, Ai Wei Wei, Olafur Eliasson, e Kara Walker, dentre outros.

Ao final desse processo, deparei-me, pela primeira vez, com o ensaio heideggeriano *A origem da obra de arte*. Apesar de não compreender bem as reflexões do filósofo, chamou atenção o modo críptico como o texto era escrito bem como o fato de reunir palavras de campos tão distintos: arte e verdade. A arte contemporânea acabou ficando em segundo plano diante do tremendo estupor que esse texto me causou – embora, posteriormente, os nexos entre tonalidade afetiva e articulação do espaço nas instalações tenham surgido como possibilidade de leitura. Diante desse encontro, elaborei o projeto inicial, sob o título de *A destruição da estética: inscrição da obra de arte em bases ontológicas*, com o qual ingressei no Mestrado em Filosofia, no ano de 2016.

Meu objetivo, à época, consistia em compreender os caminhos que levaram Martin Heidegger àquelas indagações. Ali, Hölderlin já estava presente, eleito como o grande poeta germânico. Todavia, não me ocupei de seus escritos, mas sim, das críticas ferrenhas de Heidegger a Platão.

No intuito de compreender melhor essa questão, dediquei-me à leitura e à apropriação feita por Heidegger dos pensadores antigos. Tal gesto foi motivado por uma série de fatores, tais como: as inúmeras remissões a Platão, Aristóteles e aos pré-socráticos, especialmente Parmênides e Heráclito; o fato de Heidegger substituir o alemão pelo grego em diversas passagens de suas obras, pós década de 1930, período do qual me ocupava; a escolha da

arquitetura grega, no caso, o *Pasteum*, para ilustrar sua ontologização da arte; a recorrência de termos gregos, tais como *poiesis*, *tekhné*, *physis*, *aletheia*; da transposição do filósofo alemão de fragmentos de textos da Antiguidade de maneira questionável, como afirmado por alguns tradutores; e devido à incessante e repetitiva menção aos gregos nos escritos da chamada *die Kehre* de seu programa filosófico, ocorrida nos anos 1930. Além disso, chamava atenção aquilo que, a meu ver, consistia em uma evocação, ainda que de modo indireto, à questão da *mimesis*, tal como concebida por Platão – questão não abordada em *A origem da obra de arte*, mas tangenciada nos cursos sobre Friedrich Nietzsche. As críticas a Platão soavam como um desenvolvimento *a posteriori* de sua obra, embora, à primeira vista, houvesse uma aparente rejeição às ideias do filósofo grego.

Compreendi que seria necessário estudar mais da filosofia antiga para observar o movimento do texto heideggeriano, e assim acabei me dedicando profundamente a ela. Tal gesto resultou na mudança significativa do projeto final, que foi apresentado com o título de *O lugar da mimesis no ensaio, A origem da obra de arte de Martin Heidegger*. A hipótese consistia em propor que, mesmo diante da ausência de evidências textuais da palavra *mimesis*, a reflexão heideggeriana acerca da obra de arte indicava a arquitetura como espaço privilegiado de um tipo de *mimesis* da *aletheia*, de maneira a ontologizá-la. Portanto, seria necessário me aprofundar no estudo dos termos gregos apontados, e evidenciar a relação entre ambos no projeto heideggeriano, de modo a fundamentar a hipótese que visava demonstrar.

Assim, de um projeto que, inicialmente, tinha por foco as relações entre estética e filosofia contemporâneas, a pesquisa moveu-se e redesenhou-se à filosofia da arte e suas relações com a filosofia antiga. Naquele momento, minha orientadora, Virgínia de Araújo Figueiredo, se aposentava. Por essa razão, foi sugerido que, devido à atenção do trabalho à tradição clássica, mais do que à estética contemporânea, a pesquisa fosse orientada por alguém de tal *expertise*. Deste modo teve início meu incurso mais fecundo com a Filosofia Antiga e as Letras Clássicas sob orientação do professor Antônio Orlando de Oliveira Dourado Lopes.

Nesta etapa da investigação aproximei-me de Hesíodo, de Homero e também das obras de Sófocles. Ao estudo da *mimesis* somou-se o estudo dos gêneros literários, o que acarretou atenção maior à poesia. Decisiva foi a leitura do texto “The Overlooked Work of Art in ‘The Origin of the Work of Art’”, da pesquisadora Karen Gover (2008)¹. A autora destaca que a

¹ Este texto foi por nós traduzido com o título “A obra de arte negligenciada no ensaio ‘A origem da obra de arte’”, e se encontra publicado na *Outramargem: revista de filosofia*, Belo Horizonte, n. 3, 2º semestre de 2015. Disponível em: <https://revistaoutramargem.files.wordpress.com/2015/12/23-n3-carolina-meire-de-faria-traducao1.pdf>.

poesia de C. F. Meyer, no texto de Heidegger *A origem da obra de arte*, era totalmente desconsiderada pela bibliografia secundária. Tal fato chamou atenção, pois eu mesma havia passado diversas vezes pelo poema, concentrando-me apenas sobre a tela de van Gogh e o templo grego, escolhendo, inclusive, o segundo como recorte temático.

Assim, ao me deparar com o apontamento de Gover, refleti: como desconsiderar a importância e o lugar da linguagem – especialmente da poesia – na reflexão heideggeriana sobre a arte? Como não perceber a posição de um poema tão rico em possibilidades de significação e, ao mesmo tempo, tão facilmente esquecível, assim como nos mostra a história de esquecimento do Ser? De acordo com a hipótese de Gover, a composição ilustra uma fonte de águas que reverberam de uma taça a outra, algo que poderia ilustrar o histórico autovelamento e entrelaçamento entre a *mimesis* e a verdade. Dito de outro modo, o poema se apresenta como uma potência ignorada enquanto tal, ou seja, não seria um objeto filosoficamente importante. Todavia, o estatuto da poesia como possibilidade filosófica, como colocada por Heidegger, já se encontrava nas reflexões sobre Hölderlin e acerca dos pensadores do Romantismo e do Idealismo alemães.

Orientada por tais questões, o foco da pesquisa se deslocou da *mimesis* da obra arquitetônica para a *mimesis* na obra literária e, posteriormente, para a própria poesia. Debrucei-me, naquele momento, sobre as diversas passagens do volume *Explicações da poesia de Hölderlin* (HEIDEGGER, 2013 [1936 e 1968]) e do texto “Hölderlin e a essência da poesia”² (HEIDEGGER, 1957 [1936]). Nesses escritos, Heidegger cita Hölderlin como o grande *poietes* mediante a análise de alguns de seus hinos, poemas e elegias. Embora não se despreze a diferenciação entre gêneros literários, ao filósofo importa o que se opera no entremeio desse tipo de linguagem. A poesia, nesse sentido, seria algo como uma *cesura* na qual origina-se, pela primeira vez, o ser e o significado dos entes. Heidegger amplia filosoficamente, portanto, o sentido da poesia, pois poética será a *linguagem* em que se note a “instauração da palavra e na palavra”, e não apenas a mera enumeração dos gêneros a partir da distinção de seus aspectos formais³.

Mediante tal interpretação, outras questões se apresentaram: por que a escolha de Hölderlin, e não de Rainer Maria Rilke ou, ainda, de outros poetas de outros contextos históricos, como da Antiguidade clássica, por exemplo? Que movimento é esse percebido por Heidegger na obra hölderliniana? Por meio de quais textos do poeta alemão o autor de *Ser e Tempo* o teria elegido como esteio para sua afirmação de que os textos de Hölderlin apresentam

² “Hölderlin y la esencia de la poesia” (HEIDEGGER, 1957)

³ HEIDEGGER, 1957, p. 88 e 106.

a essência da poesia? Assim, movida por essas e outras questões, voltei-me aos próprios textos hölderlinianos.

Entretanto, esse desvio da rota inicialmente delineada para a pesquisa implicava no distanciamento do objeto inicial (a filosofia de Heidegger) bem como da linha de pesquisa da filosofia da arte, acarretando uma incursão mais verticalizada na poética clássica revisitada pelo poeta alemão. Desse modo, o plano da dissertação passou a tratar de ambos os projetos de forma equidistante, de modo que os textos hölderlinianos não fossem mais subordinados, direta ou implicitamente, a exemplos dentro das teses de Heidegger, mas examinados a partir de suas próprias bases. Portanto, foi necessário um deslocamento significativo, que implicou na mudança de escopo deste trabalho. Assim, da leitura da obra nomeadamente poética hölderliniana (poesias, elegias e hinos), ampliou-se o *corpus* para a leitura de sua *Correspondência*, seu romance *Hipérion*, seus escritos fragmentários, as traduções do teatro de Sófocles feitas por Hölderlin, contemplando a *Antígona*, *Édipo*, as traduções dos fragmentos de *Píndaro* e, a leitura de sua tragédia *A morte de Empédocles*. Em consequência, houve, como visto, um *aparente* abandono à questão da *mimesis* que estava implicada nas reflexões – que estávamos a propor sobre Heidegger.

Feita a definição por estudar o poeta, outro ponto se interpôs: qual dentre os vários textos do autor eleger?

A escolha pela *Morte de Empédocles* impôs-se desde a primeira leitura, não só devido a necessária contribuição que esse trabalho visa a propor diante dos *parcos* estudos sobre a peça no Brasil, em comparação, por exemplo, ao seu romance e a suas poesias. Mas também porque a tragédia, enquanto gênero, nos parece, cada vez mais, nas leituras empreendidas até o momento, um espaço fecundo para a atividade filosófica, haja vista as relações *tensitivas* que mobiliza⁴. Além disso, chamou-nos a atenção, também, a contínua presença de Aristóteles, que se relaciona a tal tema nas obras dos autores do século XVIII relacionadas a um tema que permeia as poéticas alemãs, qual seja, a articulação da *mimesis* que atravessa a relação arte e natureza. Portanto, o que parecia um afastamento da rota inicial tornou-se uma retomada à questão que era o foco inicial do trabalho, ainda que em outras bases.

Deste modo, atentos à relevância de estudos do drama do século XVIII alemão, centramos nossos estudos em torno da referida peça hölderliniana, especialmente porque os

⁴ É preciso esclarecer que usamos o termo “Filosofia” ao longo desse trabalho, no sentido geral que a empregou o idealismo alemão. Deste modo, Filosofia será aqui indicada como o tipo de reflexão que tem como orientação o conhecimento científico, especulativo e reflexivo na busca da verdade/ realidade. Estaremos aqui a utilizar esse campo semântico de maneira sinônima.

estudiosos do autor evidenciam a modernidade filosófica d'*A morte de Empédocles* dentro do estudo da filosofia da arte. Como propõe Pedro Süssekind (2004, p. 17), a obra de que aqui tratamos constitui-se como um testemunho da “passagem das poéticas clássicas para as teorias estéticas posteriores ao Iluminismo”, uma “síntese disjuntiva”, uma dialética insolúvel, em que a tragédia constitui um meio de pensamento/ reflexão filosófico-poética (ou uma *práxis* poético-filosófica) acerca da condição trágica do humano. Ou pelo fato de a peça, ao tratar sobre o filósofo agrigentino, se apresentar como um “documento filosófico da modernidade” que propõe uma “interpretação ontológica”, como sugere Roberto Machado (2006, p. 44), mediante uma apresentação estética – da tragédia – de questões filosóficas. Ou, ainda, como sugere Françoise Dastur, em “Hölderlin, Tragédia e Modernidade” (1994, p. 150, 156 e 157), que a reflexão sobre a tragédia, empreendida por Hölderlin para “compreender a diferença que separa antigos de modernos”, a partir do conflito e da “tensão entre natureza e cultura, entre *physis* e *techné*”, deságua em uma compreensão moderna da tragédia como “metáfora de uma intuição intelectual” que encontra sua possibilidade no domínio estético. Relacionada a essas possibilidades interpretativas desse escrito, permanecem duas perguntas que fundamentam nosso trabalho: de que modo Hölderlin estaria a dialogar com as teses do estagirita e dos seus contemporâneos a respeito da composição trágica? E de que maneira estaria a se diferir, em caso afirmativo, dos autores de seu tempo?

Conforme indicaremos, o drama hölderliniano reúne todos os *desvios* ocorridos na pesquisa: os diálogos com os filósofos gregos, especialmente os pré-socráticos; a relação entre arte e natureza; a atenção aos gêneros literários da Antiguidade, neste caso, a tragédia; o recurso à poética aristotélica (embora modificada); a apropriação dos clássicos por parte dos escritores e dos filósofos do Idealismo alemão; a relação e a diferença entre poesia e filosofia; o redimensionamento heideggeriano da linguagem poética e o uso da obra de arte (a literatura, no caso) como meio de expressão de problemas filosóficos.

Diante desse panorama, delineamos, a seguir, os recortes, os problemas de pesquisa e as possibilidades antevistas no percurso empreendido a partir do diálogo com os textos de Hölderlin.

Tragédia como exposição do projeto filosófico hölderliniano

A partir dos acenos de leitura por nós observados no *corpus* textual completo do poeta, foi possível determinar algo que aqui nomearemos de poética hölderliniana. Tal poética apresenta-se concentrada em seus textos escritos do período de 1797 a 1800, melhor elucidado

no 3º capítulo dessa dissertação. A partir dessas observações, o problema de pesquisa centrou-se na investigação dos elementos filosóficos atuantes na conformação das reflexões acerca do trágico presente nos textos do período, uma vez que se apresentam em consonância ao texto poético/ trágico/ dramático em tela, orientação que norteará toda a nossa exposição⁵.

Assim, delineado este novo projeto, que tem por objeto o estudo dos textos e cartas de 1797-1800, em cotejo com a peça teatral inacabada *A morte de Empédocles*, será exposta a relação da poética hölderliniana com o pensamento filosófico. Como hipótese, sugere-se que o poeta se vale da figura do pensador pré-socrático Empédocles para dramatizar questões e temas do Idealismo e do Romantismo alemães – tais como o absoluto, o misticismo, a filosofia da natureza, o panteísmo, as reflexões sobre a beleza, o lugar da poesia e da filosofia na formação do homem. Mediante tal gesto, a saber, o fazer do poeta e da *poiesis* uma *práxis* de pensamento, Hölderlin articula as ideias de Aristóteles, Platão, William Shakespeare, Jean-Jacques Rousseau, Gottfried Wilhelm Leibniz, Johann Joachim Winckelmann, Gotthold Ephraim Lessing, Johann Gottfried von Herder, Immanuel Kant, Johann Gottlieb Fichte, Johann Christoph Friedrich von Schiller, Friedrich Wilhelm Joseph Schelling e Georg Wilhelm Friedrich Hegel, além de reflexões de Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg (Novalis) e Friedrich Schlegel. Contudo, é especialmente a Kant, Aristóteles e Sófocles que ousamos propor a aproximação mais fecunda de Hölderlin. Tal diálogo refere-se ao modo como o poeta percebe a tragédia e sua relação com a *mimesis* amparada não apenas por uma meditação sobre a *catarse* e as regras de composição, mas mediante uma reflexão sobre a dinâmica entre arte e natureza – que utiliza para plasmar sua poética do trágico. É preciso esclarecer que há apenas uma menção direta ao estagirita na obra de Hölderlin, em seu texto “Die Heilige Bahn”⁶, escrito provavelmente entre 1788-1793. Há, também, uma citação indireta a respeito de Aristóteles em um de seus escritos sobre a tragédia, *Observações sobre o Édipo* (1804)⁷. Afora estas, não há menções explícitas, em seus escritos, à obra do filósofo grego. Tal fato motiva o

⁵ A palavra “Poética” possui uma infinidade de preceitos e definições articulados ao longo de toda a história da literatura e da filosofia, de modo que não poderíamos prescindir de defini-la quando tratamos da poética hölderliniana. Deste modo, nos referimos ao termo “poética” quando nos referimos a todo o conjunto de observações e reflexões, ou teoria que busca não apenas organizar a estrutura da composição literária, mas visa a expor as escolhas decorrentes desse processo. Tal concepção está em consonância com a noção moderna do termo, a qual se refere à poética como a “teoria geral da literatura” (CHILDS, 2006, p. 179, s.v. ‘Poetics’). Desse modo, quando nos referimos a poética hölderliniana, tal uso se refere ao conjunto de escritos organizados de forma temática – depreendidos de seus fragmentos e epistolário, que concernem às questões referentes à literatura, no decurso de toda a produção textual hölderliniana. Tal sistema elucidada, portanto, desde as observações sobre o modo de compor até as análises mais gerais sobre a arte e as especificidades dos gêneros literários.

⁶ “Und auf dem Stuhl, mit dem großen Scepter / Aristoteles hinwärts blickend” (StA 1, I, 11-12, p. 79).

⁷ “τῆς φύσεως γραμματεὺς ἦν τὸν κάλαμων ἀποβρέχων εὐνοῦν” (StA, 5:201). Embora o texto acima não esteja contemplado no recorte cronológico de nosso trabalho, propomos que a passagem destacada pode ser aproximada ao filósofo estagirita. Elucidamos essa hipótese a partir da tradução realizada e comentada no 3º capítulo.

seguinte questionamento: por que a evocação à dinâmica arte e natureza para refletir sobre a tragédia? Essa pergunta nos leva ao seguinte questionamento: seria possível aproximar as teses aristotélicas, para além da *Poética*, de Hölderlin? A partir desse raciocínio, visamos construir essa possibilidade junto ao leitor, apresentando tais hipóteses amparadas na constelação dos escritos hölderlinianos sobre o tema.

A partir da estrutura indicada, postula-se, ainda, a título de hipótese, que haveria um projeto filosófico hölderliniano fragmentário, isto é, não sistematizado, consoante à recepção do pensamento grego com o qual o filósofo dialoga na peça e em seus escritos. Em tal plano, a questão da tragédia e do trágico se apresentaria em Hölderlin como transição/ passagem por polaridades (junção e separação, íntimo e universal, arte e natureza), constituindo fundamentos tanto do texto dramático quanto do pensamento de Empédocles.

Como se depreende do exposto anteriormente, e a fim de dialogar com o texto de Hölderlin, de apresentá-lo ao contemporâneo, optou-se, como estratégia argumentativa, por aproximar textos de mesmo período, nos quais estão contidas suas reflexões filosóficas e poetológicas. Tal proposta se mostra válida quando confrontada com a bibliografia secundária dedicada ao pensamento hölderliniano. No caso específico desta dissertação, como *A morte de Empédocles* constitui um trabalho *em movimento*, inacabado, busca-se, ao mediar as reflexões presentes nos textos esparsos com o texto teatral, rastrear a concretização da exposição poética do pensamento em seu processo de construção – ou, em outros termos, de uma *filosofia da arte em devir*. Assim, será efetuada uma leitura contrastiva da primeira versão da tragédia inacabada *A morte de Empédocles*, em cotejo com passagens das reflexões empreendidas pelo autor nos fragmentos poético-filosóficos: “Plano de Frankfurt”, “Fundamento para Empédocles”, “Sobre a diferença dos modos poéticos”, “O devir no perecer” e “O significado da tragédia”. A primeira versão da peça, assim como os textos que elencamos, é escrita antes das traduções de Sófocles (1804) e dos textos *Observações* (1804), nos quais também se encontraria o tema da tragédia. Porém, estes últimos não estão inseridos neste trabalho. A justificativa segue as orientações de Philippe Lacoue-Labarthe para quem, desde 1801, operam-se na obra hölderliniana mudanças tão significativas no modo de conceber o trágico que podem mesmo ser consideradas uma “reviravolta” em seu pensamento que se vê ao mesmo tempo diante da “problemática do teatro” e do “desafio da tradução”. (LACOUE-LABARTHE, 2000, p. 217).

A escolha nos estudos dos textos que acima aludimos, em cotejo com sua obra dramática, segue as orientações de Ulisses Vaccari, expostas no artigo “A poesia filosófica de Hölderlin entre o antigo e o moderno” (2018, p. 109). De acordo com o autor, ao “interpretar os fragmentos filosóficos à luz de sua produção poético-literária e vice-versa”, é possível

fornecer “um sentido extra para os fragmentos filosóficos, em si mesmos elípticos e reticentes, bem como [iluminar] aqueles, do ponto de vista da teoria”. A partir de tal dinâmica seria possível acompanhar, conforme sugere Vaccari (2018, p. 109), “o movimento propriamente hölderliniano de pensar o poético por meio da filosofia, bem como de tornar a filosofia um pensamento poético”. Além disso, os textos selecionados estão inseridos em um mesmo contexto cronológico, de modo que é possível traçar paralelos entre eles mediante a demonstração de teses que repercutem em um texto e outro.

Questão não menos importante consiste em discernir que a presente dissertação vem a ser um trabalho de reflexão filosófica, não de teoria da literatura. Tal apontamento é válido, e mesmo, necessário, uma vez que tanto a obra quanto o pensamento de Hölderlin foram objetos de reflexão nos dois campos de conhecimento, sendo abordadas em ambos de modos distintos. Sobre isso, cabem alguns esclarecimentos.

O reconhecimento e a inclusão de Hölderlin no cânone literário alemão deram-se tardiamente. Como lembra Otto Maria Carpeaux (1963, p. 98), o poeta “ficou quase totalmente desconhecido em vida”, não tendo alcançado reconhecimento de seus contemporâneos. Elaborador de uma poética que não se mostrava em consonância com o que se produzia naquele período, Hölderlin obteve como retorno acerca de sua obra uma recepção pouco favorável a respeito de seus escritos. A singularidade de sua obra, a incompreensão do público e da crítica levaram à estabilização do entendimento da obra de Hölderlin como a “clássico secundário”, um “típico jovem romântico”, admirador “fanático dos gregos que não teria alcançado a alta serenidade de Goethe e Schiller” (CARPEAUX, 1963, p. 88). Tal incompreensão acompanha a obra do autor de *Hipérion* mesmo no século XX, quando ainda é rejeitado pelo cânone e pela crítica literária alemã, como visto, por exemplo, em Georg Lukács, que não o aloca em sua *Breve história da literatura alemã* (cf. PAES 1991, p. 12). Assim, conforme ajuíza Carpeaux (1963, p. 7), a reabilitação da obra de Hölderlin por parte da crítica literária moderna é fruto de um trabalho de retificação de “preconceitos enraizados e tremendos erros de valorização que, como dogmas, [foram] transmitidos de livro para livro, de geração para geração”.

Tendo em mente o exposto, pode-se dizer, grosso modo, que a recepção da obra literária de Hölderlin e sua “inclusão mais digna nos manuais de história da literatura”, conforme sugere Daniel Teixeira da Costa (2008, p. 47-48), apresenta dois momentos. O primeiro consiste no próprio contexto da produção do poeta, na Alemanha da passagem do século XVIII ao XIX, dado o caráter negativo de sua recepção em tal período; o segundo compreende do século XX aos dias de hoje. O primeiro momento corresponde às leituras empreendidas por Friedrich

Wilhelm Nietzsche⁸ e Wilhelm Christian Ludwig Dilthey⁹, culminando com a publicação da produção poética completa do poeta alemão por Norbert von Hellingrath, em 1913, ocasião em que a obra hölderliniana passa a ter a atenção devida.

Ainda na esteira das reflexões de Costa (2008) acerca da recepção da obra de Hölderlin e sua inserção vacilante no cânone ocidental, exemplo interessante de apreciação da poética hölderliniana é a solução não comprometedora, sugerida por Barbara Baumann e Birgitta Oberle, em *Deutsche Literatur in Epochen* (1985), de como classificar historicamente o poeta alemão. As autoras situam-no em companhia de Jean Paul, Heinrich von Kleist e Johann Peter Hebel, em um capítulo intitulado “*Zwischen Klassik und Romantik*” (“Entre Classicismo e Romantismo”). No caso específico de Hölderlin, Baumann e Oberle (BAUMANN; OBERLE *apud* COSTA, 2000, p. 48) ressaltam o fato de que a obra do poeta apresenta características de ambos os movimentos: sua autocompreensão artística e sua atitude espiritual idealista de união entre homem e natureza aproximá-lo-iam do Romantismo, ao passo que sua severa consciência formal o colocaria na tradição clássica.

Tal proposta encontra ressonância na apreciação que faz Anatol Rosenfeld (1993b, p. 52), que recusa alocar Hölderlin nas prateleiras do Classicismo ou do Romantismo alemães. Conforme sustenta o crítico, pode-se notar, na obra do autor d’*A morte de Empédocles*, uma eliminação gradativa de aspectos presentes na poética de seus contemporâneos, fossem clássicos ou românticos. Assim, ao tratar da recepção da obra hölderliniana por seus contemporâneos, Rosenfeld atribui tal dificuldade à sua natureza ambivalente, conforme juízo expresso no trecho a seguir:

A recepção da obra de Hölderlin foi lenta e precária e faz parte da tragédia de sua vida. O poeta não pertence nem ao classicismo de Weimar, nem ao romantismo, vivendo à margem das grandes correntes, embora sua obra não possa ser separada delas. [...] Quanto ao romantismo propriamente dito, que começava a manifestar-se somente por volta de 1800, Hölderlin nunca poderia pertencer a ele, não só porque não frequentava seus círculos, nem participava de suas tendências medievalistas e de todo o seu contexto espiritual, mas sobretudo porque eliminava, cada vez mais, precisamente o subjetivismo e a auto-expressão pessoal (ROSENFELD, 1993b, p. 53).

⁸ A tradutora Marise Moassab Curioni já indica a importância para Nietzsche do esboço de Empédocles. Cf. a obra da autora, *Reflexões Extemporâneas de Nietzsche*, cuja referência é NIETZSCHE, Friedrich. *Unzeitgemässe Betrachtungen*. I-III. Kröner, Stuttgart, 1873, p. 18, 167 ss. E 228 ss. do Vol. 2. Id., 1861 (cf. HÖLDERLIN, 2008a, p. 19).

⁹ Cf. CARPEAUX, 1963, p. 70.

No mesmo sentido, o poeta e tradutor José Paulo Paes (1991), em prefácio à tradução do volume *Poemas*, de Hölderlin, afirma que o poeta é a síntese e a abertura de seu tempo, constituindo-se em um tipo de Janos. Nas palavras de Paes (1991, p. 11),

Como todo poeta fundamental, Hölderlin mostra à posteridade dois rostos jânicos. Um é o rosto do homem do seu tempo e do seu país, contemporâneo dos pré-românticos alemães do *Sturm und Drang* que com eles contrapôs o entusiasmo do gênio criador às regras morigeradas do bom gosto, a espontaneidade do estado natural de Rousseau às afetações da sociedade aristocrático-burguesa, os direitos do sentimento ao despotismo da razão, do mesmo passo em que fazia da Natureza um absoluto, a suprema potência criadora e destruidora cujas instâncias seriam, todas elas, outras tantas manifestações do Divino.

No que tange à recepção do pensamento filosófico de Hölderlin, como assevera Wagner de Ávila Quevedo (2018, p. 10), a obra do poeta, sobretudo aquela concernente a seus escritos no campo filosófico, “conhece variada recepção e uma fortuna crítica não pouco diversa e divergente”. Assim, pode-se dizer que o ostracismo recebido, a princípio, por sua obra literária foi, paulatinamente, revisto. Todavia, a reconsideração da relevância de suas reflexões no âmbito do Idealismo alemão teve sorte diversa, uma vez que o estudo de Hölderlin como filósofo ocorre somente após a publicação e o estudo do fragmento “Juízo e Ser” (1795), ocorridos a partir de 1960 pelo filósofo Dieter Henrich.

Desse modo, pode-se dizer, de forma esquemática, que o interesse pela obra de Hölderlin apresenta três momentos: de meados ao fim do século XIX, com Nietzsche e Dilthey; no século XX, com Walter Benjamin, Martin Heidegger, Theodor Adorno, Phillippe Lacoue-Labarthe e Dieter Henrich; do fim do século XX aos dias de hoje, com pesquisas no âmbito de programas de pós-graduação em literatura e filosofia.

Se no exterior, sobretudo na Alemanha, o interesse pelas reflexões filosóficas contidas no pensamento hölderliniano ocorre desde os anos de 1960, no Brasil, tal fato se dá apenas a partir de 1990. Assim, a investigação da obra hölderliniana a partir de uma perspectiva filosófica, atenta às incursões reflexivas de Hölderlin e sua relação com a filosofia do Idealismo alemão, tem crescido notavelmente, sobretudo no campo da Estética, conforme atestam os trabalhos de Márcio Suzuki (1994), Kathrin Rosenfield (1998, 2014, 2016), Marco Aurélio Werle (2015, 2011), Roberto Machado (2006), Solange Costa (2010), Márcia Schuback (2012), Ulisses Vaccari (2012 e 2018), Claudia Drucker (2015), Tamara Pasqualatto (2017) e Virgínia Figueiredo (2018).

Todavia, apesar do crescente interesse pelas reflexões de Hölderlin no campo da Estética e da Filosofia da Arte, seu pensamento ainda permanece, a nosso ver, pouco explorado no campo dos estudos filosóficos no Brasil¹⁰.

Por fim, diante do panorama intelectual e recepcional traçado nesta introdução, nota-se que a postura de Hölderlin, se não é de exterioridade ao campo literário e filosófico alemães, parece ser de uma estranha familiaridade. Conforme expomos, passou-se muito tempo até que fosse reconhecida a importância do poeta Hölderlin – todavia, a nosso ver, ainda se encontra em desenvolvimento a compreensão das relações entre seu pensamento e o desenvolvimento da filosofia do Idealismo alemão, por exemplo.

Diante disso, estabeleceram-se algumas balizas, a fim de precisar Hölderlin historicamente tanto no âmbito da história da literatura quanto do pensamento filosófico – operação que está longe de ser ponto pacífico nas duas áreas. Ora situado como autor do Classicismo, ora do Idealismo e do Romantismo, Hölderlin, parece-nos, constitui um problema epistemológico, uma vez que sua obra foi efetuada em um contexto de form(ul)ação de concepções filosóficas e artísticas bem como de tensionamento de ideias. Daí a necessidade de delimitar tanto seu lugar para os estudos literários quanto para a estética e a filosofia da arte. Para isso, buscou-se demonstrar os diálogos (enviesados) de Hölderlin com o Classicismo, com o Idealismo, com o Romantismo, e como com a tradição grega, a partir da recepção do pensamento da Antiguidade clássica, no século XVIII alemão, bem como o movimento de criação de um teatro nacional alemão, motivado pela apropriação dos teatros grego, francês e inglês.

Delineado o objeto, o escopo e feita a contextualização das questões e linhas gerais que propulsionam esta pesquisa, passemos à estrutura da dissertação, que desenvolver-se-á de acordo com a seguinte metodologia e organização dos capítulos.

O primeiro capítulo consiste em uma caracterização do Idealismo, do *Sturm und Drang* e do Romantismo alemães, apresentando as discussões intelectuais que fundamentam o pensamento desse período que, de alguma forma, influenciaram Hölderlin. Veremos, assim, o resultado na literatura alemã das confluências políticas e artísticas da época, de modo a compreender como a tragédia surge no contexto, enquanto forma literária central na construção de um teatro nacional. Também se fez necessário, nesta parte da dissertação, apontar como os

¹⁰ A exceção é o trabalho de Ulisses Vaccari, que tenta postular uma estética propriamente hölderliniana (e não uma estética em vista de Kant e Hegel, por exemplo). A partir dessas considerações, entendemos ser necessário empreender o mapeamento das concepções filosóficas hölderlinianas, de modo a (re)pensar seu lugar na filosofia, assim como foi realizado com Schelling há algum tempo. Cf. NOLASCO, 2015 e QUEVEDO, 2018.

escritos de Hölderlin dialogam com a teoria da arte alemã (notadamente, com Winckelmann e Lessing) de fins do século XVIII e início do XIX. Nesse ponto, tivemos que recusar, por uma questão de recorte temático, a orientação sedutora de Nicolai Hartmann, para quem

A atividade dos filósofos considerados isoladamente não se pode separar cronologicamente da atividade dos outros. O aparecimento dum pensador segue o dum outro tão de perto, que a sua evolução pessoal não está condicionada unilateralmente pelos antecessores ou sucessores, mas, pelo contrário, decorre paralelamente por meio de influências e oposições recíprocas (HARTMANN, 1983, p. 13).

Deste modo, foi necessário estabelecer alguns recortes temáticos, a fim de conferir maior ou menor ênfase a alguns autores, de modo a não nos perdermos na miríade de pensamentos do período.

No segundo capítulo, apresentaremos como a tragédia, de gênero literário e forma poética, torna-se um lugar privilegiado de reflexão filosófica para os pensadores do Idealismo alemão, acarretando o desenvolvimento de uma filosofia do trágico. Para tanto, observaremos a importância da recepção da *Poética*, de Aristóteles (bem como de outros de seus escritos) para o desenvolvimento de uma filosofia da arte alemã em que o drama ocupa lugar central. Além disso, buscamos mapear o diálogo entre o pensamento de Hölderlin e as filosofias de Schelling e Hegel, expostas ao longo do capítulo.

No terceiro capítulo, serão mobilizados o conjunto epistolar hölderliniano, associado aos escritos sobre a estética. Para tanto, procedeu-se ao exame e à análise de categorias como tragédia (como forma poética) e trágico (como ideia), poética (como *práxis*) e temas (eu, ser, natureza, unidade, divindade, humano, destino, liberdade, orgânico e aórgico) presentes nos escritos hölderlinianos que indicamos anteriormente no “Plano de Frankfurt”, “Fundamento para Empédocles”, “Sobre a diferença dos modos poéticos”, “O devir no perecer” e “O significado da tragédia”. Além disso, far-se-á a análise de alguns trechos da peça *A morte de Empédocles* a fim de destacar, a partir da obra, elementos de sua própria filosofia em curso, tais como as relações tensivas entre arte e natureza, catarse, temor e compaixão e os desdobramentos da filosofia aristotélica no interior da tragédia. Sugere-se que o drama consiste não só em uma maneira de fazer teatro ou de produzir obras artísticas, mas, também, em um meio para dramatizar questões do pensamento.

Nos apontamentos finais, tornamos à discussão acerca das questões filosóficas mobilizadas por Hölderlin na tragédia *A morte de Empédocles*. Após o levantamento de alguns

dos problemas tratados no decorrer da pesquisa, apresentamos possibilidades de desdobramentos críticos e algumas provocações reflexivas.

CAPÍTULO 1

Romantismo e Idealismo alemães: interseções

Na estrutura do pensamento crítico e sistemático age o elemento romântico, panteísta e místico, a princípio ainda como um corpo estranho, que só lentamente o impregna e o desvia do seu caminho recto (HARTMANN, 1983. p. 12).

Neste capítulo, será contextualizado o ambiente reflexivo no qual Hölderlin se insere – a saber, o do Idealismo e do Romantismo alemães, ocorridos na segunda metade do século XVIII e no início do XIX. Tendo em vista a importância desses movimentos para se compreender as escolhas literárias de Hölderlin, buscamos expor os questionamentos intelectuais que fundamentam o pensamento alemão desse período e que contribuem para a formação do poeta. Além disso, também serão apresentados os conceitos e os pressupostos de alguns teóricos alemães contemporâneos a Hölderlin, como Johann Joachim Winckelmann e Gotthold Ephraim Lessing.

1.1 Razão, Sentimento e os gregos: o ambiente intelectual alemão dos séculos XVII e XVIII

Para o estudo do contexto histórico literário da Alemanha no período do surgimento do poeta e de suas obras, faz-se necessário entender a circulação de algumas ideias, no contexto europeu do século XVIII, que impactaram na construção da cultura e do pensamento dos germanos¹¹.

Contemporâneo de idealistas, pré-românticos, classicistas e românticos, Friedrich Hölderlin (1770-1843) nasce em um momento de grande efervescência cultural e intelectual marcado por debates e incursos sob a Revolução Francesa e a política, que se entrelaçam a diversos movimentos artísticos e filosóficos. Estamos, então, localizados na segunda metade do século XVIII, no auge do movimento literário do Romantismo e das reflexões filosóficas do Idealismo alemão. O poeta convive com Johann Christoph Friedrich von Schiller, Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling e Georg Wilhelm Friedrich Hegel e, no decurso dessas relações, também participa das discussões sobre as modernidades filosófica e literária. A fim de

¹¹ Nessa esteira, seguimos de perto a orientação dos teóricos René Wellek e Austin Warren, que enunciam em sua obra *Teoria Literária*: “[...] o marco mais imediato de uma obra literária é sua tradição linguística e literária, e que, por sua vez, essa tradição está enquadrada em um ‘clima’ cultural geral” (WELLEK; WARREN, 1966, p. 126).

compreender esses debates, é preciso, todavia, recuar até os fundamentos desse período de raízes muito profundas, advindas de um intenso embate e intercâmbio de ideias que se alastra por toda a Europa do século XVIII.

Antes, porém, um esclarecimento de ordem metodológica. Uma das dificuldades que se colocam ao pesquisador, que tenta sintetizar o período que abarca do Pré-Romantismo ao Idealismo e ao Romantismo alemães, consiste na delimitação dos traços característicos que fundamentam tendências de pensamento tão “opostas” entre si. Como propõe Nicolai Hartmann (1983, p. 189), ao discorrer acerca da definição do Romantismo nos campos da filosofia e da poesia, “toda a definição se torna um ponto de partida discutível”.

Em direção similar, Michael Löwy e Robert Sayre (2015, p. 23) argumentam, em sua tentativa de redefinição do período, que cada autor “tem sua própria escolha e, às vezes, revisa sua escolha anterior em prol de outra lista”. Assim, diante da dificuldade de circunscrever e sistematizar os elementos distintivos de um contexto cultural em efervescência como a passagem do século XVIII ao século XIX, sobretudo no que tange ao universo do pensamento alemão, coloca-se em pauta uma questão (e uma necessária precaução): as limitações que o anseio de completude e totalidade, a “ânsia de infinito”, própria aos idealistas e aos românticos, colocadas à compreensão e à percepção críticas do analista ao tratar tais fenômenos culturais.

Diante disso, optamos por apresentar, neste capítulo, um panorama das sínteses propostas por Otto Maria Carpeaux (1963), Massaud Moisés (1978), Marco Aurélio Werle (2000), Erich Auerbach (2005), Michael Löwy e Robert Sayre (2015) e Constantino Luz de Medeiros (2018). Com isso, visamos a destacar o aspecto multifacetário dos movimentos artísticos, filosóficos e políticos que convulsionam e transformam a Europa do século XVIII e início do XIX, a saber:

[...] sua natureza de *coincidentia oppositorum*: ao mesmo tempo (ou alternadamente) revolucionário e contrarrevolucionário, individualista e comunitário, cosmopolita e nacionalista, realista e fantástico, retrógrado e utopista, revoltado e melancólico, democrático e aristocrático, ativista e contemplativo, republicano e monarquista (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 19).

Assim, tendo em mente a diversidade de articulações e combinações possíveis dessas perspectivas divergentes, tentamos apresentar uma percepção que não se quer um entendimento simplista ou mecânico das tendências de pensamento acima. Antes, atentos à complexidade das relações entre eles, buscamos respaldar nossa compreensão no comentário de Theodor Ludwig Wiesengrund-Adorno (2013, p. 301), para quem esse contexto (do *Sturm und Drang*/ Pré-Romantismo ao Idealismo alemães) consiste na coexistência e justaposição de um “éter dos

pensamentos” – terminologia retirada da obra hegeliana por Adorno, que alude também à Hölderlin em face da recorrência de tal termo na obra desse poeta¹².

Dito isso, passemos à contextualização desse ambiente intelectual. No século XVIII, a cultura e a literatura alemãs são, conforme interpretação de Otto Maria Carpeaux, ainda incipientes. Econômica e culturalmente defasada, pelo menos algumas décadas em relação à Inglaterra e à França, a Alemanha, entre meados do século XVII e o início do século XVIII, é uma nação separada em pequenos principados e iletrada. Naquele momento, tal país ainda não havia se constituído como um Estado nacional – o que ocorrerá somente em 1871 – sendo, então, formado por pequenos reinos, grão-ducados, cidades livres e territórios imperiais, apresentando divergências políticas e culturais enormes. Esse cenário provoca um “grande silêncio” do espírito que fará da Alemanha “o único país da Europa civilizada sem literatura alguma” (CARPEAUX, 1956, p. 37).

De acordo com esse crítico literário, os alemães cultos do período, grupo composto por burocratas a serviço das Cortes e nobres que consumiam e produziam arte, utilizavam o francês ou o latim (nas Universidades) como línguas de cultura (CARPEAUX, 1956, p. 37). Tal domínio se devia à centralidade ocupada pela cultura e pelo pensamento franceses na Europa, do pós-Renascimento até o século XVII. Todavia, durante o século XVIII, emerge o Racionalismo que, partindo da “França (Bayle, Fontenelle) e da Inglaterra”, se espalha pelos outros países europeus, fomentando o surgimento de um novo modo de pensar (CARPEAUX, 1956, p. 38). Na Alemanha, esse racionalismo filosófico e literário, “em parte importado da França”, ocasionará um processo de mudança significativa: a cultura da *Aufklärung* (Esclarecimento ou Iluminismo), ocorrida entre 1720 e 1785 (LÖWY, SAYRE, 2015, p. 76).

Conjuntamente às ideias de Jean-Jacques Rousseau e às aspirações libertárias que culminam na Revolução Francesa, que fomentam a possibilidade de novos pensamentos políticos e culturais na Europa, a *Aufklärung* constituirá o fundamento de uma mentalidade burguesa alemã, que estava a se constituir, alicerçada, de um lado, “sobre um certo moralismo religioso e, de outro, sobre uma ética da educação, da racionalidade e do método” (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 76).

Embora repouse sobre essas visões de mundo, começa a se delinear, progressivamente, uma identidade germânica própria, distinta da cultura e do pensamento filosófico e literário franceses – o que, por sua vez, culminará na modernidade filosófica e literária alemã, um “renascimento à germânica”, que toma corpo no Idealismo e no Romantismo. É necessário

¹² Adorno cita Hegel sem referenciá-lo a uma obra em específico. Através de pesquisa exaustiva sobre essa frase na obra de Hegel não foi possível localizá-la no modo como a expressa Adorno (cf. ADORNO, 2013, p. 301).

destacar a importância da relação estabelecida entre áreas diferentes no contexto, pois, segundo René Wellek e Austin Warren (1966, p. 136), não se pode desconsiderar que “a colaboração entre filosofia e literatura na Alemanha foi, de forma reiterada, extraordinariamente íntima”, especialmente no período a que chamamos de Romantismo.

Ainda na esteira desse ambiente estético e artístico pré-romântico alemão, sobressai, de acordo com Marco Aurélio Werle (2000), a importância de outro movimento cultural surgido à época, o *Tempestade e Ímpeto* [*Sturm und Drang*] (1765-85), que consistiu na tentativa de emancipação das letras nacionais. Conforme esclarece o autor, embora pareça uma radicalização do espírito da ilustração, esse movimento

[...] constituiu-se como uma luta contra a ilustração, uma luta de jovens espíritos (Hamann, o mago do norte, Herder, Goethe, Lenz e até Schiller), cujos temas básicos eram: a incompatibilidade entre o indivíduo e a sociedade, o que resultava numa dor do mundo (*Weltschmerz*); a ênfase no gênio criador que se afirma livre das regras artísticas (deve-se dar vazão aos impulsos naturais e vigorosos); o acentuado individualismo nas artes; o sentimentalismo [...] (WERLE, 2000, p. 23).

No mesmo sentido, o crítico literário brasileiro Massaud Moisés (1978) sintetiza tal movimento pelo destaque de três de seus aspectos: 1) o repúdio à *Aufklärung*; 2) o “regresso ao irracionalismo, aos valores do espírito, ao sentimento”; e 3) ao:

[...] gosto pela simplicidade e a conseqüente recusa da civilização, o pleno gozo da liberdade criadora, do gênio individual contra as regras clássicas, da intuição sobre a Razão, da inspiração sobre a erudição, do subjetivismo contra o objetivismo (MOISÉS, 1978, p. 484).

Para Carpeaux, o Pré-Romantismo alemão, tal como o restante do europeu, também consistiu em uma contraposição ao racionalismo das Luzes, postulando o sentimento e a intuição contra o despotismo do entendimento (*cf.* CARPEAUX, 1963, p. 59). Segundo Marco Aurélio Werle, no que se refere às contribuições em termos de história da estética, esse movimento incorpora a posição germânica da época amparada pela:

1. referência à Idade Média (o que também será usual junto aos românticos);
2. crítica a Aristóteles em vista do pouco espaço dado aos caracteres no drama;
3. redescoberta, entre os antigos, de Homero e, entre os modernos, de Shakespeare;
4. Valorização da figura do gênio (influência inglesa) e do princípio da natureza (Rousseau) (WERLE, 2000, p. 23).

Tal síntese, notada no interior do *Sturm und Drang*, soma-se a outras mais, como a do misticismo – depois levada para o Romantismo –, que será abaixo elucidada para que se note a permanente influência de elementos das culturas inglesa e francesa, as quais foram recepcionadas mediante uma crítica e articulação com elementos próprios à cultura alemã, no modo de compor e teorizar, especialmente no que se refere à poesia e ao drama.

Merece destaque, a princípio, a recepção do teatro de William Shakespeare (1564-1616), a partir das traduções em prosa publicadas entre 1762 e 1766 por Christoph Martin Wieland (1733-1813). De acordo com Carpeaux (1963, p. 51), “os alemães do século XVIII não possuíam teatro; e tinham fracassado as tentativas de criá-lo a partir da imitação dos trágicos franceses”. Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), na obra *Dramaturgia de Hamburgo* (1767), critica o teatro clássico francês, sobretudo a leitura do teatro grego empreendida pelo movimento conhecido como Plêiade e, como alternativa, aconselha os dramaturgos alemães a tomarem as obras de Shakespeare, e seus personagens, como medida para a elaboração de um teatro nacional. Tal escolha toma por base aquilo em que consiste a “genialidade” shakespeariana para Lessing: a possibilidade de mostrar “a reviravolta”, a “expressão barroca do sentimento”, que nos conduz ao final, às “reproduções naturais da vida humana” (LESSING, 2005, p. 102).

Nas palavras de Carpeaux, a tradução das peças do autor de *Macbeth*, feita por Wieland, é o acontecimento literário que anuncia o Pré-Romantismo e divide a história da literatura alemã do século XVIII em “duas fases: antes de Shakespeare-Wieland e depois de Shakespeare-Wieland” (CARPEAUX, 1963, p. 47). Assim, conforme sugere o autor de *História da literatura alemã*, o dramaturgo inglês é visto pelos pré-românticos alemães como o “gênio selvagem da Natureza”, sendo o indeciso e sentimental Hamlet eleito como o retrato e destino em que se reconhecem os jovens alemães (CARPEAUX, 1963, p. 58).

Outro elemento decisivo oriundo da cultura inglesa consiste na nostalgia das épocas passadas, seja a Idade Média ou a Antiguidade clássica¹³. Essa melancolia se manifesta na prosa ritmada, nos versos sem rima e no temário dos poemas ossiânicos do escocês James Macpherson (1736-1796), mas, sobretudo, pelo volume *Reliques of Ancient English Poetry* (PERCY, 1927 [1765]), editado pelo bispo Thomas Percy (1729-1811)¹⁴. Esta obra, responsável pelo renascimento das baladas no Romantismo inglês, apresenta uma coleção de

¹³ Cf. LÖWY; SAYRE, 2015, p. 77-78.

¹⁴ Em uma de suas cartas de juventude, Hölderlin confessa a seu amigo Immanuel Nast que estava em contato com esse tipo de literatura. Cf. Carta a Immanuel Nast, de 18 de março de 1787 (HÖLDERLIN, 1990, p. 47) (StA 6, 2:500-501).

poesias camponesas tradicionais e de baladas escocesas. Nesta poesia, segundo Carpeaux, os literatos alemães encontrarão as “estrofes simples, os sentimentos elementares, a eliminação do descritivo [...] que serão determinantes da poesia lírica alemã” (CARPEAUX, 1963, p. 58).

O terceiro elemento consiste no pensamento do filósofo francês Jean-Jacques Rousseau (1712-1778)¹⁵. Em sua obra o *Discurso sobre a origem e os fundamentos das desigualdades entre os homens* (1754), o pensador, indaga sobre a origem e a condição humana primeva sintetizada na imagem harmônica e livre deste com a natureza:

Ora, nada é mais suave do que ele em seu estado primitivo, quando colocado pela natureza a distâncias iguais da estupidez dos brutos e das luzes funestas do homem civil, e igualmente conduzido pelo instinto e pela razão a se proteger do mal que o ameaça, ele é impedido pela piedade natural de fazer mal a alguém, uma vez que nada o leva a isso, mesmo depois de o ter recebido de outro (ROUSSEAU, 2002 [1754], p. 17).

Assim, os homens em seu estágio primeiro viviam “...livres, saudáveis, bons e felizes, tanto quanto podiam sê-lo graças a sua natureza...” (ROUSSEAU, 2002 [1754], p. 18).

Tais ideias são desenvolvidas de modo a refletir sobre as dinâmicas individuais e coletivas dentro da sociedade e de seu *corpus* jurídico e político. Em tais análises, que partem na busca de fundamentos, a natureza recebe um lugar central passando a exercer, segundo compreendemos, ao menos três vieses diferentes e complementares: o de uma entidade, um espaço de vivência “pura”; o estado humano primordial; o princípio diretivo do homem.

O primeiro desses acenos é encontrado na obra referenciada, quando Rousseau indica certos “dons oferecidos pela Natureza”, que, diante das limitações humanas, não foram passíveis de desfrute (ROUSSEAU, 2002 [1754], p. 9).

Posteriormente, n’*O contrato social* (1762), o conceito da natureza será articulado como consequência de uma propriedade inerente, ou seja, uma condição *sine qua non* para o ser humano e que por isso, não pode ser rejeitada por ele ante a perda da “qualidade de homem, aos direitos da humanidade, até mesmo a seus deveres” (ROUSSEAU, 2002 [1762], p. 59-64).

Em seu escrito pedagógico, *Emílio ou a Educação* (1762), o filósofo enfrenta a terceira definição do termo natureza, na tentativa de circunscrevê-la diante de seu “sentido vago demais”. Deste modo, propõe que:

¹⁵ Hölderlin chega a discutir as teorias de Rousseau mais de uma vez em suas cartas. Cf. Cartas 47 e 178 a Christian Ludwig Neuffer (StA 6, 2: 592-595 de 28 de novembro de 1791) (StA 6, 2: 928-932 de 04 de junho de 1799). E Carta 103 a Johann Gottfried Ebel (StA 6, 2: 750-755 de 02 de setembro de 1795) (HÖLDERLIN, 1990, p. 124-127; p. 425-429; p. 258-262).

[...] desde nosso nascimento somos afetados de diversas maneiras pelos objetos que nos rodeiam. Tão logo tenhamos, digamos, consciência de nossas sensações, estaremos prontos para buscar ou evitar os objetos que as produzem, inicialmente, por serem agradáveis ou desagradáveis, depois pela conveniência ou falta de conveniência que encontramos entre nós e esses objetos e, finalmente, pelos julgamentos que fazemos da ideia de felicidade ou perfeição que a natureza nos dá. Estas disposições se estendem e se afirmam à medida em que ficamos mais sensíveis e mais esclarecidos, mas, pressionados por nossos hábitos, elas são mais ou menos alteradas por nossas opiniões. Antes desta alteração elas são o que chamo em nós a natureza (ROUSSEAU, 2002 [1752], p. 90).

Um estudo mais aprofundado sobre os sentidos de tais termos em sua obra mereceriam atenção de nossa parte, contudo, desviaria em demasia do objeto deste trabalho. O que pretendemos salientar no pensador é sua concepção de natureza que, como visto, não é unívoca. Essa pode ser circunscrita desde o âmbito da política da lei natural até a ideia de um regresso à inocência do mundo, vista na natureza e no homem. Outros aspectos consistem, segundo Carpeaux, no “culto ao povo, contra as limitações” da aristocracia; um louvor ao sentimento e à intuição do homem como crítica e em contraste às “imposições da razão” (CARPEAUX, 1963, p. 59).

Deste modo, o filósofo francês é considerado por Löwy e Sayre, como o “autor-chave na gênese do romantismo francês, porque já na metade do século XVIII soube articular através de suas teses toda a visão do mundo romântico” (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 79). Esse pensamento permeará os escritos de todos ou quase todos os filósofos e poetas do período, especialmente na visão de Hölderlin da natureza¹⁶.

Nesse sentido, é necessário destacarmos o anúncio de Henri Bergson (1859-1941), o qual atesta a importância das *teorias da natureza*, da *Naturphilosophie*, no bojo das reflexões filosóficas do século XVIII, que o pensamento francês bem soube articular (BERGSON, 2006 [1915], p. 260). A partir de René Descartes (1596-1650) e no interior de suas teses:

[...] encontraríamos agora uma teoria do espírito ou, como diz Descartes, do “pensamento”, um esforço para resolver o pensamento em elementos simples: este esforço abriu caminho às pesquisas de Locke e de Condillac. Encontraríamos sobretudo esta idéia que o pensamento existe primeiro, que a matéria é dada por acréscimo e poderia, a rigor, existir apenas como representação do espírito. Todo o idealismo moderno saiu daí, em particular o idealismo alemão (BERGSON, 2006 [1915], p. 258).

¹⁶ Percorreremos esse tema em desdobramentos posteriores de pesquisa, assim como sua relação com a concepção de natureza de Gottfried Wilhelm Leibniz.

Deste modo, segundo Bergson, a filosofia alemã deveria muito a Descartes e, posteriormente, a Rousseau. As teses desse último teriam, inclusive, inspirado o “kantismo”, o “Romantismo alemão” e, especialmente a arte e a literatura germânicas (BERGSON, 2006 [1915], p. 262).

Outra fonte do paradoxal irracionalismo do *Sturm und Drang* é a mentalidade mística da época, como o misticismo espanhol, a prática espiritual do quietismo francês e o pietismo suábio, que substituem o livre exame racional pelo mistério. Sobre o pietismo, deve-se mencionar sua importância tanto no pensamento quanto na arte romântica alemã. De acordo com a pesquisa de Micheal Löwy e Robert Sayre acerca das origens do Romantismo na Inglaterra, França e Alemanha, nesta sobressai a influência direta que Johann Albrecht Bengel (1687-1752) e seu discípulo, Friedrich Christoph Oetinger (1702-1782), ambos inspirados por Mestre Eckhart e Jakob Böhme, terão na composição da “*Naturphilosophie* do romantismo, de Schelling a Franz van Baader” (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 87, grifos do autor). Ainda sobre esse ponto, não se pode desconsiderar a importância do teólogo e poeta pietista Johann Georg Hamann (1730-1788) e seu discípulo, o filósofo Johann Gottfried von Herder (1744-1803). Peças-chave do *Sturm und Drang*, ambos propunham a ênfase na experiência religiosa pessoal, a crítica ao racionalismo e sua substituição pela intuição e pelo mistério (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 80).

E, por fim, outro elemento de relevo são as discussões empreendidas no que se refere à crítica literária e à história. A esse respeito, Johann Gottfried von Herder (1744-1803) constitui um dos responsáveis pelas novas reflexões surgidas nesses campos¹⁷. Segundo Constantino Luz de Medeiros, é a partir dos escritos fragmentários *Über die neuere Deutsche Litteratur* (1767), de Herder, que tem início “a questão da discussão sobre a continuidade e da necessidade de alteração no paradigma crítico literário da Alemanha” (MEDEIROS, 2018, p. 21).

Para o autor de *Ideias de uma filosofia da história da humanidade* (1784-1791), tais paradigmas se referem a pensar a recepção e a tradução das obras antigas em relação a sua temporalidade. Isso significaria refletir sobre o contexto histórico de cada gênero e obra por um incurso que toma todo o contexto de uma época como orientação. Deste modo, não é desejável buscar, por exemplo, em Aristóteles, as regras – de unidade e efeito – na composição de uma peça dramática, mas, antes, atentar-se ao contexto de produção do teatro grego, buscando nele os *fundamentos* para se compor. Tal formulação, em suma, propõe olhar para o passado de

¹⁷ Johann Joachim Winckelmann foi também responsável pela perspectiva histórica desenvolvida no contexto, o que se fez, especialmente, pelas formulações acerca dos antigos que desenvolve em suas reflexões sobre a arte. Trataremos deste autor de forma mais detalhada no próximo tópico deste capítulo.

forma crítica, pensando no presente, no *espírito* de cada povo e de cada época, relativizando-se as ditas regras atemporais para a composição artística.

Assim, da recepção dessa mescla cultural, resulta a aversão a elementos caros ao Iluminismo, tais como a primazia do método científico para as especulações acerca da natureza e as orientações racionalistas e mediadas pela análise formal. Disso resulta, de acordo com Erich Auerbach, um pensamento alemão assentado na crítica à cultura:

[...] artificial, estreita, falsa, longe da natureza e distante do povo; parecia-lhes sufocar o gênio com as regras e a nobreza petrificada e seca da linguagem. Quanto a eles, adoravam a poesia popular e o teatro de Shakespeare; escreviam tragédias desprezando as unidades de tempo e de lugar, misturando o trágico ao realismo saboroso, servindo-se de uma linguagem vigorosa popular, não evitando sequer as expressões grosseiras, embora se mantivessem profunda e pateticamente idealistas (AUERBACH, 2005, p. 346-347).

As recepções europeias, nessa reformulação da sociedade e do pensamento germânico, extrapolam, portanto, as ideias estéticas e filosóficas, ocorrendo, como visto, também no âmbito político, estimulando a formação das ideias de nação e de identidade cultural. Essas influências serão vividas intensamente por Hölderlin¹⁸, o qual chega a observá-las em mais de uma passagem de suas cartas, nas quais é possível, por exemplo, perceber a ressonância e a aclimação no solo alemão das ideias da Revolução, dos direitos humanos e das teorias do estado¹⁹.

Após o Iluminismo e o *Sturm und Drang*, ocorrem, quase simultaneamente, o Classicismo de Weimar e o Romantismo. Suas figuras expoentes são Friedrich Schiller (1759-1805) e Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), autores que participaram do Pré-Romantismo, tornando-se protagonistas dessa nova fase da literatura alemã – embora não se deva a eles a exclusividade do florescimento classicista de Weimar.

O Classicismo (1795-1803), caracterizado pela busca da *simplicidade*, do retorno a uma arte *pura*, observados especialmente nos estudos sobre a composição poética da Antiguidade, “buscava imprimir à Alemanha uma feição de uma ‘Grécia estilizada’, ‘apolínea’, sem manchas de fealdade, sem exaltações menos decorosas” (CARPEAUX, 1963, p. 70). No mesmo sentido,

¹⁸ Arturo Leyte Coelho, em sua leitura da correspondência de Hölderlin, aponta o quanto o contexto da Revolução Francesa havia “criado um ambiente libertário entre os estudantes”, dentre eles se encontra, Hölderlin. Cf. Nota sobre a Carta 27 de 25 de novembro de 1789 à sua mãe (HÖLDERLIN, 1990, p. 88-89). Tal carta se encontra na página 541-543 da Carta n. 27 na StA 6, 2. Há um vasto estudo sobre o tema em BERTAUX, 1969.

¹⁹ A carta 132 de 10 de janeiro de 1797 de Hölderlin a Johann Gottfried Ebel, é um exemplo disso. Nela, o poeta comenta sua perspectiva sobre o contexto revolucionário, propondo um tipo de “programa” político possível ao povo alemão. Cf. Carta n. 132 (StA 6,2: 821-825).

Massaud Moisés (1978, p. 358), salienta que a Alemanha desse período era marcada pelo “amor eterno à Hélade”, que traduzia um acendrado e obsessivo culto à Beleza”, manifesto na obra de poetas, pintores, escultores, assim como no bojo das teorias estéticas.

Nesse caso, ao se analisar o paradigma de composição artística do movimento, especialmente antevisto nas teorias de Platão e Aristóteles, nota-se que o Classicismo se guiou a partir do seguinte binômio de composição: 1) a criação das obras literárias deveria obedecer aos modelos ideais greco-latinos de estrutura textual e narrativa (regras exteriores da obra); 2) as diretrizes para criar obedecem a uma regulação da imaginação, porém sem sufocá-la, de modo a promover o equilíbrio necessário entre razão e sensibilidade criando assim as condições para que os fins do Belo, do Bem e do Verdadeiro pudessem vir à tona na obra de arte (regras interiores da obra).

Tais proposições intentavam produzir o elo e a *justa medida* entre a natureza humana ideal e a natureza divina. O que, em dimensão mais ampla, espriaria os valores do belo na vida física, estética, filosófica, cultural e comunitária, criando o sentido de identidade – pelo viés de uma *Bildung*, que estava a se fomentar na Alemanha.

Por fim, temos o Romantismo e sua relação com a Filosofia, que se inicia segundo Nicolai Hartmann, na década de oitenta do século XVIII, com a publicação da *Crítica da Razão Pura* (1781), de Immanuel Kant (1724-1804) (HARTMANN, 1983, p. 9). Tal movimento, assaz complexo, é, segundo Edward Mcnall Burns (1970), uma síntese da “teoria romântica da verdade com a concepção idealista do universo, isto é: não era nem racionalista e nem materialista no sentido rigoroso destes termos” (BURNS, 1970, p. 646). Deste modo, constituiu-se, conforme a leitura de Erich Auerbach, mais por uma “atmosfera poética” do que por uma “unidade sistemática”, pois reúne, ao mesmo tempo,

[...] simplicidade popular e refinamento individualista, tendências conservadoras e germes revolucionários, lirismo brando e ironia amarga, devoção e orgulho, entusiasmo e desespero nele se entremesclam, por vezes numa mesma personalidade (AUERBACH, 2005, p. 354).

Desse modo, o Romantismo foi caracterizado como uma oposição ao “classicismo estático, linear e fechado” (CARPEAUX, 1963, p. 94) de Weimar. Contudo, suas implicações têm proporções maiores, cabendo a ele tensionar toda a fortuna filosófica, literária, cultural e crítica da época, tributária, em larga medida, da filosofia idealista kantiana. Tal sistema filosófico, antevisto na leitura conjunta de *Crítica da Razão Pura* (1781), *Crítica da Razão Prática* (1788) e *Crítica da Faculdade de Julgar* (1790), também conhecidas como 1ª, 2ª e 3ª

Críticas, foi responsável por destacar os limites do entendimento, por redimensionar a reflexão sobre o conhecimento dos objetos enquanto *fenômenos* e o acesso ao mundo das coisas-em-si (propriamente acessíveis ao entendimento). Tal reflexão demonstrou, que o conhecimento não ocorre exclusivamente no campo especulativo, mas que é tecido por uma articulação que se opera no âmbito das *relações*.

As implicações de um projeto como esse acentuaram o lugar do sujeito enquanto agente principal do vínculo entre sujeito e objeto, e o lugar de uma filosofia prática, do agir, no processo *apropriador* da realidade. Outras implicações das reflexões kantianas se referem aos estudos sobre as antinomias, o infinito, o universal, a liberdade, as emoções, especialmente no que tange ao lugar do prazer, do sentimento e da beleza, os quais se imprimiram no pensamento estético da época na figura do gênio, da imaginação, do sublime e do engenho.

Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) é também outro nome de relevo do período. Este pensador se opôs ao binômio kantiano devido à ausência de um princípio ao qual a consciência pudesse recorrer, por compreender que essa sempre busca um elemento exterior a si a fim de se estabelecer. O filósofo estaria a propor o retorno à consciência, buscando nela seu próprio fundamento, não ao *modus* de uma essência, mas na chave de uma consciência que cria a si mesma, gesto proposto por ele na obra *Fundamentos da Doutrina da Ciência* (1794). Nesta, o autor tentará rever a categoria do *eu penso* kantiano, modificando-a para um *eu puro*. Segundo Walter Jaeschke, essa orientação, vista em ambos os filósofos, traz o Eu (consciência de si) para o centro das discussões da filosofia transcendental, Eu pensado como “um sujeito que é atividade e que é constituído pela atividade” e não mais como “uma substância pronta para si e sem estrutura” (NOLASCO *apud* JAESCHKE, 2015, p. 13).

Embora tenhamos apenas enunciado brevemente a relação do Romantismo e da Filosofia, tal sistema monista do Eu, tensionado frente ao dualismo kantiano (relação de fenômeno e coisa-em-si), será considerado, com as devidas proporções, por grande parte dos movimentos que ora explicitamos até aqui. Tal questão é vista, implicitamente, por exemplo, na tentativa de rearticulação dos dualismos, e das dialéticas e dos diálogos com a ideia de um elemento de unificação, antevista nos sistemas de Novalis e do trágico pela perspectiva de Schelling, Hegel e também Hölderlin²⁰.

²⁰ Utilizamos o termo “dialética”, nesse contexto, a partir da definição que nos oferece o *Dicionário Filosófico*, de Nicola Abbagnano. Nesta obra, é explicitado que o termo, que “deriva de diálogo, [...] não foi empregado, na história da filosofia, com significado unívoco, que possa ser determinado e esclarecido de uma vez por todas; recebeu significados diferentes, com diversas interrelações, sendo redutíveis uns aos outros ou a um significado comum. Todavia, é possível distinguir quatro significados fundamentais”. São eles, [...] como método da divisão; lógica do provável; lógica; síntese dos opostos”. 1ª, 2ª, 3ª e 4ª definições, respectivamente. Utilizamos, nesse momento, o termo dialética, segundo seu 4ª significado (ABBAGNANO, 2007, p. 269, s.v. ‘Dialética’).

É importante salientar que os traços da filosofia kantiana ainda projetam sua sombra nos sistemas religiosos da época, na ideia de um retorno ao mundo do *espírito*. Além disso, se entrelaçam à centralidade que a ideia de sujeito passa a ocupar na literatura, especialmente no âmbito do romance alemão, gênero literário notadamente burguês. Somado a essas características, cabe ainda destacar o relevo dos elementos simbólicos, autorreflexivos, religiosos, revolucionários bem como o anti-heroísmo dos personagens vislumbrados em vários estilos literários em voga no romantismo alemão. Pode-se dizer, assim, que tal movimento, em suma,

[...] criou e rejuvenesceu gêneros literários desconhecidos, negligenciados ou decadentes: o lirismo, a poesia semilírica, semiépica das baladas, um teatro liberto das regras clássicas, seguindo a tradição de Shakespeare e procurando dar aos seus assuntos o quadro e a atmosfera autêntica da época, o romance histórico e o romance pessoal, psicológico, individualista, que fixa a vida íntima e a evolução das personagens. Encorajou e cultivou a poesia dialetal, dando forte impulso ao regionalismo ameaçado pela centralização moderna. Inspirou [...] os estudos históricos e filológicos, por sua concepção mais veraz, mais viva e mais ampla do desenvolvimento [...] (AUERBACH, 2005, p. 355).

Para finalizar esta seção, gostaríamos de destacar, após a miríade de elementos apresentados sobre o contexto, aquilo que, para além da filosofia e tensionado também por ela, se encontra repetidamente na base das discussões desses movimentos (e, por isso, antevista nos sistemas de poetas e filósofos da época): a presença da Antiguidade ou a querela entre antigos e modernos, que não foi exclusiva do Classicismo, que será retomada, discutida, ressignificada e aprofundada ao longo de todo o século XVIII. Tal questão, notada nas obras dos poetas e de filósofos, está implicada nas observações da política, cultura, história e arte da Antiguidade, fornecidas inicialmente por dois nomes de relevo, Winckelmann e Lessing. Sobre esse ponto, Marco Aurélio Werle destaca, inclusive, essa influência já no movimento *Tempestade e Ímpeto*:

1. Em toda essa época, há uma crítica ao classicismo francês, ao domínio da literatura francesa, na medida em que esta encarnava as regras clássicas (Boileau); 2. Ao lado disso, apresenta-se uma busca pelo verdadeiro sentido dos antigos, sendo este tópico mais forte em Winckelmann, o grande descobridor da Antigüidade clássica, do que em qualquer outro. A estratégia comum era precisamente opor o *autêntico* Aristóteles (segundo se supunha) ao Aristóteles dos franceses (o modelar). Se bem que essa estratégia não se aplica tanto a Winckelmann, para quem a relação com a Antigüidade grega era mais plástica do que marcada pelos parâmetros da teoria da tragédia; 3. Junto à defesa do sentido autêntico dos antigos vem a adoração a Shakespeare, bastante forte em Lessing e Herder. Neste caso, além de contrapor o pensador da tragédia antiga, o Aristóteles autêntico, ao classicismo francês, também se lhe opunha a excelência poética moderna. [...] 4. Outro ponto comum, mas

também de diferença, e que é mais forte em Lessing, é a crítica ao regime absolutista e a defesa de uma cultura alemã própria baseada numa sociedade burguesa (WERLE, 2000, p. 25).

Assim, embora Winckelmann e Lessing tratem de aspectos diferentes da arte antiga, plástico, de um lado, e poético, de outro, seus escritos são responsáveis pela imagem e recepção que Schiller, Goethe, os irmãos Schlegel, Hölderlin, Schelling e Hegel terão da Antiguidade clássica, especialmente no que se refere ao drama. Desse modo, será necessário perpassar as teorias de ambos no intuito de verificar, posteriormente, como se realizou a percepção hölderlinana dos gregos e de que modo foi possível articulá-la ao campo filosófico.

1.2 Winckelmann e a imitação dos antigos

O estudo e a retomada dos antigos foi uma presença constante na Alemanha e em grande parte da Europa, conforme indicamos no decorrer do tópico anterior. Contudo, é especialmente a partir de Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), historiador e esteta alemão, que se coloca em perspectiva, pela primeira vez, a dimensão *epocal* da Antiguidade. Tal feito é realizado mediante um viés teórico e histórico que Winckelmann propõe em suas reflexões²¹. O período acima indicado era considerado, desde o Renascimento, como um bloco greco-romano uniforme. Todavia, o historiador foi responsável por refletir sobre as especificidades que acompanham cada povo no que se refere as obras de arte. Nesse caso, ao se observar um processo estético particular, outros elementos, para além da arte, são evidenciados na análise, tais como o *ethos* e a localização geográfica na qual se cria. Fatores que, por sua vez ampliariam a reflexão acerca das singularidades culturais.

Ao trabalhar tais questões, o que se nota é o redimensionamento da *diferença* entre antigos e modernos. Diferença essa que se coloca a partir de um contexto de causas, que não se dissocia da escolha e do resultado artístico. Por este motivo o autor é considerado o fundador da história da arte enquanto disciplina, mas também, segundo Gerd A. Bornheim, pelo “novo comportamento em face da arte”, sendo, por isso, o “precursor da moderna metodologia científica” nesse campo (BORNHEIM *apud* WINCKELMANN, 1975, p. 32).

²¹ É importante destacar que em um de seus fragmentos poetológicos, “História das belas-artes entre os gregos: Até o final do período periclético”, *cf.* Sta 4, I: 191, 200. Hölderlin menciona explicitamente, a obra de Winckelmann, *História da arte da Antiguidade*. Essa menção se refere ao tópico da beleza entre os gregos, questão que nos parece fundamental para o modo como Hölderlin plasma tal ideia em seus escritos. *Cf.* também a tradução de Ulisses Vaccari para esse texto (HÖLDERLIN *apud* VACCARI, 2012, p. 152-165).

Em sua obra mais extensa, *História da Arte Antiga* (1764), Winckelmann teoriza sobre o modo como ocorre o processo de nascimento da arte e da cultura na Antiguidade. Marco Aurélio Werle (2000, p. 26) destaca a importância desse escrito como um “dos monumentos de prosa clássica europeia”, no qual o historiador forja sua visão “da Antiguidade clássica”.

Embora em sua obra sejam analisados os aspectos das culturas egípcias, etruscas e de outros povos, é possível notar que o autor se inclina a uma predileção pelos gregos por notar neles propriedades distintivas no que se refere a sua estrutura artística e a seus costumes. Tal destaque residiria, segundo Winckelmann, na *singularidade* helênica, vista, por exemplo, na conformação de aspectos materiais e imateriais que se entrelaçam em um espaço de vivências: a relação entre ambiente, clima, e a geografia do espaço; a concretude dos traços humanos e certa compleição inata que esse povo possuía, propensa à invulgaridade, de modo que “quanto mais nos aproximamos do clima da Grécia, mais bela, elevada e vigorosa será a configuração do homem” (WINCKELMANN, 1880 [1764], p. 229)²². Nesse sentido, segundo o esteta:

[...] eles têm em parte um ar de nobreza, em parte perspicácia e inteligência; e a forma do rosto é geralmente ampla e cheia, e as partes dessa em harmonia umas com as outras (WINCKELMANN, 1880 [1764], p. 230)²³.

A superioridade da configuração é tão manifesta, que a cabeça do mais humilde dentre os homens pode ser posicionada nas pinturas históricas mais dignificantes, especialmente aquelas nas quais homens de idade avançada serão apresentados. E dentre as mulheres de tal categoria, mesmo em posições de menor importância, não seria difícil encontrar uma Juno. (WINCKELMANN, 1880 [1764], p. 230)²⁴.

Tais temas serão articulados em seu livro, *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura* (1755), em que o historiador elenca os motivos pelos quais a localização mediterrânea, a natureza de um “céu sereno”, afinam-se a uma beleza já latente na forma física dos gregos, apenas sutilmente modelada pela prática dos exercícios corporais (WINCKELMANN, 1975 [1755], p. 41).

As análises sobre a matéria do corpo e da forma, que ele nomeará de natureza, vista nos contornos, funcionarão como o cenário de uma intensa reflexão anteposta entre antigos e

²² “[...] and the nearest we draw in the climate of Greece, the more beautiful, lofty, and vigorous is the conformation of man” (WINCKELMANN, 1880, p. 229).

²³ “[...] but they have partly an air of nobleness, partly of acuteness and intelligence; and the form of the face is generally large and full, and the parts of it in harmony with each other” (WINCKELMANN, 1880, p. 230).

²⁴ “The superiority of conformation is so manifest, that the head of the humblest man among the people might be introduced in the most dignified historical painting, especially one in which aged men are to be presented. And among the woman of this class, even in places of the least importance, it would not be difficult to find a Juno” (WINCKELMANN, 1880, p. 230).

modernos, a fim de auxiliar a perceber as distinções encontradas no modo com que estes se apropriam do tempo e do espaço. A partir disso, Winckelmann concluirá que,

[...] na maioria das figuras dos mestres modernos, observam-se, nas partes comprimidas do corpo, pequenas dobras da pele demasiado marcadas; ao contrário, onde essas dobras se formam nas partes, igualmente comprimidas de figuras gregas, uma suave ondulação as faz surgir uma da outra, à maneira de ondas, de modo que parecem constituir um todo, e produzir uma única nobre pressão. A pele que nos mostram essas obras-primas não está esticada, mas levemente estendida sobre uma carne sadia, que a enche sem formar gorduras; ela acompanha os músculos e se une a eles, em todos os movimentos, cuja direção segue. Nunca a pele forma, como nos corpos dos nossos artistas modernos, pequenas dobras parciais, separadas da carne (WINCKELMANN, 1975 [1755], p. 46).

Parece naturalmente provável que na formação dos belos corpos gregos, como nas obras dos mestres antigos, havia mais unidade no conjunto de sua estrutura, uma mais nobre ligação das partes, uma plenitude mais acentuada, sem as tensões produzidas pela magreza, sem as concavidades e as depressões dos nossos corpos modernos (WINCKELMANN, 1975 [1755], p. 46).

O aceno percebido nessas colocações ultrapassa o cerne da estética moderna, que repousa em uma cisão, desde seus fundamentos, no que se refere a uma determinada unidade (o todo da composição artística) necessária, mas que não estaria representada nas obras. Tal crítica visa, segundo nosso entender, a enfrentar os costumes e o modo de ser dos modernos, um povo ‘fragmentado’, sendo a arte apenas uma expressão desse viés que não se pretende como o ideal. Winckelmann percebe na vestimenta e na representação artística grega um modelo de inspiração, através do qual se aprende a viver de forma livre e harmônica, não se contrapondo à natureza – termo que significa nesse contexto, ordem, espaço, meio ambiente e unidade, mas que nela busca sua medida.

Assim, se é notada nos gregos uma liberdade e uma natureza auspiciosa, em um regime político apropriado, em que a vida civil não se opõe à liberdade, é este mesmo elemento da vida que escapa aos contemporâneos do autor. Deste modo, ele sugere que:

O único meio de nos tornarmos grandes e, se possível, inimitáveis, é imitar os antigos; e o que se diz de Homero – que aprende a bem compreendê-lo quem aprende a admirá-lo – vale também para as obras de arte dos antigos, especialmente para as dos gregos. É necessário conhecê-las, como a um amigo, para considerar o Laocoonte tão inimitável como Homero. (WINCKELMANN, 1975 [1755], p. 39-40)

Tais reflexões, em nosso entendimento, não visam apenas a determinar o novo modo de se observar a arte grega, importante já no Renascimento, mas alçam os gregos ao paradigma inescapável aos modernos.

A partir dessas proposições, Winckelmann, estaria, nesse contexto, a tomar como base de suas reflexões uma das questões que atravessam a história da estética desde a Antiguidade, a saber, a questão da *mimesis* aristotélica ou daquilo que se nomeia como a relação entre arte (*tekhné*) e natureza, para a qual o historiador propõe uma chave de leitura distintiva entre cópia e imitação. A primeira seria considerada um retrato, uma “imitação servil”, uma vez que se concentra em partes aparentemente *reais* da natureza para produzir. Esse procedimento acarretaria o foco a elementos parciais, o que por sua vez desvirtua o real objetivo do fazer artístico: a representação do todo. Nesse caso, propõe o historiador como alternativa que o artista invista na perspectiva imitativa. Esta é compreendida como a norma ideal, pois pressupõe a apreensão do todo que ocasiona, em última instância, o surgimento do *belo universal*. Exclusivamente nesse âmbito de produção poderíamos nomear o trabalho artístico de *criação*.

Ainda no que se refere às distinções sobre os preceitos para a concretização do belo, estaria implicada, segundo pensamos, não apenas a recomendação prática sobre o modo de compor vista nos helenos, mas a percepção de que na fonte de seu pensamento havia uma *reflexão* profunda sobre as “regras implícitas” que permeiam as singularidades da natureza e que compõem o “todo único”, o modelo que se antevê na forma. Segundo Winckelmann, os princípios ou as “noções gerais”, aqui tratadas como divinas, estariam a servir de *medida*, impondo-se, inclusive, à conformação da natureza (WINCKELMANN, 1975 [1755], p. 44-45).

Portanto, também o processo artístico, que é fruto da inspiração humana, estaria subordinado a uma ordem elevada. A genialidade, embora articulada pela sensibilidade, nesse caso, consistiria no uso da razão, apta a identificar e a ler as medidas gerais na natureza e a seguir esse preceito na produção, tal como o fez, por exemplo, o renascentista Rafael Sanzio (1483-1520), na criação de sua *Galateia* (WINCKELMANN, 1975 [1755], p. 45).

Esses indicativos apontam para certas *forças formativas* em jogo na relação do divino e o do humano, forças compreendidas, vividas e expressas no cotidiano grego em seu âmbito cultural e público. A experiência desse alvorecer, conforme sugere o historiador alemão, perdeu-se entre os modernos, uma vez que não apenas se encontra ausente uma certa apresentação da natureza, que mostrava tal ordem, mas porque o modo de compor artístico dos modernos não se subordina mais a tais preceitos. Para justificar esse raciocínio o autor censura a preferência barroca de sua época pelas obras de Gian Lorenzo Berníni (1598-1680), tidas pelos críticos como o espelho autêntico da Antiguidade. Para o esteta, neste caso, haveria

exageros e rebuscamentos na mão do escultor, apegado a minúcias. A orientação artística, deste modo, estaria a partir de si (do singular) para compor, utilizando a fidedignidade da natureza na reprodução. O resultado dessa dinâmica estaria consubstanciado em uma representação de todo o excesso do humano, em figuras realistas, amolecidas, e, por sua vez, em um determinado desgaste da *centelha divina*, de modo a corromper a figuração. Para se antepor a esse *antimodelo*, Winckelmann recorre à estátua de mármore do grupo *Laocoonte* (140 a.C).

Uma das figuras mais famosas da Antiguidade, a imagem representa a morte do sacerdote de Apolo, Laocoonte e de seus filhos, devorados por duas víboras, episódio descrito por diversos autores da Antiguidade, dentre eles, Homero e Virgílio. Winckelmann parte desta escultura para propor que se vê, na figura, o mínimo de intervenção humana na peça: o artista não expressa a intensidade do verossímil, que de fato teria ocorrido na morte violenta narrada no evento. Antes, se ateria aos princípios do divino e da beleza, os quais lecionam que se extrai o mais nobre do humano, “a grandeza serena”, diante da maior dor, de maneira sutil, porém. Conforme expõe Winckelmann:

O Laocoonte não profere gritos horríveis como aquele que Virgílio canta: a abertura da boca não o permite; é antes um gemido angustiado e oprimido, como Sadolet o descreve. A dor do corpo e a grandeza da alma estão repartidas com igual vigor em toda a estrutura da estátua e por assim dizer se equilibram (WINCKELMANN, 1975 [1755], p. 53).

Tal reflexão nos parece denotar uma recomendação moral – elevar-se acima da própria natureza –, de modo a demarcar o *status* da superioridade divina face à condição humana. Tal proposição é também estendida ao exame que o historiador realiza sobre o torso de Hércules e do Apolo do Belvedere, dentre outras obras de arte pictóricas. A partir dessas análises, Winckelmann conclui que os gregos não investem na dor, mas na coragem, algo para ele perceptível a partir da representação. Do mesmo modo, os escultores helenos não intervêm diretamente na materialidade das obras. O fazer artístico, nesse caso, apenas supõe a lapidação, que mostra contornos da matéria, o que resulta em um equilíbrio (no sentido de se apossar) nas tensões impostas pela emoção, como visto anteriormente no rosto e no corpo do Laocoonte.

Assim, na potência da arte, cuja finalidade seria a beleza, estaria também implicada uma questão pedagógica, pois essa atividade não teria como finalidade apenas agradar o *gosto*, mas um viés duplo mediante o qual se propicia ao observador um conjunto de exemplos sobre como ser, agir e pensar, de modo que “o conhecedor terá assunto para meditar e o simples amador aprender” (WINCKELMANN, 1975 [1755], p. 70).

Por esse motivo as implicações dessas teorias, conforme salienta Roberto Machado (2006, p. 09-10), marcam o nome de Winckelmann em sua época

[...] por ter sido **o primeiro a dar ao classicismo alemão seu ideal estético**, ao defender, em 1755 nas *Reflexões*, não só a superioridade da arte grega sobre a arte de todos os tempos, inclusive a romana, mas também a necessidade de imitá-la, duas idéias de grande futuro no que diz respeito à relação da Alemanha com a Antigüidade. **Ele foi, assim, o primeiro de uma série de intelectuais e artistas alemães dominados pela “nostalgia da Grécia”**, isto é, em primeiro lugar, guiados pela concepção dos antigos como fundamentalmente os gregos – e não mais os romanos, como para os italianos renascentistas e os franceses clássicos – e, em segundo lugar, convencidos da importância dos gregos antigos para a constituição da própria Alemanha (MACHADO, 2006, p. 13-14, grifos nossos).

Assim, conforme salienta Marco Aurélio Werle, tais conjecturas teóricas do historiador de arte alemão foram encaradas pela literatura secundária como um tipo de classicismo, “com o que se entende que é preciso tomar o clássico como modelo: os gregos originais, o princípio da escultura especialmente e não as regras de Aristóteles apenas, tal como eram lidas pelo classicismo francês” (WERLE, 2000, p. 28).

1.3 Lessing e a imagem do teatro grego

Tão importante quanto as reflexões de Winckelmann sobre a arte no pensamento alemão acerca da Antigüidade grega a partir da escultura e da pintura, é o pensamento do dramaturgo, poeta e crítico de arte Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781). Suas elaborações sobre dramaturgia e poética, especialmente na *Dramaturgia de Hamburgo* (1769), oferecerão às teorias sobre os gêneros dramáticos contribuições significativas no que se refere à crítica, à tradução e à recepção da Antigüidade pelos alemães.

Em sua obra *Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e Poesia* (1766), o dramaturgo posiciona a questão *ut pictura poesis*, ou seja, as diferenças entre a representação pictórica e textual. Nesse estudo, o autor toma como ponto de partida a escultura do grupo Laocoonte, sobre o qual medita a partir da retomada das percepções que Winckelmann havia desenvolvido em suas *Reflexões*. Em comum, concorda com esse último no que se refere à beleza como finalidade artística entre os gregos, a respeito de leis (elevadas) aplicadas ao modo de se compor, bem como em relação à preeminência dos gregos face aos modernos. Entretanto, Lessing recusa a supressão da emoção, contrapondo-se, assim, ao historiador, na medida em que lê na Antigüidade o aceno para a vivência e a celebração do sentimento:

Apenas no que toca ao motivo que o senhor Winckelmann atribui a essa sabedoria, na universalidade da regra que ele deriva a partir desse motivo, eu ousou ser de uma outra opinião (LESSING, 2011 [1766], p. 86).

Quando Homero conduz para a batalha os troianos com gritos selvagens e, em contrapartida, os gregos em resoluta quietude, os intérpretes notam com razão que o poeta desse modo quer expor aqueles como bárbaros e estes como um povo com moral (LESSING, 2011 [1766], p. 87).

Nos trechos acima, destaca-se que o recurso a uma determinada *quietude* grega, teria sido utilizado apenas como estratégia metafórica na literatura a fim de expressar a moralidade em jogo e não para determinar os traços distintivos daquele povo em uma base do impassível. Para elucidar tal hipótese, Lessing, evoca todo um conjunto de obras da poética clássica, amparando-se no aspecto textual, portanto, de modo a demarcar a presença de um traço determinante (do *pathos*) que estaria a lhes atravessar. Tal hipótese é demonstrada a partir da análise de eventos desenvolvidos na *Iliada*. O crítico recupera, no poema épico, um evento em que se vê uma trégua, na qual aos exércitos é concedido o direito de cremação dos corpos mortos em combate. Neste episódio, Príamo, proíbe seus troianos de chorarem, enquanto Agamenon age de modo diametralmente oposto em relação aos gregos. Para Lessing,

Ele quer nos ensinar que apenas o grego com a sua moral pode chorar e ser corajoso ao mesmo tempo; por outro lado o troiano sem moral, para sê-lo, antes deveria sufocar toda humanidade. Νεμεσσωμαί γε μὲν οὐδὲν κλαίειν [não julgo possível de censura/ quem chora], ele permite que o ponderado filho do sábio Nestor o profira num outro ponto (LESSING, 2011 [1766], p. 87).

A emoção, a paixão ativa, vista como irascível e desmedida, característica que Lessing associa aos helenos, estaria suprimida na leitura winckelmaniana, que derivou a superioridade grega na base de uma “calma serena”, em um equilíbrio de emoções. Lessing, por sua vez, notará uma tensão no interior dos personagens, carregados de uma dualidade, *idealizada* e homérica, de um lado, e opostamente *humana*, de outro, quando se trata da expressão dos sentimentos (LESSING, 2011 [1766], p. 86). Esse traço também é notado pelo dramaturgo nas peças de Sófocles, uma vez que afirma:

Mesmo um *Laocoonte* encontra-se entre as peças perdidas de Sófocles. Se o destino nos tivesse concedido, sim, também esse *Laocoonte*! A partir das breves menções que alguns dos gramáticos antigos fizeram a ele, não se pode concluir como o poeta tratou a sua matéria. De uma coisa eu estou certo, que ele não teria exposto o seu Laocoonte mais estoico que Filoctetes e Hércules.

Todo estoico é não teatral; e a nossa compaixão é sempre proporcional ao sofrimento que o objeto de interesse manifesta. Se nós o vemos suportar a sua miséria com grande alma, então essa grande alma irá decerto despertar nossa admiração é um afeto frio, cujo maravilhar desprovido de atividade exclui qualquer outra paixão mais quente, bem como qualquer outra representação distinta (LESSING, 2011 [1766], p. 88).

Neste caso, nota-se que se Winckelmann parte da escultura, da poesia e da pintura, retirando de suas reflexões um *ethos grego* que parecia suprimir a emoção, Lessing, por sua vez, se concentrará na poética, especialmente no drama, para rearticular tal emoção em uma dinâmica contrária a seu contemporâneo.

Inicialmente, o crítico retomará a necessidade de um teatro nacional, antes pretendido por Johann Christoph Gottsched (1700-1766), que possuísse uma origem identitária própria, não mais mediada pela recepção da Antiguidade pelos franceses, pois, segundo Lessing

Acreditámos, durante muito tempo, tão piamente nisto que, para os nossos poetas, imitar os franceses significa o mesmo que trabalhar segundo as regras dos antigos. Todavia, o preconceito não se podia impor sempre, contrariando os nossos sentimentos. Felizmente, estes foram despertados por algumas peças inglesas, e descobrimos assim que a tragédia é capaz de produzir um efeito muito diferente do que o que CORNEILLE e RACINE foram capazes de lhe atribuir (LESSING, 2005 [1767-1769], p. 180).

No trecho citado, vemos que a crítica lessinguiana ao teatro francês se refere à recepção e à tradução do universo antigo, lido, segundo suas impressões, por uma ótica mecanicista, estática e excessivamente formal. Tal crítica refere-se especialmente a Pierre Corneille (1606-1684) e a Jean Baptiste Racine (1639-1699). Ambos teriam proposto interpretações daquilo que se convencionou nomear no período como “as regras” da poética aristotélica: as três unidades do efeito e a finalidade da catarse. Além disso, os dramaturgos franceses mencionados teriam destacado uma finalidade moral para a tragédia. Para o dramaturgo alemão, todavia, a França interpretou “erradamente as regras do drama da Antiguidade [...]” (LESSING, 2005 [1767-1769], p. 180-181). Lessing tem em vista, assim como Winckelmann, o encontro a uma atmosfera do período, uma *aura* grega, que ultrapassaria o mero acompanhamento das orientações textuais, que conformaria a base de uma visão estática das regras de composição.

O enfrentamento dessas teses será desenvolvido no interior de sua obra *Dramaturgia de Hamburgo* (1767-1769), que tem como fito refletir sobre a recepção das regras poéticas do período, vislumbradas na recorrência à *Poética* de Aristóteles, já em curso no *Sturm und Drang*. A retomada desta decorre da centralidade que o escrito do estagirita ocupa nos estudos da

Antiguidade. Outra questão é que as regras de Aristóteles parecem inescapáveis aos estudiosos europeus do período, que enfrentam, em maior ou menor medida, essa leitura ‘tradicional’:

O que me garante, pois, que não me aconteceu isto, que não interpreto mal a essência da arte poética dramática, é o facto de que eu a reconheço tal como ARISTÓTELES a abstraiu das inúmeras obras primas do teatro grego. Recebi deste filósofo as minhas ideias acerca da origem, das bases da arte poética, que não podia exprimir aqui sem me alargar. No entanto, não hesito em confessar (mesmo que nestes tempos esclarecidos se riam de mim por isso) que considero a sua obra tão infalível como os Elementos de EUCLIDES. Os seus princípios são igualmente verdadeiros e certos, só que não são tão compreensíveis e, por isso, mais sujeitos a mal-entendidos do que tudo sobre o que aqueles discorrem. Em especial, atrevo-me a provar irrefutavelmente no que respeita à tragédia, acerca da qual o tempo nos quis proporcionar mais ou menos de tudo, que esta não se pode afastar nem um passo que seja da norma de ARISTÓTELES sem se afastar outro tanto da perfeição (LESSING, 2005 [1767-1769], p. 179).

Devido à presença aristotélica mediada por diversos textos teóricos do contexto, Roberto Machado (2006, p. 38) nomeia os precedentes dramaturgicos alemães da época de uma “verdadeira poética do teatro, de inspiração aristotélica”. Interpretando a reflexão trágica a partir do pensamento de Aristóteles (articulada a seu modo), Lessing compreende o tema da *mimesis* sob uma base da verossimilhança, ou seja, na correspondência entre ação e sua efetiva representação na composição dramática. Tal fato resulta, segundo Machado, na especificidade do dramaturgo ter procurado “a verdadeira posição a respeito da poesia e a estabelecer os princípios da tragédia grega” (MACHADO, 2006, p. 37) em contraposição à Corneille, por exemplo²⁵.

Outro aspecto a ser salientado nas interpretações de Lessing é a análise da finalidade da catarse, tensionando o estudo dos *efeitos* do drama, debruçando-se, portanto, especialmente ao modo como o capítulo XVIII da *Poética* aristotélica fora percebido até então. A partir de suas proposições, é indicada pelo dramaturgo, a mudança interpretativa da catarse de *terror* e compaixão para *temor* e compaixão. A fundamentação dessa conversão, segundo Marco Aurélio Werle, seria orientada por Lessing a partir da percepção de que “uma vez que o *temor* se dá entre homens que são iguais [...] o *terror* implica a existência de príncipes e reis, remetendo ao despotismo e à tirania” (WERLE, 2000, p. 36). Tal efeito teria o condão de aproximar o autor dramático dos espectadores, a partir da emoção que busca imprimir nos mesmos (WERLE, 2000, p. 36) uma necessidade do teatro da época que visava atingir uma burguesia nascente.

²⁵ Elucidaremos essa questão no segundo capítulo, a partir das reflexões de Florence Dupont.

Assim, o argumento que se depreende dessas leituras é a necessária oposição ao elitismo, visto especialmente na arte teatral e na estrutura política engessada da época. Nesse mesmo sentido, novamente indica Marco Aurélio Werle, que, por essa razão, o foco de enfrentamento passa a ser o teatro aristocrático, considerado artificial e excessivamente normativo segundo Lessing, mediante a apreciação dos trabalhos de Corneille e Racine, que apresentavam boa recepção em solo germânico.

Tais reflexões tocam de maneira profunda não só no âmbito de uma estética mais geral, que opera no âmbito das diferenças entre arte figurativa e arte poética (*cf.* LESSING, 1991), a qual ele critica como nenhum outro teórico da época, mas também pela centralidade que a dramaturgia passa a exercer dentro dos estudos do gênero que ocupa o cerne de suas reflexões.

Desse modo, o que se depreende do pensamento de Lessing, segundo a leitura de Werle (2000), é um projeto crítico de vital importância para os alemães, pois, com ele “dá-se um início de rompimento substancial com as estéticas normativas”, projeto que, sinteticamente, consiste em “opor Aristóteles aos franceses”, ressaltando “o papel da catarse”, ou seja, oferecendo uma nova interpretação do estagirita. Além disso, outro ponto importante reside no fato de Lessing, “tal como fará Herder, [caracterizar] o autor de teatro enquanto gênio (Shakespeare), aquele que não se atém às regras e que fala diretamente à alma do espectador” (WERLE, 2000, p. 36).

Aliada a essa ressignificação do ideário poético aristotélico, Lessing estaria a evidenciar as *possibilidades filosóficas* da tragédia, pois esta, segundo Wilhelm Dilthey (1922 [1907], p. 57) nos coloca “no meio das condições de um personagem [ou caráter ou personalidade] trágico e na gênese de sua paixão”²⁶. A partir dessa proposição é que Dilthey indicará que Lessing estaria a tocar em “uma das verdades mais importantes que envolvem filosofia, poesia e história” (DILTHEY, 1922 [1907], p. 57)²⁷. Tal verdade é a diferença entre poesia e história, já colocada por Aristóteles, entre um certo tipo da *possibilidade* da ação humana em “certas circunstâncias” plasmado na poesia, e um comportamento “real e necessário” verificado na história. Assim, Lessing teria compreendido, de forma mais próxima ao texto do estagirita, que a essência da poesia seria “a ação”, mas somente a ação que se expõe “num caráter humano e verdadeiro, no movimento livre de suas paixões” (DILTHEY, 1922 [1907], p. 57), tema que seria posteriormente retomado no interior do pensamento trágico de Schelling e Hegel.

²⁶ “Die Tragödie soll uns in die Mitte der Bedingungen eines tragischen Charakters und in die Genesis seiner Leidenschaft versetzen” (DILTHEY, 1922 [1907], p. 57).

²⁷ “Lessing steht hier vor einer Reihe der wichtigsten Wahrheiten über das Verhältnis von Poesie, Philosophie und Geschichte” (DILTHEY, 1922 [1907], p. 57).

Diante do plano geral apresentado até o momento, podemos nos perguntar quão influentes foram as teorias de Winckelmann e Lessing, para a recepção dos gregos entre os alemães do século XVIII em diante. A contribuição de ambos, como podemos notar, consiste em terem evidenciado certa *ambiguidade* que estaria em jogo quando se trata de pensar sobre a Antiguidade. Notadamente, percebe-se tal questão quando temos em vista a leitura empreendida por Lessing da escultura de Laocoonte, que o dramaturgo mobiliza para “distinguir o princípio da escultura e poesia, e de onde parte Winckelman para explicitar somente o ideal grego” (WERLE, 2000, p. 42), proposta que sintetiza a visão dos clássicos que se faz notar nas produções literárias e nas reflexões filosóficas da época²⁸. Enfrentaremos esses desdobramentos no próximo capítulo, dedicado a estudar a articulação da tragédia na obra de alguns autores do período.

²⁸ Acerca disso, é possível notar certa preferência dos autores do período pela escultura e pela tragédia enquanto espaços de reflexão. No caso da Filosofia, isso se expressa, especialmente, nos textos estéticos de Schelling e Hegel. Quais seriam os motivos dessa predileção? A nosso ver, isso se refere à influência que Winckelmann e Lessing imprimiram sobre seus leitores, uma vez que, como visto neste capítulo, a escultura e a tragédia foram as obras de arte elegidas por eles para tematizar suas reflexões acerca da Antiguidade.

CAPÍTULO 2

Da tragédia ao trágico: leituras e deslocamentos

[...] a tragédia grega do século V é um fenômeno histórico singular e, como reflexão do ser humano sobre a problemática de sua existência, uma criação de validade que persiste por sobre o tempo (LESKY, 1996, p. 280).

No capítulo anterior, expusemos como o contexto político, literário e filosófico fomentou um ambiente propício para o desenvolvimento das principais teses do Romantismo e do Idealismo alemães. Veremos que Hölderlin participa e dialoga ativamente com tal período, o que se faz especialmente pelos escritos tecidos em sua correspondência e em seus fragmentos filosóficos, com os quais debate as ideias de Platão, Aristóteles e as poéticas clássicas. Parece ter havido, à época, uma tentativa de discussão dessas questões em franco diálogo com a tragédia, e isso se nota tanto em Hölderlin, quanto em Schelling e Hegel. Conectados tanto pela amizade desenvolvida, como por sistemas de pensamento muito próximos, é por meio desses dois últimos que discutiremos o projeto da filosofia do trágico do período que, depois, será reelaborado de maneira distinta pelo filósofo de *Hipérion*.

2.1 Breve perspectiva geral da recepção das poéticas clássicas do Renascimento até o século XVIII

Conforme evidenciado até o momento, o estudo sobre os antigos obteve grande expressividade no pensamento alemão. No caso específico da tragédia, essa reflexão se aprofunda e se ressignifica, a partir de uma leitura das poéticas clássicas; especialmente a partir do Renascimento, como base de reflexão sobre o modo de compor e refletir no campo estético. Peter Szondi (2004a) indica que ao pensarem sobre os gêneros literários os alemães tomaram “desde a *Arte Poética*, de Horácio, até o *Ensaio de uma arte poética cristã*, que Gottsched publicou em 1730” (SZONDI, 2004a, p. 16). Nesse contexto, o drama é considerado o gênero nuclear das interpretações sobre a composição poética, o que muito se deve às elaborações de Lessing, sendo também o espaço de uma diferença que começaria a se delinear no campo hermenêutico literário francês e alemão. Trata-se, portanto de acompanhar o desenvolvimento percebido a respeito da tragédia, buscando, a princípio, as razões de seu fundamento no século VI a.C, pois, segundo Albin Lesky (1994), “Toda a problemática do trágico, por mais vastos que sejam os espaços por ele abrangidos, parte sempre do fenômeno da tragédia ática e a ele

volta” (LESKY, 1994, p. 23). De acordo com o helenista, isso se deve ao fato de que a tragédia foi “[...] um fenômeno histórico singular e, como reflexão do ser humano sobre a problemática de sua existência, uma criação de validade que persiste por sobre o tempo” (LESKY, 1996, p. 280). Tomemos, portanto, esse ponto de partida.

Segundo Jean-Pierre Vernant (2005, p. 8), a tragédia surgida entre os gregos no final do século VI a.C, esgota seu *veio trágico* em um transcurso de cem anos, “e quando no século IV a.C na *Poética*, procura estabelecer-lhe a teoria, Aristóteles não mais compreende o que é o homem trágico, que, por assim dizer, se tornara estranho para ele”. Um dos motivos de tal mudança, refere-se à perda de uma *ritualística* grega, característica ática, na qual estavam implicadas complexidades, tais como os refinamentos populares, míticos, cerimoniais e espirituais. Tal atributo, segundo Albin Lesky (1994), “[...] perdeu-se em boa parte do helenismo posterior [...]” (LESKY, 1994, p. 27), contexto no qual se encontrava a obra do estagirita. Tal fato resultou num processo que se afastava do “universo espiritual” das tragédias, acarretando uma análise contextual e histórica dessas, e por isso, passou-se a compreendê-las segundo “um tipo particular de experiência humana, ligada a condições sociais e psicológicas definidas” (VERNANT, 2005, p. 9). Por esse motivo, Lesky destaca que Aristóteles

[...] usa a palavra [trágicos] com o sentido solene e também de desmedido, isso corresponde, simplesmente ao uso da linguagem de sua época [...]. Com isso, não pensa no emaranhado profundo a que é induzido o homem por suas paixões, ou num certo estado do mundo que permite, ou mesmo determina, tal ocorrência; para ele, a palavra simplesmente indica o horrível, o desagradável, o sanguinário (LESKY, 1994, p. 27).

Assim, a reflexão aristotélica, portanto, é um espelho de seu tempo, sendo necessário atentar-se a esse ponto quando se analisa a *Poética*. Ao comentar a repetida retomada desse texto de Aristóteles, ao longo da história da arte e da literatura, Florence Dupont indica que um de seus motivos é que tal obra configura um “monumento teórico cujos elementos, todos, se sustentam e se justificam necessária e reciprocamente uns aos outros” (DUPONT, 2017, p. 10). Ou seja, a *Poética* foi proeminente, devido à interpretação que a tomou segundo um caráter gramático-discursivo, que descreve o modo de organização dos elementos dos textos poéticos e auxilia na elaboração desses. O resultado de tal uso teria sedimentado a posterior definição da tragédia como um espaço teórico, político, ético, psicológico e social que o homem trágico passaria a ocupar especialmente a partir da segunda metade do século XVI, na Itália, contexto em que a interpretação do conjunto da obra do estagirita é retomada.

O italiano Lodovico Castelvetro (1505-1571), com sua *Poética de Aristóteles traduzida vulgarizada e explicada* (1570), alcançou grande expressividade em sua época. (CASTELVETRO *apud* SOUZA, 2004 [1570], p. 881-893). Nela, o autor dedicou-se ao estudo das especificidades da poética aristotélica, sendo responsável por aquilo que mais tarde se denominaria como “A lei das três unidades”, que se referem à ação, ao tempo e ao lugar, elementos necessários, segundo o autor, para a composição dramática. Vejamos de que modo tal tese se aplica aos preceitos aristotélicos, que indicamos a seguir mediante excertos desta obra.

A unidade de ação foi circunscrita ao capítulo XVIII da *Poética*, passagem em que Aristóteles propõe que o mito (fábula, narrativa) deve ser

[...] uno, não como alguns supõe caso se ocupe de um <indivíduo> só; muitos, pois, e até incontáveis eventos ocorrem a um só e a partir deles unidade não há. Assim também são as muitas ações de um, a partir das quais nenhuma ação única resulta (ARISTÓTELES, *Poética*, VIII, 1451a, p. 16-19).

Com isso, o estagirita, segundo sua visão, estaria a propor que a ação dramática é organizada mediante o *correto* encadeamento dos elementos de uma estrutura composicional. Assim, o drama, seria composto de pequenas partes (multiplicidade de ações), todas elas ligadas entre si (“por necessidade ou verossimilhança”) que, juntas, comporiam a unidade da obra. Trata-se, portanto, da *escolha* coesiva entre as ações, de modo que estejam conexas e não apenas enumerando os passos de um personagem.

Do mesmo modo, também estaria contemplado o viés do tempo no drama, referido à duração de uma peça, exposto no capítulo V do mesmo volume, quando Aristóteles propõe, nas linhas 12-14, que a tragédia se difere da epopeia em *extensão*, porque “[...] enquanto a tragédia se esforça o mais possível para durar uma única revolução do sol ou <dela> afastar-se pouco, a epopeia é limitada no tempo” (ARISTÓTELES, *Poética*, V, 1449b, p. 12-14). Expressa-se, portanto, uma temporalidade para a duração da peça, atrelada, por sua vez, à obediência à unidade de lugar, que preceitua que a ambientação da tragédia deva ocorrer em um único cenário ou espaço (ARISTÓTELES, *Poética*, XXIV, 1459b, p. 24-26).

Por sua vez, o poeta e crítico Antonio Sebastiano Minturno (1500-1574) compôs, em 1559, um conjunto de escritos a respeito de Aristóteles, intitulado a *Poética*, volume que, conjuntamente ao trabalho *Arte Poética* (1564), constituiu o modo pelo qual, conforme a leitura de Albin Lesky, expõe:

[...] a perspectiva do fundo escuro da vida, da constante ameaça a tudo o que é sublime e feliz, e a possibilidade do erro que inclusive aos grandes precipita na desgraça. Semelhante concepção que, na vulnerabilidade do homem, na derrota de suas armas espirituais ante o poderio das forças contrárias, permite vislumbrar as origens da ação trágica, que também aparece nos tratados de poética do barroco (LESKY, 1994, p. 30).

A perspectiva do *erro*, que perpassa a condição de fragilidade humana, já em curso a partir dessa herança (a recepção aristotélica renascentista) não encontra lugar, segundo Lesky, no momento posterior, o Iluminismo (LESKY, 1994, p. 31). Isso ocorreu, segundo Pedro Süssekind, porque até a era das Luzes, as poéticas “se baseavam na definição de formas preestabelecidas, atemporais, que prescreviam as regras para se obter o efeito visado por cada gênero artístico” (SÜSSEKIND *apud* SZONDI, 2004a, p. 16). Seu florescimento ocorre, portanto, apenas no neo-humanismo posterior, período em que se promove uma retomada da “essência” da Antiguidade clássica pelas inúmeras interpretações da época que são feitas a esse respeito.

Nesses estudos, Horácio, Longino e Sêneca também são contemplados no campo de estudos sobre os gêneros literários, contudo o núcleo de discussões sobre o modo de compor parte das contínuas ressignificações promovidas em torno do sexto e do décimo terceiro capítulos da *Poética* de Aristóteles, os quais preceituam ser a tragédia, “[...] *mimesis* de ação elevada e completa, [...] <que,> mediante compaixão e terror, leva a cabo a catarse de tais afecções” (ARISTÓTELES, *Poética*, VI, 1449b, p. 24-29). Tal gênero poético também seria “*mimesis* não de homens, mas de ação e vida [...] por isso, é preciso que a mesma não simples, mas complexa e ser esta mimética de terrores e compaixões [...]” (ARISTÓTELES, *Poética*, VI, 1450a, p. 16-17 e XIII, 1452b, p. 30-33). Em continuidade a esse pensamento, Aristóteles (*Poética*, XIII, 1452b, p. 11-16) propõe que,

É necessário, então, ao belo *myhtos* ser antes simples que duplo [...] e mudar não da má fortuna para a boa, mas o contrário, da boa fortuna para a má, não por perversidade, mas por causa de um grande erro ou de alguém da qualidade já dita ou de um melhor antes que de um pior.

Ambos os capítulos agrupam os tópicos da teoria da *mimesis*, da ação, do lugar dos agentes, da organização da composição, da psicologia e o enfoque nas ações dos agentes, da organicidade do todo com uma finalidade (catártica). Segundo Lesky (1994), o foco nessas matérias possibilitou compreender:

[...] a tragédia clássica de seu povo melhor que seus intérpretes modernos, os quais, muitas vezes, com aquela ‘impertinente familiaridade’, contra a qual Nietzsche tantas vezes nos acautela, quiseram incluí-la nas categorias da psicologia moderna (LESKY, 1994, p. 33).

Além das reflexões que ora apontamos em torno da *Poética*, e dos desdobramentos que dela sucederam, há ainda uma outra questão de relevo que se depreende dessa obra, a *mimesis*. Este termo não é conceituado naquela obra, mas sim na *Física*, VII, linha 194a, p. 21, quando o filósofo grego, ao tratar sobre a finalidade entre *tekhné* e natureza, anuncia que a relação entre elas decorrente recebe o nome de *mimesis*. Segundo Paul Woodruff (1992, p. 78), se soma a essa interpretação, aquela que se encontra mais adiante no capítulo VIII, 199a, p. 18, da mesma obra, que propõe se constituir a técnica a atividade capaz de perfazer “certas coisas que a natureza é incapaz de elaborar e a imita” (ARISTÓTELES, *Física*, VIII, 199a, p. 18). Portanto, nesse caso, a *mimesis* se refere à correlação entre arte (*tékhnē*) e natureza. Na *Poética*, o termo passa a ser usado enquanto um termo *técnico* para tratar diversos tipos de relações na representação artística, desde a definir os tipos de poesia (ARISTÓTELES, *Poética*, I, 1447a, p. 8-13), até a investigação das particularidades das espécies poéticas (ARISTÓTELES, *Poética*, XXVI, 1462b, p. 21). Aristóteles, também articula a *mimesis* para se referir às três esferas distintas, as quais é possível para a arte se manifestar, seja a partir de seus meios (pintura, música, dança e poesia), objetos (coisas piores do que são, coisas que são, coisas melhores do que são) ou modos (narrativa, dramática). No que se refere ao modo, cabe o destaque para o uso que se fez especialmente do tema da catarse, depreendida da leitura que compreendeu a

[...] *mimesis* de ação elevada e completa, com certa extensão, com linguagem ornamentada separadas cada uma de suas espécies <de ornamentos> em suas partes, atuando <os agentes> e não mediante narrativa, <que,> mediante compaixão e terror, leva a cabo a catarse de tais afecções (ARISTÓTELES, *Poética*, VI, 1449b, p. 24-25).

A esse respeito, cabe aqui o comentário de Philippe Lacoue-Labarthe, que ao reconhecer a importância da tragédia para a literatura e a filosofia alemãs, evidencia ser possível observar, nos germes da filosofia especulativa, uma aproximação ao modelo de tragédia, que emprega como base de suas reflexões o teor aristotélico da catarse (LACOUÉ-LABARTHE, 2000a, p. 181).

Em posição complementar, Jacyntho Brandão (2018) destaca a importância da análise empreendida a respeito do tema da catarse e da *mimesis*, propondo a possibilidade de

interpretação da *Poética* aristotélica como um tratado geral sobre a *mimesis*, sendo possível dividir seus temas, a partir da seguinte estrutura:

[...] a primeira parte da definição trata de *o que* se mimetiza (‘ação elevada e completa, com certa extensão’), a segunda, de *em que* se mimetiza (‘com linguagem ornamentada, separadas cada uma de suas espécies de ornamento em suas partes’), a terceira, de *como* se mimetiza (‘atuando os agentes, e não mediante narração’) – o ápice da definição sendo definição aos efeitos: ‘mediante compaixão e temor’ ela ‘leva a cabo a catarse [*kátharsis*] de tais afecções [*pathemáton*]’. O efeito próprio da tragédia será, portanto, a purificação de certas afecções, nomeadamente compaixão e temor, o que tanto se poderia entender no sentido do que cada indivíduo experimenta, ao acompanhar a representação do mito trágico, numa espécie de purificação física e psicológica dessas emoções, quanto se poderia ampliar seu alcance para o conjunto dos espectadores, especialmente por trata-se de uma performance a céu aberto, em que palco e público se veem e, em certa medida, contribuem para o espetáculo e a comunhão dramática, experimentando um espécie de alívio coletivo, algo como uma catarse política, não perniciosa, mas benéfica para a cidade (BRANDÃO, 2018, p. 15).

É possível notar que os temas dessa obra estagirita permeiam o pensamento germânico, seja porque utilizam a estrutura das reflexões aristotélicas para criar sua literatura, seja porque identificam paralelos entre os gregos e sua própria filosofia. Neste último caso, cabe o pensamento fulcral de Goethe em 1824, que, ao sintetizar o assunto do drama em sua era, reconhece que “Todo o trágico se baseia numa contradição inconciliável. Tão logo aparece ou se torna possível uma acomodação, desaparece o trágico” (GOETHE *apud* Lesky, 1994, p. 31). Desse modo, o drama, como lido pelos germanos, por se apresentar como um espaço de antinomias, se mostra, ao mesmo tempo, o retrato apropriado de um povo que estava naquele momento a se constituir enquanto nação. Lacoue-Labarthe, propõe que essa contradição tão fundamental foi vastamente articulada pela filosofia alemã (LACOUÉ-LABARTHE, 2000a, p. 189). Partindo dessas reflexões, vejamos de que modo tais preceitos estarão implicados nas elaborações de Schelling e Hegel.

2.2 Schelling: a liberdade e o trágico

Schelling escreve, no ano de 1795, um conjunto epistolar que foi reunido posteriormente sob o título *Cartas Filosóficas sobre Dogmatismo e Criticismo*. Na décima dessas cartas o filósofo nos apresenta sua teoria acerca do drama, que determinaria posteriormente aquilo que se nomeou de “filosofia do trágico”:

Muitas vezes se perguntou como a razão grega podia suportar as contradições de sua tragédia. Um mortal, destinado pela fatalidade a ser um criminoso, lutando ele mesmo *contra* a fatalidade, e contudo terrivelmente castigado pelo crime que era obra do destino! O fundamento dessa contradição, aquilo que a tornava suportável, estava em um nível mais profundo do que onde o procuravam, estava no conflito entre liberdade humana com a potência do mundo objetivo, no qual o mortal, se aquela é uma potência superior (um *fatum*), tinha *necessariamente* de ser derrotado, e, contudo, porque não foi derrotado sem *luta*, tinha de ser punido por sua própria derrota (SCHELLING, 1984 [1795], p. 34).

Nessa reflexão, Schelling retoma uma ideia, já presente em Lessing, a saber, a *tensão* antevista nos gregos. Esse conflito seria interpretado, na visão schellinguiana, a partir de uma anteposição entre liberdade e destino, tema que tornaria a aparecer em seus escritos posteriores. Essa interpretação indicaria algo aparentemente contraditório, uma vez que a dimensão de forças, nessa anteposição parece resultar em algo negativo:

Que o criminoso, que apenas sucumbiu à potência superior do destino, fosse punido, era um reconhecimento da liberdade humana, uma *honra* que se prestava à liberdade. A tragédia grega honrava a liberdade humana, fazendo que seu herói *lutasse* contra a potência superior do destino: para não passar além dos limites da arte, tinha de fazê-lo *sucumbir*, mas, para reparar também essa humilhação imposta pela arte à liberdade humana tinha de fazê-lo *expiar* – mesmo pelo crime cometido pelo *destino*. Enquanto ainda é *livre*, ele se mantém ereto contra a potência da fatalidade. Assim que sucumbe, deixa também de ser livre. Depois de sucumbir, lamenta ainda o destino pela perda de sua liberdade. Liberdade e submissão, mesmo a tragédia grega não podia harmonizar. Somente um ser que fosse *despojado* da liberdade podia sucumbir ao destino. – Era um *grande pensamento* suportar voluntariamente mesmo a punição por um crime *inevitável*, para, desse modo, pela própria perda de sua liberdade, provar essa mesma liberdade e sucumbir fazendo ainda uma declaração de vontade livre (SCHELLING, 1984 [1795], p. 34).

Portanto, por meio do drama, apresenta-se uma situação limite, palco no qual a liberdade humana pode se mostrar em todo o esplendor. Diante da desproporção de forças que o homem tem diante de si, daquilo que escapa à toda métrica e controle, diante do que pode mesmo eliminar sua própria condição, a liberdade surge como uma condição prévia que nos faculta decidir: lutar ou sucumbir. Ao aderir à força do destino, sem a intenção de eliminar aquilo aniquila, gesto que poderia supor o abandono à liberdade, surge toda a potência dessa última vista, então, de maneira vigorosa.

Na mesma carta, Schelling recupera a diferença entre antigos e modernos, propondo que a superioridade grega reside na consciência dos limites impostos a si através da ação e das relações diante dos objetos com os quais lidavam no mundo prático e natural:

Como em toda a parte, também aqui a arte grega é *regra*. Nenhum povo permaneceu mais fiel ao caráter da humanidade, mesmo nisto, do que os gregos. Enquanto o homem se demora no domínio da natureza, ele é, no sentido mais próprio da palavra, assim como pode ser *senhor* de si mesmo, *senhor* da natureza. Põe o mundo objetivo em seus limites determinado, que este não pode transpor. Na medida em que *representa* o objeto, na medida em que lhe dá forma e consistência, ele o domina. Não tem nada que temer dele, pois ele mesmo lhe impôs limites. Mas, assim que suprime esses limites, assim que o objeto deixa de ser *representável*, isto é, assim que ele próprio extravasou os limites da representação, ele se vê perdido. Os terrores do mundo objetivo o assaltam. Ele suprimiu seus limites, como subjogá-los? Não pode mais dar nenhuma forma ao objeto sem limites, que paira, indeterminado, diante dele; onde prendê-lo, capturá-lo, onde pôr limites à sua potência superior? (SCHELLING, 1984 [1795], p. 34).

Nessa reflexão, o filósofo demonstra a posição do homem moderno face à natureza, a partir do domínio que visa impor ao campo objetivo da experiência, pelos contornos com seu espaço e pelo modo como apresenta o mundo nas representações. Contudo, quando se trata da “potência” superior, que não possibilita tal limitação, esse homem se vê diante do impasse: como representar o que contém em si o irrepresentável e infinito? Nesse momento, Schelling posiciona o grego como um povo que compreende o limite da natureza sem precisar, por isso, excedê-la. Trata-se, aqui, de demonstrar que a questão do limite da natureza também reflete uma ética helênica representada nas tragédias, a servir de guia para o agir desse povo, no equilíbrio de forças que atuam na vida. Conforme expõe Schelling:

Enquanto a arte grega permanece nos limites da natureza, que povo é mais natural mas também, tão logo abandona esses limites, que povo é mais terrível! A potência invisível é demasiado sublime para poder ser corrompida por lisonjas, seus heróis são demasiado nobres para poderem ser salvos pela covardia. Aqui nada mais resta senão – lutar e sucumbir.

Mas tal luta também só é pensável em função da arte trágica: não poderia tornar-se um sistema do agir, já porque um tal sistema pressuporia uma raça de titãs e, sem essa pressuposição, redundaria, sem dúvida na maior ruína para a humanidade. Se nossa espécie fosse destinada a ser torturada pelos terrores de um mundo invisível, não seria mais fácil ser covarde diante da potência superior desse mundo, estremecer diante do menor pensamento de liberdade, do que sucumbir lutando? Mas, de fato, se assim fosse, nos atormentariam mais os pavores do mundo presente do que os terrores do mundo futuro. O mesmo homem que mendigou sua existência no mundo supra-sensível torna-se, neste mundo, um espírito de flagelo da humanidade, que se enfurece contra si mesmo e contra os outros. Das humilhações daquele mundo, o domínio neste mundo deve desagrává-lo. Ao despertar das beatitudes daquele mundo, ele retorna a este para fazer dele um inferno. E é uma sorte se ele embala nos braços daquele mundo para tornar-se neste, uma *criança* moral (SCHELLING, 1984 [1795], p. 34-35).

Segundo Peter Szondi (2004a), tais teses, elaboradas por Schelling mediante análise das obras de Sófocles, são tributárias de uma reflexão empreendida a respeito dos sistemas de Spinoza e Kant (dogmatismo e criticismo) que, em suas bases, articulavam o lugar e os limites da natureza, da liberdade humana e da relação ante o absoluto. O dogmatismo, ao tomar como ponto de partida o “[...] Objeto absoluto, o Não-eu [...]”, faz com que o sujeito retribua à “[...] escolha do absoluto como objeto de seu saber com ‘passividade absoluta’ [...]”, anulando, assim, a possibilidade de liberdade do sujeito. Por seu turno, o criticismo, que tem como ponto de partida, “[...] o Eu absoluto (ainda não condicionado por nenhum objeto), resulta no oposto, ou seja, ao atribuir “tudo ao sujeito, nega, “tudo ao objeto, o que resulta em uma”, [...]”, liberdade desmedida e ilimitada (SZONDI, 2004a, p. 29-30). Nesse caso, Schelling estaria antevendo, segundo Szondi (2004a), que o “elemento objetivo é menosprezado”, reflexão que se antepõe ao sistema fichteano, no qual o Eu absoluto sedimenta qualquer possibilidade da liberdade do não-eu.

Para a compreensão dessa questão, cabe aqui um breve desvio na *Naturphilosophie* schellinguiana, em curso desde o início de seu pensamento e desenvolvida, a princípio, nos *Escritos sobre filosofia da natureza* (1797). Tal movimento se faz necessário para compreender as críticas aos sistemas acima aludidos, a fim de entendermos de que modo o filósofo pôde teorizar a natureza e desdobrá-la para o campo dos gêneros poéticos. Vejamos, portanto, de que modo isso está proposto.

A natureza é, segundo Schelling, uma “totalidade do mundo da experiência”, um espaço de materialidade a que se pode acessar mediante os sentidos (SCHELLING, 1996[1797], p. 69). Os sentidos, por sua vez, seriam insuficientes caso o homem não dispusesse de uma consciência que o permitisse perceber aquilo que ele retira da totalidade. Mas essa última, também, depende de uma racionalidade humana que a compreenda e expresse sua potência, ou em outras palavras, que torne a sua infinitude consciente de si.

Nota-se, desse modo, uma dinâmica em que objeto e intuição dependem um do outro e estão constantemente articulados. A possibilidade de tal encontro ocorre porque a subjetividade humana é livre para decidir e perceber aquilo que se encontra em seu entorno (SCHELLING, 1996 [1797], p. 69-71). Devido à ocorrência desse binômio, surge a necessidade de um elemento que não elimine tal processo, mas que encaminhe esse par de opostos à sua singularidade, ou seja, algo que mantenha a identidade, possibilitando, ao mesmo tempo, a proteção às diferenças. A esse elemento Schelling atribuirá o nome de *absoluto*.

O absoluto terá como fundamento, portanto, a conciliação entre a natureza, dado objetivo (total e infinito), da força e da necessidade e, o espírito, elemento subjetivo e da

liberdade. Assim, a arte como um espaço representacional, no qual a identidade dessa união poderá ser observada de forma mais explícita. Nela, apresenta-se à intuição do intelecto a imagem sensível do absoluto, ou, nas palavras de Roberto Machado, “uma intuição intelectual” (MACHADO, 2006, p. 83). Esse termo merece maior atenção de nossa parte, uma vez que também Hölderlin o utilizará. Sigamos de perto o que este último autor nos apresenta a respeito.

Roberto Machado (2006, p. 83) define intuição intelectual por um recuo às teses kantianas, que definem “intuição” como o “[...] modo como os conhecimentos se relacionam imediatamente aos objetos, é uma representação que depende imediatamente da presença do objeto”. A intuição, nesse caso, ocorreria, quando “[...] os objetos nos são dados, isto é, quando afetam nosso espírito por meio da sensibilidade,” uma vez que apenas a sensibilidade seria capaz de gerar a intuição. O pensamento, ao contrário, seria “[...] uma representação que se relaciona mediadamente, isto é, por intermédio de outras representações, com o objeto da experiência, e tem como fonte o entendimento”. Neste caso, para tornar-se conhecimento, “[...] o pensamento, que é vazio, deve relacionar-se com a intuição, que é cega, e, no caso do homem, com a sensibilidade, que é a faculdade pela qual os objetos nos são dados, mas não são pensados”. Deste modo, a intuição não é, pois, um “tipo de conhecimento”, mas “[...] um elemento, um componente do conhecimento, um dos requisitos para haver conhecimento [...]”. Tal jogo entre esses componentes seria necessário, uma vez que a intuição humana não é intelectual, pois, se assim o fosse, “[...] intuiríamos as coisas em si, o que é impossível para Kant, pois só conhecemos os fenômenos, o que nos é dado”. Contudo, o filósofo de Königsberg, na leitura empreendida por Machado, propõe que, para além desse jogo do conhecimento, haveria uma “intuição originária”, de que o homem não dispõe, capaz de intuir o infinito e o absoluto, e, portanto, a coisa em si. Essa faculdade recebe o nome de “intuição intelectual” (MACHADO, 2006, p. 83-84).

À diferença de Kant, Schelling propõe que o homem pode, de forma racional, intuir o absoluto exatamente nas formas que a arte oferece. A tentativa de ultrapassar a polaridade tensionada pela ideia de sujeito e objeto se faria por essa *terceira via*, mediante a experiência da liberdade, encontrada no âmbito da “vida e de sua apresentação na arte” (SZONDI, 2004a, p. 29-30). Desse modo, a tragédia surge como espécie artística essencial na configuração de tal pensamento.

Schelling encaminha sua reflexão mediante um conjunto de conferências que se realizam alguns anos mais tarde, entre 1802 e 1803, quando analisa o drama minuciosamente. Tais meditações, que se reúnem no volume intitulado *Filosofia da Arte*, expõem a tentativa de sistematização do fenômeno estético de um modo amplo, resultando, também, em uma

demonstração do lugar ocupado pela arte de sua época. Tal pensamento contribui, assim, para a compreensão de tal fenômeno por uma metafísica, ou seja, por um campo especulativo que tensiona reflexões a respeito da arte e da natureza, além da identidade e da diferença (filosofia proposta), relacionando-a ao absoluto e ao infinito e finito.

Mediante a observação das poéticas clássicas, Schelling propõe antever nos gêneros da Antiguidade uma maneira de relacioná-los a seu sistema filosófico. Nos trechos da mitologia grega, bem como de sua épica, lírica e tragédia, o filósofo encontrará ecos de uma estrutura especulativa que visa a destacar tensões encontradas na “oposição universal do infinito e finito”, que se expressaria na literatura grega mediante “a oposição entre destino e liberdade” (SCHELLING, 1999 [1802-1803], p. 432). Desse modo, partindo de suas teorias, o filósofo alemão propõe que a poesia lírica representaria um conflito entre destino e liberdade, que se faz por meio de uma mecânica vista no interior do sujeito, de modo que a contenda resultaria estritamente subjetiva. Tal estrutura acarretaria a ausência de “um conflito com a necessidade”, antevista fora do agente (SCHELLING, 1999 [1802-1803], p. 433). Ou seja, a ocorrência de uma tensão entre polaridades ocorre dentro do indivíduo, que tem diante de si apenas o conflito interior. Na épica, nota-se a ausência da tensão entre os pares que acima indicamos, uma vez que o herói das epopeias não está diante de um desafio a ser superado – ele será, de todo modo heroico e vitorioso, não acarretando, por isso, o surgimento da liberdade que apenas ocorre, segundo Schelling, diante do poder da escolha. Assim, no gênero épico ocorreria apenas a apresentação da pura necessidade (SCHELLING, 1999 [1802-1803], p. 434). A partir dessas reflexões, Schelling estrutura o surgimento dos gêneros poéticos a partir do seguinte esquema:

A poesia partiu do poema épico, que consideramos, até agora, tanto em si mesmo quanto na espécie que forma por combinação com outras formas: do poema épico como identidade, por assim dizer, como um estado de ingenuidade onde tudo ainda está unido e tudo o que só depois existe disperso ou retorna da dispersão da unidade é um. No progresso da cultura, essa identidade amargou-se em conflitos na poesia lírica e apenas o fruto mais maduro da cultura posterior conseguiu reconciliar em um grau superior a unidade mesma com o conflito e unificar a ambos em uma formação mais perfeita (SCHELLING, 1999 [1802-1803], p. 432).

Portanto o filósofo observa uma *progressão* no que se refere aos gêneros, vistos, por sua vez, à luz da ideia de unificação. A tentativa schellinguiana de buscar um gênero que realize a totalidade, um equilíbrio que preserve a singularidade de forças, será encontrada no “[...] *drama* que abrangendo em si as naturezas das duas espécies opostas, é a manifestação suprema do em-

si e da essência de toda arte” (SCHELLING, 1999 [1802-1803], p. 432). O drama resulta, portanto, de uma mediania, sua essência repousando no

[...] conflito real da liberdade no sujeito e da necessidade mais objetiva, mas esse conflito não termina com a derrota de uma ou outra coisa senão que ambas aparecem vencedoras e vencidas ao mesmo tempo em completa indiferença (SCHELLING, 1999 [1802-1803], p. 439).

Essa aparente contradição é explicitada por Schelling, que propõe haver um princípio de legalidade e ética que decorre quando se afasta a possibilidade de uma sobreposição de forças, seja no caso da liberdade sobre a necessidade, seja a respeito da necessidade contra a liberdade. O modelo máximo de tal sistema encontraríamos no espírito dos helenos, uma vez que, conforme postula o filósofo, o

[...] equilíbrio da justiça e da humanidade, a necessidade e a liberdade, era o que buscavam os gregos em suas tragédias sem o qual não poderiam satisfazer seu sentido ético, pois neste o equilíbrio se expressou a máxima moralidade (SCHELLING, 1999 [1802-1803], p. 446).

Nesse sentido, Schelling recupera o Édipo de Sófocles como um exemplo a endossar sua própria tese. Essa reflexão já havia se enunciado brevemente nas *Cartas*, conforme se pode perceber no trecho a seguir:

Um mortal, determinado pela fatalidade à culpa e ao crime, como Édipo, lutando, ele mesmo, *contra* a fatalidade, fugindo da culpa e, apesar disso, surpreendentemente punido pelo crime que foi obra do destino. Se perguntou se essas contradições não eram puramente emocionais e onde estava a razão da beleza, que apesar disso, que os gregos alcançaram em suas tragédias. A resposta para esta pergunta é a seguinte. Foi demonstrado que um verdadeiro conflito entre liberdade e necessidade só pode ser encontrado no caso indicado, em que o culpado se tornou um criminoso pelo destino. Contudo, era preciso que o culpado, que sucumbia apenas à supremacia do destino, fosse punido *para* mostrar que o triunfo da liberdade era o reconhecimento da liberdade, *honra* que lhe correspondia. O herói precisava lutar contra a fatalidade, caso contrário não haveria luta nem manifestação de liberdade; ele teve que sucumbir ao que está submetido ante a necessidade; mas, para não permitir que a necessidade vença sem superá-la por sua vez, o herói carecia de expiar voluntariamente essa culpa imposta pelo destino. É a ideia última e o triunfo supremo da liberdade, suportar voluntariamente a punição por um crime inevitável, para provar essa liberdade com a perda da mesma e sucumbir a uma explicação da vontade livre. Este é o espírito mais íntimo da tragédia grega... (SCHELLING, 1999 [1803-1804], p. 443).

A partir da apresentação da estrutura geral do drama, se proporá a análise da *forma* do gênero dramático, resgatando para esse feito o lugar do infortúnio implicado nas teses aristotélicas da *Poética*. Em Aristóteles, nos diz Schelling, o infortúnio se impõe ao personagem trágico, este que é “não especialmente virtuoso e justo”, principiando-o “na desgraça, não por vício e crime”, mas por ter cometido um erro (SCHELLING, 1999 [1802-1803], p. 441). Tal fato, que origina a culpa, acarreta, por sua vez, a necessidade da reparação de um crime contraído não tanto por um erro involuntário, em alguns casos, como no Édipo, por exemplo, mas “pela vontade do destino ou uma fatalidade inevitável ou uma vingança dos deuses” (SCHELLING, 1999 [1802-1803], p. 441). Assim, o que se vê na tragédia é a injustiça ocorrida a um inocente, que aceita voluntariamente seu destino, assim como o castigo dele decorrente, o que propriamente “constitui o sublime da tragédia com o qual a liberdade se transfigura na identidade máxima com a necessidade” (SCHELLING, 1999 [1802-1803], p. 446).

Desse modo, Schelling conclui que “a luta entre liberdade e necessidade só existe verdadeiramente onde a necessidade mina a vontade mesma e a liberdade é travada em seu próprio terreno” (SCHELLING, 1999 [1802-1803], p. 441). O efeito dessas contradições é o que estaria implícito na ideia de *catarse* antevista por Aristóteles. Assim, Schelling afirma:

[...] que esta é a única coisa verdadeiramente *trágica* na tragédia. Não apenas o desfecho infeliz, pois como se pode dizer que um desfecho é infeliz, por exemplo, quando o herói voluntariamente oferece sua vida porque já não pode mais continuá-la com dignidade, ou quando atrai sobre si outras consequências de sua culpa involuntária, como ocorre com Édipo em Sófocles, que não descansa até que seja capaz de deslindar toda o enredo atroz e trazer à luz toda a destruição terrífica? (SCHELLING, 1999 [1802-1803], p. 444).

Após a apresentação da “essência” e do “objeto” da tragédia, ainda na senda do estagirita, o filósofo alemão postula a investigação da forma dramática por uma divisão de sua constituição em partes interiores e exteriores. Analisado interiormente, o drama se estrutura mediante uma ordem necessária de acontecimentos que encadeiam os eventos, de forma que se cumpra o destino. Contudo, pode ser imperceptível, a princípio, a inteligência dessa estrutura, pois ela só será antevista no desenvolvimento da trama. Assim, por exemplo,

Poderia parecer casual que Édipo estivesse em um lugar determinado com Laio, mas pelo transcurso vemos que esse acontecimento foi necessário para o cumprimento do destino. No entanto, na medida em que sua necessidade só pode ser reconhecida pelo desenvolvimento, ela não faz parte da tragédia precisamente e é transportada para o passado (SCHELLING, 1999 [1802-1803], p. 446-447).

Disso decorre que nada na tragédia se faz de forma despropositada, há sempre um recuo à orientação principal que performa seu tom e seu encadeamento. Desse modo, tanto as ações mais nucleares, como o “vaticínio do oráculo”, quanto as ações mais *secundárias*, tais como o agir livre de Édipo, seguem uma orientação que procede, nesse caso, “da liberdade absoluta, e a própria liberdade absoluta é necessidade absoluta” (SCHELLING, 1999 [1802-1803], p. 446-447). Schelling propõe tal correlação entre liberdade absoluta e necessidade absoluta, porque compreende que

[...] toda necessidade empírica só é necessidade, empiricamente, mas considerada em si mesma é por si mesma fortuita, a tragédia autêntica tampouco pode estar fundada na necessidade empírica. Tudo o que é empiricamente necessário o é porque há outra coisa que o torna possível, mas essa outra coisa mesma não é em si senão por outra. No entanto, a necessidade empírica não eliminaria o acaso (SCHELLING, 1999 [1802-1803], p. 446-447).

Desse modo, a necessidade resulta absoluta devido a seu caráter extremo e inconcebível, e assim deve sê-lo para “produzir a manifestação, o que já *realizou-se* na outra” (SCHELLING, 1999 [1802-1803], p. 446-447). A motivação encontrada no personagem, outro elemento de importância na tragédia, se encontra embasada nessa fundamentação de extremos, que deve estar ajustada – dentro de limites definidos – sob pena de enfraquecimento do herói. Assim, esse

[...] deve possuir um caráter absoluto, independente do sentido, a fim de que o exterior seja apenas *matéria* para ele e mais ninguém e em nenhum caso se possa duvidar de seus procedimentos. Se o destino estivesse faltando, o personagem teria que ser substituído. Qualquer que seja o tipo de matéria exterior, a ação sempre deve dela proceder (SCHELLING, 1999 [1802-1803], p. 447-448).

Ainda a esse respeito, é preciso que se note uma continuidade na ação, ou seja, a narrativa deve aparecer como “única e constante”, de modo que se perceba o drama como um conjunto, “uma síntese” e nunca através de partes isoladas pois,

[...] uma trama que só pode ser resolvido à medida que vai sendo resolvida, e não permite outra opção em toda a sequência. Quaisquer que sejam os elos intermediários que o poeta coloque em jogo para guiar a ação em direção ao seu fim, deve surgir da fatalidade que paira calmamente sobre o todo e se parecer com seus instrumentos. Caso contrário, o espírito passa constantemente da ordem superior das coisas para a ordem inferior e vice-versa (SCHELLING, 1999 [1802-1803], p. 448).

No intuito de atingir tal efeito, é necessário que a unidade não se faça de forma austera, mas mediante um encadeamento próprio de cada ação dentro das cenas. Associada a essa ideia estaria a análise dos costumes da tragédia, uma vez que eles apontam também para as ações do personagem, nesse caso, internas. Ou seja, os caracteres demonstram a psicologia implicada na ética do herói, que deve assumir um caráter “nobre e grande”, que vai se mostrando de forma progressiva, encaminhando-se na apresentação de uma moralidade superior (SCHELLING, 1999 [1802-1803] p. 448-450). Essa é demonstrada por uma sucessão de atos, tais como o fato de o herói “lutar sozinho”, de não possuir “ajuda nem salvação externa que os deuses podem obter para ela satisfazem seu estado” (SCHELLING, 1999 [1802-1803], p. 449-450). Ou seja,

Sua situação só pode ser resolvida internamente e, se os deuses são o princípio conciliador, como nas Eumênides de Ésquilo, eles devem descer às condições em que o homem se encontra; nem podem reconciliar ou salvar se não estabelecerem o equilíbrio entre liberdade e necessidade e entrarem em negociações com as divindades da justiça e do destino. Mas, neste caso, não há nada de maravilhoso em sua aparência, e a salvação e a ajuda que eles criam não são apresentadas como deuses, mas sim descem à sorte humana e se submetem à justiça e à necessidade. Mas quando os deuses agem hostilmente na tragédia, eles próprios são o destino; nem o fazem pessoalmente, mas seu efeito hostil também é exteriorizado por uma necessidade interna na qual atua, como na Fedra. Consequentemente, invocar os deuses na tragédia para encerrar a ação externamente, interrompendo-a ou deixando-a inacabada na verdade e internamente, seria devastador para toda a essência da tragédia (SCHELLING, 1999 [1802-1803], p. 449-450).

Portanto, não se propõe ao conjunto da obra um apelo à cessação dos elementos extremos, tal como poderia ocorrer caso o divino prefigurasse num lugar de salvaguarda ou de redenção. Tal fato acarretaria no enfraquecimento do personagem, que deve construir-se a partir de desafios, na assunção obstinada de seu destino, de modo que

[...] a ação deve concluir não só externamente, mas internamente, no próprio espírito, pois o que produz a tragédia é realmente uma rebeldia interior. Essa harmonia que exigimos para sua conclusão surge apenas dessa reconciliação *interior* (SCHELLING, 1999 [1802-1803], p. 451).

Feita a análise da organização interior da tragédia, Schelling passa ao estudo daquilo que compreende por sua estrutura “externa”. Essa resulta da correlação entre a forma interior da tragédia, a ação objetiva e suas peculiaridades, e ao modo como essa é recebida pelo intelecto. Assim, a “ação que se representa objetivamente”, deve estar de acordo “com as leis da intuição”, apreendida por ela (SCHELLING, 1999 [1802-1803], p. 452). Nesse caso, é

necessária a observação da progressão do *tempo* devido à sua conexão com cada ação do drama, pois

[...] a continuidade no tempo é de fato a mais importante. Na verdade, em relação à chamada unidade de lugar, isso só ocorre na medida em que é necessária para a continuidade do tempo e, entre as poucas tragédias dos antigos que são preservadas – até mesmo no próprio Sófocles (ou seja, no *Ajax*) –, há exemplos de uma mudança necessária de local.

Por mais que os críticos modernos tenham entendido mal a insistência contra a unidade de tempo, mal interpretada nas obras francesas e contra todas as suas limitações remanescentes, a continuidade externa da ação, que corresponde à perfeita manifestação da tragédia, nada mais é do que a manifestação externa da continuidade interna e da própria *unidade* de ação. Esta, não se pode produzir por sua mesma natureza, mas na medida em que estão suprimidas nas causalidades de uma ação ocorrida real e empiricamente, e seu acompanhamento. Somente representando o essencial, por assim dizer, o puro ritmo da ação, sem toda a extensão das circunstâncias e dos eventos simultâneos à ação principal, é que a verdadeira perfeição plástica é alcançada no drama (SCHELLING, 1999 [1802-1803], p. 452-453).

O destaque para as leis das três unidades, ação, tempo e lugar, sustentada na leitura aristotélica, leva Schelling a concluir que somente a partir da exposição do “[...] essencial, por assim dizer, o puro ritmo da ação, sem toda a extensão das circunstâncias e dos eventos simultâneos à ação principal, é que se alcança a verdadeira perfeição plástica do drama” (SCHELLING, 1999 [1802-1803], p. 452-453).

Diante dessa proposta ampla, o filósofo alemão, conclui que o drama é, dentre todas as demais formas poéticas,

[...] o único verdadeiramente simbólico, precisamente porque não apenas aponta para seus objetos de maneira significativa, senão porque os coloca diretamente diante dos olhos. Portanto, entre as artes discursivas, o drama corresponde à arte plástica e, como totalidade última, *fecha* este lado do mundo da arte, da mesma forma que o plástico fecha o outro (SCHELLING, 1999 [1802-1803], p. 456-457).

Através das elaborações a respeito do que foi exposto, Virginia López-Dominguez (1999), em estudo dedicado à obra *Filosofia da Arte*, indica que Schelling estava a propor que as artes discursivas, inclusas aí a lírica, a épica e a tragédia, constituiriam o “lado ideal do universo”, representando, como a etimologia da palavra *poiesis* indica, o próprio poiético, ou seja, o ‘ato criador’” (LÓPEZ-DOMINGUEZ, 1999, p. XXXVIII). O drama, nesse caso, reuniria o real, “o individual, múltiplo e temporal”, característico da lírica, e a ação, própria da épica, vista especialmente na “identidade entre necessidade e liberdade”, e a “indiferença frente

ao tempo”, “um abandono ao natural processo de acontecimentos próprios da história” (LÓPEZ-DOMINGUEZ, 1999, p. XXXVIII).

A tragédia reúne, portanto, o ponto extremo das *diferenças*, o ideal e as dinâmicas atravessadas pelo tempo, abarcando “em si as naturezas de duas espécies opostas”, sendo, ela própria “a manifestação suprema do em si da essência de toda a arte” (SCHELLING, 1999 [1802-1803], p. 432). Ou seja, ela funciona como o ponto médio que dispõe à intuição o acesso ao absoluto. Com esse postulado, Szondi conclui que Schelling estaria a contribuir “para a crença idealista” que tomou a tragédia para tematizar suas questões (SZONDI, 2004a, p. 30-31).

Tal proposta parece indicar as possibilidades entre Poética e Filosofia, uma vez cindidas no passado, mas que encontrariam no contexto do século XVIII alemão, seu mais fecundo entrelaçamento. Cabe mencionar, a esse respeito, a interpretação de René Wellek e Austin Warren, a propósito do pensamento de Rudolf Unger. Este teria compreendido que ambas as áreas do conhecimento enfrentariam, aparentemente, naquele período, os mesmos tipos de questões, quais sejam:

[...] ao problema do destino, com o que se refere à relação entre liberdade e necessidade, entre o espírito e a natureza; ao ‘problema’ religioso, que compreende a interpretação de Cristo, a atitude ante ao pecado e ante a salvação; o problema da natureza, que compreende questões como o sentimento da natureza, mas também as do mito e da magia. A outro grupo de problemas Unger qualifica como o problema do homem. Afeta questões do conceito de homem, mas também a relação entre o homem e a morte, do conceito de que o homem tem do amor; e, por último, temos a série de problemas da sociedade, da família e do estado (UNGER *apud* WELLEK; WARREN, 1966, p. 138).

O entrelace antevisto nesse período teria acarretado, segundo Roberto Machado (2006) especialmente em Schelling, no deslocamento da tragédia para o campo do especulativo (MACHADO, 2006, p. 23). Esse mesmo autor (2006, p. 24) sustenta que, embora a *Poética* de Aristóteles tenha inaugurado a tradição de uma análise poética, ou poetológica, do drama como parte de um estudo sobre a técnica poética em geral, aquela não considerou o poema trágico como expressão de uma sabedoria ou visão do mundo que a modernidade chamará trágica. Peter Szondi (2004a), por sua vez, acentua esse mesmo elemento ao propor que:

Desde Aristóteles, há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico. Sendo um ensinamento acerca da criação poética, o escrito de Aristóteles pretende determinar os elementos da arte trágica; seu objeto, não a ideia de tragédia. Mesmo quando vai além da obra de arte

concreta, ao perguntar pela origem e pelo efeito da tragédia, a *Poética* permanece empírica em sua doutrina da alma, e as constatações feitas – a do impulso de imitação como origem da arte e a catarse como efeito da tragédia – não tem sentido em si mesmas, mas em sua significação para a poesia, cujas leis podem ser derivadas a partir dessas constatações (SZONDI, 2004a, p. 23-24).

Portanto, Schelling teria ampliado a visão do trágico, pensando o drama como um espaço especulativo no qual podem ser apresentadas relações tensivas entre binômios e seus desdobramentos. Conforme indicamos, as tensões entre opostos não era um tema exclusivo da Filosofia, mas se constituía como um traço da metafísica da época, podendo ser notado, por exemplo, nas formulações de Friedrich Schlegel (1772-1829) a respeito dos estudos que realiza sobre os gêneros poéticos gregos (SCHLEGEL, 2018 [1794-95], p. 110-111). Na obra, *Estudo sobre a poesia grega* (1794-95), o autor indica diversos pares de opostos na ação dramática tais como “humanidade e destino”, “conflito e tranquilidade”, “ação e contemplação” que “alternam-se agradavelmente e unificam-se livremente – mesmo que ora a força isolada siga livremente seu curso ousado, ora duas forças se entrelacem lutando em rápida alternância [...]” (SCHLEGEL, 2018 [1794-95], p. 108). A respeito da palavra *destino*, que foi longamente implicada a essas polaridades, cabe o paralelo vislumbrado por Martha Nussbaum (2009) que, a partir do exame da poética aristotélica, propõe que o tema estava relacionado a uma reflexão acerca das questões morais nas quais se pode observar o foco conferido à palavra *týkhe* (fortuna, acaso).

No caso de Schelling, os opostos demonstram de maneira mais radical, conforme apresentado até o momento, o sentido de uma liberdade que se faz pela negatividade. Essa ocorre quando, por uma decisão voluntária do herói trágico, escolhe-se “expiar um crime do qual se sabe inocente e pelo qual, de qualquer modo, teria de pagar” (LACOUE-LABARTHE, 2000, p. 189). Para o filósofo francês, desse modo, o “negativo aqui, se converte em positivo, a luta (mesmo vã e fadada à derrota) é em si mesma produtiva. Ou seja, a lógica schellinguiana funciona na dinâmica da [...] identidade e da diferença” (LACOUE-LABARTHE, 2000, p. 190), pois liberdade e destino não se eliminam, mas através de uma copertença, antes, equilibram-se em um binômio de forças equânimes.

2.3 Hegel: a dialética e o trágico

Hegel, assim como Schelling, também reflete sobre as condições do agir humano e, por esse motivo, enfrenta, do mesmo modo, a questão da liberdade. Contudo, essa reflexão sobre o

tema, observada a partir do trágico, atravessará o pensamento hegeliano mediante a discussão em torno da eticidade e de um processo dialético que, segundo Peter Szondi (2004a), estaria, naquele momento, a se delinear (SZONDI, 2004a, p. 37)²⁹. Esse pensamento terá lugar, a princípio, n' *A ciência especulativa e o direito natural* (1802-3), texto em que Hegel se defronta com os temas das normas, do poder, do direito e do absoluto.

Em vasta análise sobre o campo jurídico, Hegel reflete sobre os desdobramentos desse sistema, que visa a harmonizar o universal (lei, ética) e o particular (o indivíduo). O filósofo nota que para que esta dinâmica ocorra em sua plenitude, tal conjunto de normas deve ser

[...] acolhido conscientemente, [...] e que lhe seja acordado um estamento próprio, como seu império, no qual ele possa se fixar e, também sua desordem e a supressão de uma desordem por outra, desenvolver sua plena atividade (HEGEL, 2007 [1802-03], p. 96).

Essa orientação é necessária devido à posição superposta que as leis ocupam, pois reúnem e resguardam os princípios de regulação do todo, ao mesmo tempo em que “concerne à segurança para cada [indivíduo] singular”, que dela dispôs, a princípio, diante do risco da necessidade, do risco da morte (HEGEL, 2007 [1802-1803], p. 97). Ou seja, mediante a tomada de consciência da ação e da necessidade de um lado, e da aceitação voluntária de se submeter a vida ética de outro, há o reconhecimento do dever, conciliação de opostos necessária para o equilíbrio social. Desse modo, segundo Hegel, estaria em jogo um tipo de sacrifício mediante o qual cada indivíduo cede e abre mão de uma “parte de si” para o convívio (HEGEL, 2007 [1802-1803], p. 97). Nesse caso

[...] a força do sacrifício consiste na intuição e objetivação do intrincado com o inorgânico, por aquela intuição esta intricação é desatada, o inorgânico separado e conhecido como tal, por aí ele mesmo acolhido na indiferença; mas o vivo, enquanto, o que ele sabe como uma parte dele mesmo, ele o põe neste ser inorgânico e o sacrifica à morte, reconheceu o direito de um tal ser

²⁹ Para Hegel, a dialética é “[...] concebida como a autocrítica autônoma e o autodesenvolvimento do objeto de estudo, de, por exemplo, uma forma de CONSCIÊNCIA ou um conceito”. Nesse caso, a dialética pode ser considerada um *processo*, compreendido por três fases distintas: 1) “Um ou mais conceitos ou categorias são considerados fixos, nitidamente definidos e distintos uns dos outros [...] essa etapa receberia o nome de “Entendimento”; 2) A partir da meditação de tais categorias, “[...] uma ou mais contradições emergem nelas” o que ocasionaria a “[...] a etapa propriamente dialética, ou da RAZÃO dialética ou negativa”; 3) O resultado dessa dialética é uma nova categoria, superior, que engloba as categorias anteriores e resolve as contradições nelas envolvidas [...] nomeada, por sua vez, de “Especulação” ou “razão positiva” (Enc. I, §§79-82). Essa última, foi compreendida por Hegel como uma síntese, uma “unidade entre oposto”. Mediante essa reflexão, propõe que “[...] os opostos, no caso tanto de pensamentos quanto de coisas, se convertem mutuamente quando são intensificados, por exemplo, um ser cujo poder é tão grande, que aniquila toda a resistência, cai na impotência a partir do momento em que deixa de ter um antagonista a testar, revelar e sustentar o seu poder” (INWOOD, 2003, p. 81-82, s.v. ‘Dialectics’).

[inorgânico e morto], e, ao mesmo tempo, purificou-se desse último (HEGEL, 2007 [1802-1803], p. 97).

Esse movimento pode ser ilustrado, segundo Hegel, pela narrativa composta na tragédia. Através dela o filósofo nota uma relação entre singular e universal, representada de forma análoga no processo de alcance do absoluto, proposto de um lado, pelo que “abandona-se a si”, e, por sua contraparte, ao mundo objetivo, duas naturezas que se opõem e se rearranjam a todo o momento. O divino, que segundo Hegel, possui uma “natureza duplicada”, aparece em meio a ambos como um “absoluto ser-um dessas naturezas” (HEGEL, 2007 [1802-1803], p. 97). Ou seja, ele surge como o elemento unificador diante do conflito. Assim, segundo o filósofo,

[...] o movimento do conflito absoluto destas duas naturezas se expõe, na natureza divina, que aí é compreendida, como a bravura, com a qual ela se liberta da morte da outra natureza lutando com ela, [e.] todavia, por esta libertação, dá sua própria vida – porque esta é somente no ser ligado com este Outro –, mas ressuscita igual e absolutamente a partir e fora dele, pois, nesta morte, enquanto ela é o sacrifício da segunda natureza, a morte é reprimida; mas, aparecendo igualmente à outra [natureza], o movimento divino se expõe de tal sorte que a pura abstração desta natureza, que seria uma potência simplesmente subterrânea, [uma potência] negativa pura, é supressa pela reunião viva com a natureza divina, que esta transparece no interior de si mesma e, por este ser-um ideal no espírito, faz dela seu corpo vivo reconciliado, que, enquanto ele é o corpo, permanece, ao mesmo tempo, na diferença e na caducidade, e, pelo espírito, intui o divino como um ser estranho a si-mesmo (HEGEL, 2007 [1802-03], p. 98).

Trata-se, nesse caso, de observar o aspecto ético em evidência em tal sistema, o qual Hegel aproxima da peça, *As Eumênides*, do tragediógrafo Ésquilo. A relação entre as Erínias e Orestes é representativa de um embate entre a ética natural e a norma ética de um tempo (singular). Tal relação se evidencia quando Atena não sobrepuja uma ética à outra, mas as aloca em espaços que as correspondam. A deusa, portanto, reconhece a particularidade de cada norma circunscrevendo cada uma em seu campo de atuação, um universal e outro particular, atestando a validade de ambas, o que resulta na absolvição do personagem trágico e na conversão das Erínias em Eumênides. Desse modo é que

[...] o Areópago de Atenas, deposita na urna das duas forças votos em número igual, reconhece a subsistência de todas as duas uma ao lado da outra, entretanto, assim, não regula o conflito e não determina nenhuma relação e nenhum vínculo entre estas forças –, mas, de modo divino, enquanto Arena de Atenas, restitui totalmente o homem que foi, pelo próprio deus, implicado na diferença, a este e, com a separação das forças que tinham todas as duas partes no crime, empreende assim a reconciliação de uma maneira tal que as Eumênides seriam honradas por este povo enquanto forças divinas e teriam

agora sua permanência na cidade, se bem que sua natureza selvagem desfrutasse da intuição de Atena tendo seu trono no alto, sobre a colina fortificada, em face de seu altar erigido na parte baixa da cidade, e por aí seria pacificada (HEGEL, 2007 [1802-03], p. 97-99).

Assim, a relação proposta pelo pensamento hegeliano, evidenciaria a tragédia como marco ético que se faz diante de uma divisão entre a “natureza ética separada de si” anteposta a uma ética natural (orgânica) que mostra um destino. Este, por sua vez, se apresenta reconciliado na ideia de um “divino” que mostra justamente essa dualidade contraditória, mas reconciliada (HEGEL, 2007 [1802-1803], p. 99). Agemir Bavaresco e Sérgio B. Christino (2007, p. 25) comentam que por isso a “metáfora traduz o drama lógico-histórico em opostos, que o absoluto produz, dando origem a dois momentos que se enfrentam, para depois se reconhecerem em sua contradição como suprassumidos”.

Em conexão a essas reflexões, Hegel tece, na *Fenomenologia do Espírito* (1807), uma série de observações que vão a esse encontro, embora não trate propriamente a respeito do drama, mas sim, das distinções a respeito de fenômenos, conceitos, intuição, consciência e história. Hegel, em análise ao modo como se adquire o conhecimento, ou seja, como se relacionam, fenômeno e conceito, compreende que a consciência não acessa a realidade de modo imediato e singular, não sendo ela mesma, diretamente acessível. Todavia, vislumbra-se, na consciência, um elemento capaz de se constituir enquanto universal e absoluto (vontade universal, espírito absoluto), de outro modo, apresentar-se enquanto a Verdade. Esta, embora não seja imediatamente acessada, seu incurso seria possibilitado pela observação e separação das impressões múltiplas que os objetos imprimem na experiência.

A partir dessas reflexões, Hegel conclui que o processo de consciência de um objeto externo, distinto de si, geraria uma *autoconsciência*, ou seja: é anteposta à consciência de si (sujeito) em face de uma consciência do objeto, distinto do *si mesmo*, o que geraria um reconhecimento mútuo de si, dos outros e do entorno (ético, moral e social). Essas seriam formas de consciência identificadas na vida comunitária, que divergem a partir de contextos, ou seja, conforme o “espírito” de cada época. Todo o contexto de um povo é, portanto, parte de uma progressividade, por exemplo, no caso da fé à racionalidade, sendo possível observar um processo progressivo entre as eras, contudo, em vistas de uma universalidade, ou seja, em busca de uma vontade universal que a unifique (HEGEL, 2003 [1807], p. 409-410). Deste modo, Hegel compreende, por exemplo, que no passado,

O mundo ético mostrava, como seu destino e sua verdade, o espírito que nele só tinha partido, – o Si singular. Já aquela pessoa do direito tem sua substância

e seu conteúdo fora dela. O movimento do mundo da cultura e da fé suprassume essa abstração da pessoa, e por meio da completa alienação, por meio da suprema abstração a substância se torna, para o Si do espírito, primeiro a vontade universal, e finalmente sua propriedade. Parece assim que afinal o saber se tornou aqui perfeitamente igual à sua verdade, já que essa verdade é esse saber mesmo, e desvaneceu toda a oposição dos dois lados. Na verdade, [isso se deu] não para nós ou em si, mas para a própria consciência-de-si. É que a consciência-de-si obteve o domínio sobre a oposição da consciência mesma. Essa repousa na oposição entre a certeza de si mesma e o objeto, mas agora o objeto para ela mesma é a certeza de si, o saber; assim como a certeza de si mesma, enquanto tal, não tem mais fins próprios, assim também não está mais na determinidade, mas é puro saber (HEGEL, 2003, p. 410).

Tal consciência da verdade apresenta-se de tal modo que, a cada etapa de apropriação, o sentido coletivo toma consciência de si, de modo que se sinta uma “substância”, que possui a certeza de um acesso ao absoluto (HEGEL, 2003 [1807], p. 410-411).

Nessa configuração proposta por Hegel, os gêneros literários antigos são alocados como parte do processo de tomada de consciência de si em busca da universalidade (total, divino), especialmente porque o filósofo compreende que a linguagem é um passo adiante no processo de ascensão rumo ao absoluto (HEGEL, 2003 [1807], p. 480). O artista apresenta seu mundo mediante a matéria que tem diante de si, o que se demonstra, por exemplo, pelo modo como epopeia, épica, comédia e drama apresentam seu contexto como o que se nomeia, hegelianamente, de religião da arte.

Assim, a epopeia, seria a apresentação de uma tensão entre divino e humano, mostrando-se uma relação dúbia na qual,

Os mortais efêmeros [übertägigen] – que são o nada – ao mesmo tempo, são o Si poderoso que submete a si as essências universais, ofende os deuses e lhes proporciona, em geral, a efetividade e um interesse do agir. Assim como, inversamente, essas impotentes universalidades, que se nutrem das dádivas dos homens e só graças a esses têm o que fazer, são a essência natural e a matéria de todos os acontecimentos, e igualmente a matéria ética e o ‘pathos’ do agir. Se suas naturezas elementares só são levadas à efetividade e ao relacionamento ativo por meio do livre Si da individualidade – elas são igualmente o universal que se retira dessa união, permanece irrestritamente em sua determinação e através da incoercível elasticidade da sua unidade extingue o ‘pontilhismo’ do elemento ativo e suas figurações: mantém-se puro e dissolve todo o individual em sua fluidez (HEGEL, 2003 [1807], p. 491).

Ao se estabelecerem nessa dinâmica humana, os deuses saem de sua esfera divina e eterna, de seu Si, pois se colocam em nível de paridade com aqueles com que se relacionam. Entram, desse modo, em um Si humano e singular, de modo que, nessa relação os dois extremos

ao se aproximarem do conteúdo ‘epocal’ representado, resultam um, na necessidade que “[...] tem de preencher-se com o conteúdo; o outro, a linguagem do *aedo*, deve participar dele; e o conteúdo, anteriormente abandonado a si mesmo, deve receber nele a certeza e a firme determinação do negativo”, o que resultaria na linguagem superior a ser buscada (HEGEL, 2003 [1807], p. 493).

No caso da tragédia, a articulação desse processo se faz mediante a apropriação de uma linguagem não narrativa, que contempla não a apresentação de uma representação, mas exteriorização da essência mesma pelo herói, pois ele é o “[...] mesmo quem fala, e a representação mostra ao ouvinte – que ao mesmo tempo é espectador – homens conscientes-de-si, que sabem e sabem dizer seu direito e seu fim; a força e a vontade de sua determinidade” (HEGEL, 2003 [1807], p. 493). Eles agem, portanto, movidos por uma individualidade relacionada ao “‘páthos’ a que pertencem”, ou seja, sua própria universalidade, uma consciência total. Tal fato é iluminado pelo exemplo de Zeus, novamente no episódio das Erínias. O deus olímpico mostra

[...] um poder supremo, [Zeus] e a esse Zeus, só como o poder do Estado ou do lar; e na oposição do saber, só como o pai do saber do particular, [saber] que se converte em figura; e como o Zeus do juramento e da Erínia – o Zeus do universal [do] interior que habita no recôndito. Ao contrário, os momentos que ulteriormente se dispersam do conceito para a representação, e que o coro acentua um depois do outro, não são o ‘pathos’ do herói, mas nele se rebaixam ao nível da paixão: – a momentos contingentes e carentes-de-essência que embora o coro, carente-de-si, os exalte, no entanto não são capazes de constituir o caráter dos heróis nem de ser enunciados e respeitados por eles como sua essência (HEGEL, 2003 [1807], p. 498-499).

Hegel demonstra, mais adiante no texto, que o autorreconhecimento, que consiste na destruição do si mesmo do social e individual, faz parte do desenvolvimento contínuo de autorrenovação histórica, essa que promove o encaminhamento em direção ao absoluto. O absoluto é acessado por uma progressão temporal na ordem do todo e do divino, e se manifesta, por sua vez, de maneira provisória e finita. Essa seria a demonstração da dialética hegeliana, exposta a partir da análise dos costumes e das leis dos judeus, cristãos e gregos. Estes últimos, não estariam, ainda, prontos

[...] para a reconciliação como verdadeiramente universal. Inversamente, na mesma época, o povo que alcança realmente a plena universalidade do espírito, os judeus, são aqueles que têm maior grau de alienação do divino. Mas o universal deve encontrar alguma expressão; e conseqüentemente os deuses são particulares, o universal reaparece como uma necessidade do destino a que mesmo os deuses estão sujeitos. E Hegel explicita a tensão

interna e o conflito da sociedade grega por meio da tragédia sofocleana (ROSSI, 2007, p. 119).

As tensões, nesse caso, voltam-se para a anteposição entre Creonte e Antígona, uma vez que

No decorrer da apresentação do processo dialético do espírito, Hegel chega ao estágio do ‘espírito verdadeiro’, que ele concebe como ‘eticidade’, e cinde em duas essências: a lei divina e a lei humana. Uma se realiza na mulher e na esfera da família, a outra no homem e na vida do Estado. O choque dessas duas formas de manifestação do elemento ético, portanto do espírito absoluto concebido no retorno a si mesmo, é considerado por Hegel como algo que se configura no modo de agir de Antígona (SZONDI, 2004a, p. 43).

Assim, em *Fenomenologia*, ao se destacar a posição de Creonte como a lei, e de defender o lugar de *pathos*, anteposto ao amor, representado pela heroína trágica, haveria a expressão de uma mudança no significado da dialética de Hegel, que agora passaria a contemplar, segundo Szondi, a

[...] manifestação teológico-histórica (no espírito do cristianismo) e postulado científico (para a nova fundamentação da doutrina ética), torna-se lei do mundo e método de conhecimento. Com isso, a dialética – que é ao mesmo tempo o trágico e sua superação – ultrapassa as fronteiras estabelecidas nos dois escritos de juventude, abarcando também a esfera da lei, de que se diferenciava rigorosamente antes (SZONDI, 2004a, p. 44).

Desse modo, a dialética funcionaria como unificadora, reunindo mundos antepostos, nesse caso, o judaico e o cristão, mediante a conciliação grega da tragédia de Sófocles. A escolha dos helenos, ocorre segundo, Jaqueline Cristina Rossi (2007), porque

Nesta sociedade, as mais totais aspirações morais e espirituais do cidadão eram atendidas na vida comum da sociedade. Esta sociedade comum era assim como uma substância comum; como parte dela, o indivíduo encontrava um significado e propósito para sua vida; destacado dela, ele definhava. Mas esta dependência da substância comum não fazia desta algo completamente outro ao qual ele devia subordinar-se; a vida comum era o ‘fazer de cada um e de todos’, ela era o trabalho dos cidadãos. Se a substância mantinha o indivíduo, a atividade deste mantinha a substância. A tragédia grega marca o abalo desta substância (ROSSI, 2007, p. 141).

Ou seja, haveria um “espírito” marcado pelo homem ético em sua história comunitária, o que faria com que se operasse a lógica do conhecimento de si e do espírito absoluto.

Posteriormente, tais teses têm sua continuidade nos *Cursos de Estética* (1818-1830), nos quais Hegel também estaria a argumentar sobre a questão do drama, cuja necessidade, seria, de acordo com o filósofo, propor “[...] a exposição de ações e relações humanas atuais para a consciência representadora em exteriorização” (HEGEL, 2004 [1818-1830], p. 201). O que não se limitaria, segundo Hegel,

[...] à simples execução tranquila de uma finalidade determinada, e sim repousa pura e simplesmente sobre circunstâncias, paixões e caracteres colidentes e, desse modo, conduz a ações e reações que, por seu lado, tornam novamente necessário um acordo [*Schlichtung*] da luta e da cisão. O que vemos, por isso, diante de nós, são os fins individualizados nos caracteres vivos e nas situações ricas de conflito, fins que mostram e se afirmam, intervêm e se determinam mutuamente – tudo no instante de uma exteriorização recíproca – bem como o resultado final fundamentado em si mesmo de toda esta maquinaria humana, em seu querer realizar, cujos movimentos, contudo, se entrecruzam e se solucionam no repouso (HEGEL, 2004 [1818-1830], p. 201).

Portanto, o drama mantém unidas as oposições interiores que se mostram exteriormente, pois, segundo Hegel, a motivação, “[...] o acontecimento não aparece então surgindo das circunstâncias exteriores, e sim do querer e do caráter interiores e alcança significado dramático apenas por meio da relação com os fins e paixões subjetivos” (HEGEL, 2004 [1818-1830], p. 202). Contudo, embora a subjetividade do personagem seja o ponto central desse cenário, a “apresentação” dramática não pode, segundo o pensamento hegeliano, [...] se satisfazer com as situações meramente líricas do ânimo e o sujeito permitir a descrição de feitos já realizados, em participação ociosa, ou em geral descrever gozos, intuições e sentimento inativos” (HEGEL, 2004 [1818-1830], p. 203). Dessa forma, na tragédia se mostram “[...] as situações e sua disposição determinadas por meio do caráter individual, que se decide por fins particulares e faz destes o conteúdo prático de seu si-mesmo volitivo” (HEGEL, 2004 [1818-1830], p. 203). Diante disso, Hegel sintetiza que,

[...] no drama, a determinidade do ânimo se dirige aos impulsos, à efetivação do interior por meio da vontade, à ação, torna-se exterior, se objetiva e, desse modo, se volta para o lado da realidade épica. Mas a aparição exterior, em vez de entrar na existência como mero acontecimento, contém para o indivíduo mesmo os propósitos e os fins dele; a ação é a vontade executada, que ao mesmo tempo é algo *sabido*, tanto no que se refere à sua origem e ponto de partida no interior quando no que se refere ao seu resultado final (HEGEL, 2004 [1818-1830], p. 203).

Assim, a constante “referência” do que é interno em relação ao que é externo ao personagem, seria, segundo Hegel, uma autorreferência, um fundamento da própria realidade, pois, “[...] uma vez que ele a recolhe em si mesmo, é o princípio propriamente lírico na poesia dramática” (HEGEL, 2004 [1818-1830], p. 203). Tal conclusão leva o filósofo a postular que o drama seria “mais abstrato que a epopeia”, uma vez que o gênero possui, por um lado,

[...] a ação, na medida em que repousa na autoconsciência do caráter e deve se deduzir deste ponto de irrupção interior, não tem como pressuposto o terreno épico de uma concepção de mundo total, que se espalha objetivamente segundo todos os seus lados e ramificações, e sim se retrai para a simplicidade de circunstâncias determinadas, sob as quais o sujeito se decide para o seu fim e o executa; de outro lado, não é a individualidade que deve se desenvolver diante de nós no complexo *total* de suas propriedades nacionais épicas, e sim o caráter no que diz respeito ao seu *agir*, que para a alma universal possui uma finalidade *determinada*. Esta finalidade, a questão [*Sache*] de que se trata, se situa acima da amplitude particular do indivíduo, que apenas aparece como suporte *vivificador* (HEGEL, 2004 [1818-1830], p. 203-204).

Assim, o drama, portanto, orienta-se em vista de uma única “finalidade e sua execução”, qual seja, o “verdadeiro conteúdo”, aquele que “faz efeito pelo todo”, que são, segundo Hegel,

[...] as potências eternas, o ético em si e para si, os deuses da efetividade viva, o divino e o verdadeiro em geral, mas não em sua potência calma, na qual, em vez de agirem, os deuses imóveis permanecem felizes mergulhados em si mesmos como imagens escultóricas silenciosas, e sim o divino em sua comunidade como conteúdo e finalidade da individualidade humana, como existência [*Dasein*] concreta levada à existência [*Existenz*] e oferecida à ação e posta em movimento.

Se, contudo, o divino deste modo constitui a verdade objetiva a mais interior na objetividade exterior do agir, então, *em terceiro lugar*, a decisão sobre o decurso e o desenlace das intrigas e conflitos não pode residir nos indivíduos singulares, que estão um diante do outro, e sim no divino ele mesmo como totalidade em si mesma, e assim também o drama, seja de que maneira for, deve nos apresentar o efeito vivo de uma necessidade repousando em si mesma, que soluciona toda luta e contradição (HEGEL, 2004 [1818-1830], p. 204-205).

Desse modo, o drama em Hegel, implica na *resolução*, a dizer, na síntese de opostos que se atinge em vista da totalidade e do divino. Por esse motivo, conclui Peter Szondi (2004a), ao contrário de Schelling,

[...] Hegel não volta a sua atenção apenas para a identidade, mas também para o confronto permanente dos poderes compreendidos nela, para o movimento imanente à sua unidade, pelo qual a identidade se torna possível como real. Por isso, a contraposição entre a lei inorgânica e a individualidade viva, entre

o universal e o particular, não é descartada, ela é suprimida [*aufgehoben*] no interior do conceito de identidade como contraposição dinâmica (SZONDI, 2004a, p. 38).

Além disso, segundo Rossi (2007), ao nos orientarmos por essa obra, verificamos conexões entre a leitura hegeliana do drama e o processo da formação do espírito, exposta em *Fenomenologia*. De acordo com a autora, os três estágios de formação,

[...] o espírito imediato, o espírito estranho a si mesmo e o espírito certo de si mesmo, são configurados dos três estágios da poesia dramática, cujo desenvolvimento, conforme a Estética hegeliana, prossegue da tragédia à comédia antiga e destas ao drama moderno. Afinal, em Hegel, o conceito de drama, e mais especificamente o desenlace trágico, implica resolução, reconciliação, síntese, de modo a qualificar o movimento da consciência em sua totalidade: a tese inicial é também a síntese final (ROSSI, 2007, p. 142).

Nessa perspectiva, diante de todo o exposto neste capítulo, compreendemos que ao relacionarmos a arte poética e a filosofia do trágico, a tragédia pode ser vista como um espaço que analisa a condição humana, confrontando valores, atitudes e escolhas. Aristóteles, ao refletir sobre as correlações entre o conteúdo da tragédia e a eficiência no modo catártico de representá-la, teria se ocupado de uma poética da tragédia, ou seja, teria proposto um estudo teórico sobre a tragédia, o que teria acarretado a pensar tal gênero poético, segundo Szondi e Machado, mais à forma de configuração da expressão trágica do que a uma reflexão sobre o trágico como conteúdo artístico³⁰.

Ainda de acordo com a hipótese defendida por Szondi e Machado, a reflexão aristotélica consiste em uma teoria normativa, uma preocupação com a forma e com o modelo representacional que devem ser respeitados pela arte trágica. Nesse sentido, Aristóteles ofereceu, pois, uma gramática descritiva e prescritiva, identificando e reunindo as propriedades formais de um gênero. Em direção distinta do pensamento aristotélico, com foco no trágico como conteúdo, ainda segundo os autores aludidos, seguem os trabalhos de Schelling e Hegel, nos quais percebem o deslocamento do exame formal da tragédia para uma reflexão sobre o próprio fenômeno trágico.

³⁰ Embora seja exaustivamente repetido pelos autores que Aristóteles tenha empreendido a *Poética* com um fim “manual”, tal preceito merece uma reflexão um pouco mais ampla. Pois é difícil rastrear ou mesmo compreender os propósitos por trás da confecção desse escrito por Aristóteles, que apenas nos chegou por fragmentos. Além disso, é preciso ter em vista que o pensamento do estagirita nos chegou a partir de uma longa tradição hermenêutica que não estava descolada de um contexto histórico, político e interpretativo. Diante disso, nos parece mais adequado apontar as possibilidades do texto (que não inúmeras), não tomando uma direção de interpretação preferencial.

A título de síntese, as posições dos autores supracitados acerca da distinção entre a arte poética (aristotélica) e a filosofia do trágico (desenvolvida durante o século XVIII na filosofia alemã) podem ser assim resumidas: a primeira é compreendida como proposições teóricas sobre as formas de expressão poética; a segunda, por sua vez, consiste em uma interpretação dialético-especulativa sobre os conflitos da ação ética, tendo por base e fundamento as reflexões sobre a tragédia presentes na *Poética* de Aristóteles. A diferença, portanto, reside em que a primeira se dedica ao estudo da configuração artística da tragédia como arte dramática, ao passo que a segunda se utiliza da obra dramática para o desenvolvimento de reflexões filosóficas sobre a ética e a condição humana. Tendo em vista esta distinção, nos dedicaremos, no próximo capítulo, a elucidar de que modo Hölderlin estaria a retomar e a se afastar das teses de seus contemporâneos.

CAPÍTULO 3

A poética do trágico de Hölderlin

Por que também estão em silêncio os antigos teatros
sagrados?³¹
(HÖLDERLIN, 1995, p. 320)

No capítulo anterior expusemos o modo como se articulou a visão da tragédia e do trágico nas obras de alguns filósofos contemporâneos e de maior importância para Hölderlin e, ocasionalmente, também mais frequentes em seu relacionamento intelectual e pessoal. Apresentamos a recepção do gênero dramático na obra desses autores, evidenciando as diferenças e os desdobramentos encontrados a respeito do tema na literatura no século XVIII. A partir do que foi exposto acompanharemos, neste capítulo, a forma como tais reflexões perpassam os escritos do poeta suábio, o qual estaria a se distanciar do projeto dramático empreendido pelos filósofos aqui indicados. Mediante isso, propomos como hipótese que Hölderlin constrói uma poética que apresenta a tragédia como eixo central. As implicações desse projeto resultam não só na atualização da potência filosófica do trágico, mas evidenciam em certa medida a sofisticação do pensamento hölderliniano, que se mostra perpassado pelas questões filosóficas de sua época. A fim de demonstrar essa hipótese, destacamos e comentamos alguns escritos de sua autoria sobre o tema, identificados na análise conjunta de sua obra *A morte de Empédocles*, de seu epistolário e de seus escritos fragmentários. Por fim, propomos algumas hipóteses reflexivas a partir de seus textos.

3.1 Indicações prévias

A tragédia foi o tema mais amplamente abordado por Hölderlin ao longo de seu percurso filosófico. Encontramo-lo frequentemente articulado no conjunto de suas cartas, assim como em seus escritos poetológicos: “O significado da tragédia” (1798-1800), “Fundamento para Empédocles” (1799), “O devir no perecer” (1799-1800), “Sobre a diferença dos modos poéticos” (1800), “Observações sobre o Édipo” (1804) e “Observações sobre Antígona” (1804). Além disso, são realizadas pelo poeta duas traduções das tragédias de Sófocles, *Édipo, o Tirano*

³¹ Elegia *Pão e vinho*: *Elegie Brod und Wein*: Warum schweigen auch sie, die alten heiligen Theater? (StA 2, I, 9: 93).

e *Antígona*, no ano de 1804. E, por fim, sua segunda maior obra resulta no drama *A morte de Empédocles* (1799), que apresenta três versões inacabadas, seguidas de planos e esboços composicionais. A atenção a esse gênero decorre, segundo Marise Moassab Curioni (2008, p. 39), de um fascínio que Hölderlin possui “pela ‘pólis’ grega do século V a.C”, uma vez que ela realizava o “perfeito acordo entre religião, Estado e indivíduo” que o próprio poeta estaria a buscar para seu contexto³². Não por acaso, é esse o mesmo contexto do ateniense Sófocles e do agrigentino, Empédocles, o primeiro nascido em 495 a.C, o segundo em 484 a.C., ambos centrais para o pensamento do drama que o poeta estaria a considerar.

Com o fito de percorrer esse tema na obra de Hölderlin, desenvolveremos, a partir das próximas linhas, um estudo comparativo entre as cartas e textos escritos entre 1797-1800, em que constam suas reflexões sobre o gênero e a peça escrita em meados de 1799.

Contudo, antes de encaminharmos tal discussão será necessário compreender o contexto prévio de termos e ideias que orbitam ao redor do autor, antes mesmo de ter elaborado o que seja sobre drama. Indicamos, ainda, que os temas que foram objeto de reflexão de Hölderlin em seu epistolário são posteriormente incorporados no interior das considerações referentes à tragédia e ao modo de compor.

3.2 O contexto anterior a 1797

De 1793, em Tübingen, a 1796, em Waltershausen, Jena, Nürtingen, nota-se a tentativa do poeta em compreender a filosofia de sua época, e, nesse contexto, surgem as reflexões hölderlinianas a respeito do universal, do singular, da natureza, das antinomias, do infinito, e da transformação, dentre outros temas. Pelo cotejo e aproximação das cartas 65, 88, 94, 97 e 121 da *SW*, podem ser identificados, a nosso entender, os germens de uma meditação posteriormente incorporada no modo de refletir sobre a tragédia e suas possibilidades. Assim, por exemplo, na carta da primeira metade de setembro de 1793, ao irmão, Hölderlin diz:

Quero atuar sobre o universal e ainda que o universal não nos permita, precisamente, perseguir o singular, todavia, quando ele tenha se convertido, alguma vez, no objeto de nossos desejos e aspirações já não nos entregamos toda a alma com tal intensidade ao singular (HÖLDERLIN, 1990, p. 157)³³.

³² É importante assinalar que esse contexto é o de maior expressividade de Sófocles, assim como é o século do filósofo de Agrigento, Empédocles.

³³ Utilizamos ao longo desse capítulo a versão espanhola quando não houver, em língua portuguesa, a versão destas. Naquele caso, traduzimos as cartas em espanhol para o português, cotejando-as com as originais encontradas na *SW* do poeta. Em todas as ocorrências, indicamos o número da carta, o destinatário e data, com a respectiva referência (após o trecho em espanhol) na versão completa. Carta n. 65 ao irmão, primeira metade de setembro de 1793 “*Quiero actuar sobre lo universal y aunque lo universal no nos deja precisamente arrinconar*

Embora seja questionável uma definição sobre o que exatamente o poeta compreende naquele momento a respeito desse tema, há aqui uma clara circunscrição valorativa entre singular e universal. Nesse caso, Hölderlin demonstra sua orientação em se apropriar de uma determinada anteposição entre singular e universal, preferindo, contudo, o universal. Podemos inferir que o poeta coloca tal projeto em marcha no interior da tragédia, uma vez que, um ano após essa fala, Hölderlin expressa ao amigo Christian Ludwig Neuffer, em 10 de outubro de 1794, seu intento ao dedicar-se ao plano de elaboração da “[...] morte de Sócrates segundo os ideais dos dramas gregos [...]” (HÖLDERLIN, 1990, p. 210)³⁴. Após essa carta, em comentário a aspectos da filosofia fichtiana a seu amigo Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Hölderlin conclui que o “eu”, é, segundo sua leitura, análogo à “substância de Spinoza”, porque ambos apontam para uma proposta de “contenção” de toda a realidade, uma vez que o “eu” é,

[...] tudo e fora dele não há nada; portanto, não há nenhum objeto para este eu absoluto, caso contrário, ele não envolveria toda a realidade; mas uma consciência sem um objeto não é pensável, e se acontecer que eu mesmo sou esse objeto, sou como tal necessariamente limitado, mesmo que apenas no tempo, portanto, não sou absoluto; portanto, nenhum tipo de consciência é pensável no Eu absoluto; como absoluto não tenho consciência e, na medida em que não tenho consciência, não sou nada (para mim) e, portanto, o eu absoluto não é nada (para si) (HÖLDERLIN, 1990, p. 232)³⁵.

Essa reflexão leva Hölderlin a compreender que “[...] a maneira de tratar a determinação recíproca de “eu” e “não-eu” (usando sua própria linguagem) é certamente estranha [...]” (HÖLDERLIN, 1990, p. 233)³⁶. Diante da tentativa de elucidação desse tema, e nessa mesma carta, chama atenção ao poeta a relação entre o “[...] o mecanismo da natureza (isto é, também do destino) com sua finalidade[...]”, que aparenta a ele conter todo o cerne da filosofia de Fichte e a solução para a questão das antinomias. A nosso ver, os preceitos tensionados nesse momento

a lo singular, con todo, cuando se ha convertido alguna vez en objeto de nuestros deseos y aspiraciones ya no entregamos tanto toda el alma a lo singular” (HÖLDERLIN, 1990, p. 157) (StA 6,2:634-638).

³⁴ Carta n. 88 a Christian Ludwig Neuffer de 10 de outubro de 1794 “[...] porque entonces atacaré inmediatamente otro plan que casi me importa más: elaborar la muerte de Sócrates según los ideales de los dramas griegos [...]” (HÖLDERLIN, 1990, p. 210) (StA 6,2:694-700).

³⁵ Carta n. 94 a Georg Wilhelm Friedrich Hegel de janeiro de 1795 “[...] todo y fuera de el no hay nada; por lo tanto no hay ningún objeto para este yo absoluto, pues de lo contrario no encerraria toda realidad; pero una conciencia sin objeto no es pensable, y si resulta que soy yo mismo ese obje-cto, estoy como tal necesariamente limitado, aunque solo sea en el tiempo, luego no soy absoluto; por lo tanto no es pensable ningún tipo de conciencia en el Yo absoluto; como Yo absoluto no tengo ninguna conciencia, y en la medida en que no tengo ninguna conciencia, no soy nada (para mi), y por lo tanto el Yo absoluto no es nada (para si)” (HÖLDERLIN, 1990, p. 232-233) (StA 6,2:721-726).

³⁶ Carta n. 94 a Georg Wilhelm Friedrich Hegel de janeiro de 1795 “[...] Su forma de tratar la determinación recíproca del Yo y el no-Yo (usando su propio lenguaje) es ciertamente extrana [...]” (HÖLDERLIN, 1990, p. 233) (StA 6,2:721-726).

são reveladores das escolhas que o poeta, posteriormente, dedica aos temas dos opostos e à sua compreensão da natureza. Além disso, o modo como Hölderlin postula a ideia de aórgico e orgânico se assemelha a esse campo filosófico que será retomado, três meses depois, em carta a seu irmão. Nessa correspondência, de 13 de abril de 1795, nota-se a presença contínua do sistema fichteano em suas leituras. Aderindo ao exame da necessidade do progresso infinito e ilimitado do “eu” como característica de sua natureza, o poeta nota a necessidade de um oposto limitador, que atuaria como força contraposta. Através dessa meditação, Hölderlin conclui que a existência da tensão apresenta um caráter pedagógico, pois “[...] se nossa atividade não sofresse resistência de fora, não haveria nada fora de nós, seríamos ignorantes de tudo, não possuiríamos consciência; se nada *resistisse* a nós, não haveria objeto para nós [...]” (HÖLDERLIN, 1990, p. 242)³⁷. A partir dessa consideração, o poeta já estaria, a nosso ver, indicando as reflexões que se encontrariam no cerne de seu próprio pensamento acerca da manutenção de antagonismos.

Por fim, cabe apontar outra mensagem escrita, que completa o ciclo de reflexões apontadas até aqui, de 02 de junho de 1796, endereçada novamente ao irmão de Hölderlin. O conflito no interior do homem, que anseia o infinito e a limitação, passa a ser refletido a partir de sua base, que para o poeta suábio, se encontraria na relação entre razão e entendimento. A razão é eleita por ele como um *a priori* para o entendimento, uma vez que estaria conectada ao ideal que, segundo Hölderlin, é o “fundamento mais alto de todos” e, por ser uma característica “universal”, é capaz de solucionar o desacordo entre pares. O resultado disso seriam “os conceitos gerais do entendimento”, que funcionam em uma dependência face às leis propostas pela razão (HÖLDERLIN, 1990, p. 294)³⁸. Esse pensamento nos indica uma adesão hölderliniana à anteposição entre regra geral e particular, entre sujeito e objeto, também encontrada na filosofia kantiana, que ele nota no convívio e interior do homem, e ilustra os motivos pelos quais a polaridade não deixa de ser uma questão que perpassa seu pensamento a partir de 1797.

3.3 As cartas e os textos de 1797-1800

³⁷ Carta n. 97 ao irmão de 13 de abril de 1795 “[...] si nuestra actividad no sufriera ninguna resistencia de fuera, no habría nada fuera de nosotros, estaríamos ignorantes de todo, no tendríamos conciencia; si nada nos opusiera resistencia, no habría para nosotros ningún objeto [...]” (HÖLDERLIN, 1990, p. 242) (StA 6,2:731-735).

³⁸ Carta n. 121 ao irmão de 02 de junho de 1796 (HÖLDERLIN, 1990, p. 294-295) (StA 6,2:791-793).

3.3.1 As cartas de Frankfurt e o plano de Frankfurt – 1797

A partir dos elementos identificados no contexto anterior ao período de 1797 a 1800, vejamos como Hölderlin se aprofunda em suas reflexões, a princípio, nessa carta de 20 de junho de 1797 endereçada a Friedrich Schiller, na qual enuncia não recorrer

[...] como geralmente fazem os débeis a adotar o caminho dos matemáticos, e por meio de uma redução infinita, tornar o infinito igual e semelhante ao limitado. Embora, se possa perdoar a infâmia cometida aos melhores, o consolo não deixa de ser muito triste: $0 = 0!$ (HÖLDERLIN, 1990, p. 333)³⁹.

Nessa carta o poeta retoma novamente a questão da polaridade, indicando ter consciência dessa questão no pensamento de sua época. A partir desse momento, Hölderlin demonstra de que modo reflete a respeito do tempo, do espaço, bem como das relações entre parte e todo, universal e singular, temas em voga de Aristóteles até Kant e centrais na filosofia de seu período, quando se tratou de refletir sobre o infinito, este pensado enquanto ilimitado, transcendente e todo. A partir de uma meditação sobre o infinito e o *continuum*, Hölderlin postula, metaforicamente, o princípio matemático de uma identidade lógica, do qual pretende, a partir de uma redução infinita, deduzir o finito, postura por ele criticada, uma vez percebida a diferença fundamental entre ambos⁴⁰. O 0 (zero) é já uma unidade em si e idêntica a si, diferente de seu contrário. Portanto, diante disso, haveria uma confusão, evidenciada por Hölderlin, que intenta colocar os opostos em uma chave de conversão ou a redução de um ao outro. Parece haver também, nesse pensamento, o emprego, novamente, da filosofia fichteana, que já havia proposto o problema em se deduzir o “não-eu” do “eu” ante a sua diferença ontológica, assim como uma crítica a identidade entre sujeito e objeto, implícita na filosofia kantiana. Além disso, tal reflexão demonstra que o poeta adere a uma diferença entre infinito e finito, tal como o fizeram Schelling e Hegel em seus escritos. Assim, conforme propomos, é possível notar nessa carta um tipo de aprofundamento filosófico que ocorre simultaneamente ao seu pensamento acerca do drama, antes apenas indicado em epistolário. Em continuidade a essa proposta, escreve Hölderlin a seu irmão, em carta datada de agosto de 1797:

³⁹ Carta n. 139 a Friedrich Schiller de 20 de junho de 1797 “[...] *no quiero recurrir, como hacen normalmente los débiles, a adoptar el camino de los matemáticos y mediante una reducción infinita, hacer igual y semejante lo infinito a lo limitado. Aunque uno pudiera perdonarse la infamia que comete con lo mejor, el consuelo no deja de ser bien triste: ¡0=0!*” (HÖLDERLIN, 1990, p. 333) (StA 6,2:838-841).

⁴⁰ O termo infinito pode ser concebido a partir de três significados: 1) “matemático, que é a disposição ou qualidade de uma grandeza”; 2) “teológico, que é a não-limitação da potência”; 3) “metafísico, que é a não-completude” (ABBAGNANO, 2007, p. 562, s.v. ‘Infinito’).

Fiz o plano detalhado de uma tragédia cujo tema me arrebatava (HÖLDERLIN, 1990, p. 339-340)⁴¹.

O plano de Frankfurt para o Empédocles (HÖLDERLIN, 1990, p. 40)⁴².

Nestas breves linhas, já se demonstra que seus estudos sobre Filosofia correm em paralelo a seus projetos poéticos. Nesse caso, o poeta indica que já estava a esboçar *A morte de Empédocles* (1799), a partir da menção ao projeto poético nomeado “Plano de Frankfurt”. Neste, redigido em meados de agosto de 1797, Hölderlin apresentará a primeira estrutura geral da peça, contemplando a divisão dos (cinco) atos, a motivação do personagem central e a relação deste com os demais personagens, proposta em franca consonância com a estrutura da poética aristotélica. Além disso, já se encontram nesse esboço a resolução da trama, a descrição das cenas, a ambientação, assim como se desenha o tom dramático que irá percorrer a composição⁴³. De todo modo, resta compreender como essa estrutura foi pensada e de que modo as escolhas literárias da época se costumam às reflexões de Hölderlin acerca da tragédia expostas nos textos e cartas de Hamburgo, a partir de 1798. Vejamos como se encaminha essa ordenação prévia.

O ato primeiro consiste na exposição ao público do personagem central, Empédocles. Esse filósofo foi possivelmente retirado das leituras de Diógenes Laércio e das enciclopédias e manuais da época, tais como *a Bibliotheca Graeca* (1705-1728), de Johann Albert Fabricius (1668-1736)⁴⁴. Dessas publicações, os alemães retiravam suas noções acerca de Homero, Horácio, Platão, Aristóteles, dentre outros autores, sobre os quais o poeta também se debruçava.

⁴¹ Carta n. 142 ao irmão de agosto de 1797 “*He hecho un plan detallado para una tragedia, cuyo tema me arrebatava*” (HÖLDERLIN, 1990, p. 339-340) (StA 6,2:845-847).

⁴² “*El plan de Frankfurt para el Empédocles*” (HÖLDERLIN, 1990, p. 40). Cf. nota dos tradutores Helena Cortés Gabaudan e Arturo Leyte Coello que indicam que a carta 142 refere-se ao Plano de Frankfurt (HÖLDERLIN, 1990, p. 40).

⁴³ Neste caso, o poeta parece recuperar os seguintes preceitos aristotélicos (além da divisão de atos) para se compor, são eles: *mythos* (fábula), *ethe* (personagens), *lexis* (escritura), *dianoia* (ideias), *opsis* (espetáculo), *melopoia* (canto). Embora não esteja contemplado, por exemplo, o canto nessa primeira estrutura, o seu retorno nos parece se fazer posteriormente nos textos de Hölderlin a respeito das traduções de Sófocles nos quais o poeta recupera a dimensão musical através do ritmo que antevê na tragédia sofocliana.

⁴⁴ De acordo com Constantino Luz de Medeiros “[...] a formação dos alemães do século XVIII era calcada no estudo dos antigos através de manuais como aquele (e era um dos, senão o principal) Biblioteca Graeca, de Johann Albert Fabricius [...], como a formação dos eruditos brasileiros, até 1740 praticamente, se calcava no estudo baseado no “*ratio studiorum*” jesuíta, manual de ensino e antologia de textos para estudo e prática de regras retórico-discursivas [...]. (MEDEIROS, Constantino Luz de. A recepção de Aristóteles na teoria do drama alemão do século XVIII [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por carolinameirefaria@gmail.com em 11 janeiro. 2020) Cf. FABRICIUS, 1708 [1705-1728]).

Ao apresentar o agrigentino, o poeta introduz a motivação e a atenção ao caráter do personagem, ponto base da narrativa:

*Empedokles, durch sein Gemüth und seine
Philosophie schon längst
zu Kulturhaß gestimmt, zu Verachtung alles
sehr bestimmten Ge-
schäfts, alles nach verschiedenen
Gegenständen gerichteten Inter-
esses, ein Todtfeind aller einseitigen
Existenz, und deswegen auch in
wirklich schönen Verhältnissen unbefriedigt,
unstät, leidend, blos
weil sie besondere Verhältnisse sind und, nur
im großen Akkord mit
allem Lebendigen empfunden ganz ihn
erfüllen, blos weil er nicht
mit allgegenwärtigem Herzen innig, wie ein
Gott, und frei und aus-
gebreitet, wie ein Gott, in ihnen leben und
lieben kan, blos weil er,
so bald sein Herz und sein Gedanke das
Vorhandene umfaßt, ans Gesez
der Succession gebunden ist*
(StA, 4, I, 5-15:145).

Empédocles, por meio de sua índole e filosofia, há muito se sentia inclinado ao ódio pela cultura, a desprezar as ocupações há muito singulares, a todo o interesse voltado a diferentes objetos um inimigo mortal de toda existência unilateral e, portanto, insatisfeito mesmo nas mais belas condições, instável, sofrendo simplesmente porque tais são as relações particulares, apenas satisfazem-se plenamente, se sentidas em harmonia com tudo o que vive, simplesmente porque não pode preenchê-las completamente, com um coração onipresente, como um deus, livre e neles vertendo como um deus não pode viver e amá-los, simplesmente porque tão logo seu coração e seus pensamentos abracem o existente, vincula-se a lei da sucessão
(FK [1797] StA 4, I, 5-15: 145, tradução nossa).

Em tal trecho, nota-se que Hölderlin mescla a diferença apontada na primeira carta, centrando o tom dramático do personagem na diferença/ tensão deste, posicionando-a de modo contraposto a um tempo singular, cultural, e uma pulsão de ordem interna ao universal⁴⁵. A relação antagônica entre essas forças se desenvolve no interior do próprio personagem mediante o conflito entre amar os homens (inseridos na ordem do particular) por estar junto a eles e o desprezo que nasce pelo mesmo motivo, pois a ação do *devir* aloca tais relações apenas no campo do singular, distantes, portanto, da universalidade e do atemporal. Tal é o local dos deuses e de seu modo de amar, e tal é a diferença que Empédocles vê em si frente aos homens

⁴⁵ Ao tratarmos das reflexões filosóficas antevistas no epistolário do poeta será possível perceber de que modo tais temas estarão entrelaçados à composição do autor.

e deuses, uma vez que ele parece se inserir, portanto, em uma *mediania* que habita entre homens e deuses.

Somado a essa “inclinação secreta” [*geheimen Hange*] na busca do universal, conclui-se o trecho do primeiro ato apresentando outro elemento que complementa a trama: uma contenda familiar, cujo desfecho contribui em definitivo para o exílio de Empédocles no monte Etna (FK [1797] StA, 4, I: 145)⁴⁶. Com isso, é inserida uma motivação externa, talvez na tentativa do poeta de se distanciar de uma subjetividade estrita. Desse modo, resulta a motivação geral do enredo cuja soma se faz na base de duas condições (interior e reflexiva e externa e contingente). A nosso ver, a partir dessa escolha é possível notar a relação direta dessas motivações com o modo como Hölderlin já havia se posicionado filosoficamente nas cartas do período que indicamos anteriormente.

A partir dessa apresentação, o primeiro ato da peça é encaminhado pela distribuição de cinco cenas ambientadas na cidade de Agrigento, ou seja, volta-se a atenção ao modo como se distribuem as regras do tempo e do lugar da ação. Desse modo, as cenas subdividem-se, sucessivamente: 1) Cena que mostrará os discípulos de Empédocles em ação de proselitismo face aos agrigentinos; a seguir, a reprimenda dessa postura pelo discípulo favorito de Empédocles, cujo nome não se menciona ao longo do esboço, aquele que, no mesmo movimento, pede a retirada de todos e anuncia que o mestre realizará suas orações “sozinho no jardim” (FK [1797] StA, 4, I: 145-146); 2) Passa-se, então, à cena do monólogo (oração) de Empédocles à Natureza (FK [1797] StA, 4, I: 146); 3), que é acompanhada pela cena da mulher com os filhos. Neste momento, é mostrada a relação familiar entre parceiros e filhos. Nela, vê-se a mulher a pedir a Empédocles o comparecimento a um evento social, a fim de que este melhore seu humor (FK [1797] StA, 4, I: 146); 4) Disso, segue-se a “Festa dos agrigentinos”, em que são mostrados: “um comerciante, um médico, um padre, um general, um jovem, uma velha” (FK [1797] StA, 4, I: 146). Nesta última, vê-se que Hölderlin escolhe um burguês, e os representantes de papéis sociais da cura, do divino, da segurança do estado, do novo e do antigo, sucessivamente. Nada disso é casuístico, pois parece haver uma concentração de grande parte desses elementos na figura posterior do personagem central nas versões da peça. Feito esse breve parêntese, a quarta cena também evidencia o enfado de Empédocles diante da situação comunitária; 5) Encerra-se o primeiro ato, com a discussão familiar e a saída de Empédocles

⁴⁶ “*Empedokles nimmt ein besonderes Aergerniß an einem Feste der / Agrigentiner, wird darüber von seinem Weibe, die von dem Einfluß / dieses viel gehofft, und gutmütig ihn überredet hatte, daran Theil zu / nehmen, etwas empfindlich und sarkastisch getadelt, und nimmt von / jenem Aergerniß und diesem häuslichen Zwist Veranlassung, seinem / geheimen Hange zu folgen, aus der Stadt und seinem Hauße zu / gehen, und sich in eine einsame Gegend des Aetna zu begeben*” (StA, 4, I, 16-22: 145).

rumo ao exílio (FK [1797] StA, 4, I: 146). A nosso ver, nada nas cenas do primeiro ato e dos atos posteriores aponta para maior desenvolvimento de teses reflexivas que serão, posteriormente, alocadas na dinâmica de opostos antevista na apresentação do primeiro ato. Desse modo, o seguimento do plano ocorre nas próximas linhas mediante uma síntese que visa a ilustrar a completude do esboço.

A partir do segundo ato, observamos a ambientação no monte Etna, local em que Empédocles se encontra exilado. Este é visitado por seus discípulos, os quais têm os pedidos para que Empédocles retorne à cidade rechaçado⁴⁷. Passa-se, então, às cenas que se desenvolvem do seguinte modo: 1) Empédocles no Etna, a proferir uma oração fervorosa à natureza; 2) Empédocles e o discípulo favorito; 3) Empédocles e seus discípulos; 4) Empédocles e o discípulo favorito (FK [1797] StA, 4, I: 147).

Ao que se segue o ato terceiro, no qual Hölderlin apresenta a visita da mulher e dos filhos de Empédocles ao monte Etna. Essa o convence a voltar a Agrigento, uma vez que a cidade erige uma estátua em sua homenagem. Após o retorno do filósofo, ocorre o reencontro com os discípulos e o agradecimento ao povo pela honraria (FK [1797] StA, 4, I: 147)⁴⁸.

Já no quarto ato⁴⁹, apresenta-se um conluio contra Empédocles realizado por aqueles que se antepõem a seu pensamento, sendo que, no esboço, a palavra usada é [Neider]⁵⁰. Em seu discurso, os opositores se utilizam de uma fala “desmedida” de Empédocles em relação aos agrigentinos, em ocasião passada no Etna. Em consequência, há, então, um motim, ao qual se segue a derrubada da estátua e a expulsão do personagem central da cidade. Aqui, esse filósofo se decide pela morte voluntária, a fim de se reunificar com a natureza infinita (FK [1797] StA,

⁴⁷ “Empedokles wird von seinen Schülern auf dem Aetna besucht, zuerst / von seinem Liebling, der ihn wirklich bewegt und fast aus seiner / Herzenseinsamkeit zurückzieht, dann auch von den übrigen, die ihn / von neuem mit Entrüstung gegen menschliche Dürftigkeit erfüllen, / so daß er sie alle feierlich verabschiedet, und am Ende auch noch / seinem Liebling rathet, ihn zu verlassen” (StA, 4, I, 17-19, 30-32: 146). Há aqui um “salto” numérico, devido a citações que suprimimos que ocupavam as posições entre 20 e 29.

⁴⁸ “Empedokles wird auf dem Aetna von seinem Weib und seinen Kin- / dern besucht. Ihren zärtlichen Bitten setzt das Weib die Nachricht / hinzu, daß an demselben Tage die Agrigentiner ihm eine Statue / errichten. Ehre und Liebe, die einzigen Bande, die ihn an's Wirkliche / knüpfen, bringen ihn zurück. Seine Schüler kommen voll Freude in / sein Haus. Der Liebling stürzt ihm an den Hals. Er siehet seine Statue / errichtet. Dankt öffentlich dem Volke, das ihm Beifall zuruft” (StA, 4, I, 14-20: 147).

⁴⁹ “Seine Neider erfahren von einigen seiner Schüler die harten Reden, / die er auf dem Aetna vor diesen gegen das Volk ausgestoßen, benützen / es, um das Volk gegen ihn aufzuhezen, das auch wirklich seine Statue / umwirft und ihn aus der Stadt jagt. Nun reißt sein Entschluß, der / längst schon in ihm dämmerte, durch freiwilligen Tod sich mit der / unendlichen Natur zu vereinen. Er nimt in diesem Vorsatz den zwei- / ten tieferen schmerzlicheren Abschied von Weib und Kindern und / geht wieder auf den Aetna. Seinem jungen Freunde weicht er aus, / weil er diesem zutraut, daß er sich nicht werde täuschen lassen, mit / den Tröstungen, mit denen er sein Weib besänftigt, und daß dieser / sein eigentlich Vorhaben ahnden möchte” (StA, 4, I, 22-32: 147-148).

⁵⁰ Seria possível aproximar a etimologia “Neider” do latim *Invidia*, e do campo semântico grego: Inveja (*Φθόρος*), Justiça (*Νέμεσις*) e, por sua vez de Desmedida (*ὑβρις*)?

4, I: 147-148). Com isso, vê-se que nesse esboço já estava demonstrada a atenção à questão da *hybris*, tal como desenvolvida pela poesia grega nos períodos arcaico e clássico.

Por fim, no quinto e último ato, Empédocles se acerca mais de sua decisão e mostram-se os preparativos para sua morte. Após tentativas de dissuasão, protagonizadas por seu discípulo favorito, o filósofo o rechaça a sair do local e depois se atira no vulcão. A seguir, o discípulo encontra as sandálias de Empédocles, cuspidas pelas chamas, recolhendo-as para apresentar à família do mestre⁵¹. Após isso, reúne, então, alguns de seus simpatizantes e os encontra dentro do vulcão, a fim de celebrar a morte do homem divino (FK [1797] StA, 4, I: 148). Não há, no quarto e no quinto atos a elaboração de cenas mais específicas, apenas este esboço apresentado, sendo estas as balizas para o projeto d' *A morte de Empédocles*, o qual funciona como um estudo prévio de questões que serão recuperadas, reelaboradas e complexificadas no interior de seus textos a respeito da tragédia.

3.3.2 As cartas de Frankfurt e Hamburgo – 1797-1798

Após a elaboração desse esboço, Hölderlin apenas mencionará, no conjunto de cartas que reunimos até o momento, a retomada da elaboração do projeto um ano depois. Antes desse período, contudo, é possível observar que ele se dedica ao estudo de temas posteriormente articulados no interior do drama e de seus escritos a respeito do assunto. Mediante a aproximação desse conjunto constelar de textos, tentaremos, a partir de agora, perquirir a seguinte reflexão, já lançada ao início deste capítulo, quando indicamos estudos sobre binômios: é possível observar, paralelamente, no processo nas cartas e escritos datados entre 1798-1800, a construção de um entrelaçamento entre uma poética e uma Filosofia que se fundamentam concomitantemente? Tal pergunta, é aqui colocada, tanto por nós, ao conjunto de recortes propostos, quanto ao próprio leitor, que persegue conosco esse pensamento. Gostaríamos de partir desse ponto e elencar, através da seleção de escritos organizados cronologicamente, a mirada sobre a questão aventada.

⁵¹ “*Empedokles bereitet sich zu seinem Tode vor. Die zufälligen Veran- / lassungen zu seinem Entschlüsse fallen nun ganz für ihn weg und er / betrachtet ihn als eine Nothwendigkeit, die aus seinem innersten / Wesen folge. In den kleinen Szenen, die er noch hie und da mit den / Bewohnern der Gegend hat, findet er überall Bestätigung seiner / Denkart, seines Entschlusses. Sein Liebling kömmt noch, hat das / Wahre geahndet, wird aber von dem Geist und von den großen Be- / wegungen in dem Gemüthe seines Meisters so sehr überwältigt, daß / er dem Befehle desselben blindlings gehorcht und geht. Bald drauf / stürzt sich Empedokles in den lodernden Aetna. Sein Liebling, der / unruhig und bekümmert in dieser Gegend umherirrt, findet bald / drauf die eisernen Schuhe des Meisters, die der Feuerauswurf aus dem / Abgrund geschleudert hatte, erkennt sie, zeigt sie der Familie des / Empedokles, seinen Anhängern im Volke, und versammelt sich mit / diesen an dem Vulkan, um Laid zu tragen, und den Tod des großen / Mannes zu feiern*” (StA, 4, I, 6-21:148).

Em carta de Hölderlin a sua mãe, do início de janeiro de 1798, ou seja, inserida no período em que o poeta se encontrava em Frankfurt, é possível observar, novamente, a reflexão acerca dos temas do singular e do universal:

[...] tanto no singular, como no todo e em meio às tormentas, um espírito que tudo sustenta reina infinitamente, um espírito da paz e da ordem, que só aceita a luta, o sofrimento e a morte para conduzir tudo em todos os lugares, através das dissonâncias da vida, à harmonia suprema (HÖLDERLIN, 1990, p. 354)⁵².

Neste caso, parece claro a Hölderlin, a ideia de um princípio anterior que perpassa as relações entre finito e infinito, ou singular e universal, como era comum ao vocabulário de seu período, notado nas elaborações que tecemos a respeito de Schelling e Hegel, por exemplo⁵³. Contudo, não fica claro como tal “espírito” se articula à dualidade expressa no pensamento de Hölderlin, ou seja, de que modo esse elemento interfere na relação entre o todo e as partes. Além disso, também não fica claro como ocorre a dinâmica entre opostos. Ou seja, se estes são suprassumidos um pelo outro em vista de uma harmonia, ou se funcionam dentro de uma relação de copertencimento. Contudo, evidencia-se que a *luta* decorrente dessa relação parece ser momentânea, ou seja, ela faz parte de um desenvolvimento que se observa quando o todo se encaminha para as partes. A atenção ao *processo* dentro de um projeto trágico parece ser a diferença que começa a se evidenciar em Hölderlin face a Schelling e Hegel, conforme exporemos adiante. Em todo esse movimento há a presença daquilo que se compreende por ordem ou harmonia.

⁵² Carta n. 150 a mãe de início de janeiro de 1798 “[...] tanto en lo singular, como en el todo y en medio de las tormentas, reina infinitamente un espíritu que todo lo sostiene, un espíritu de la paz y del orden, que solo acepta la lucha, el sufrimiento y la muerte para conducir todo en todas partes, a través de las disonancias de la vida, a la suprema armonía” (HÖLDERLIN, 1990, p. 354) (StA 6,2:861-862).

⁵³ Em relação ao infinito enquanto grandeza, “Plotino observou que Infinito é aquilo que não pode ser exaurido em termos de grandeza ou de número de suas partes (*Enneadas*, VI, 9, 6). E Kant, do mesmo ponto de vista, dizia: “O conceito verdadeiro (transcendental) de infinidade é que a síntese seqüencial da unidade na medição de um *quantum* nunca pode ser acabada” (*Crítica da Razão Pura*, Dialética, cap. 2, seç. 2)”. No que se refere à compreensão do infinito enquanto “não-limitação da potência”, cabe a interpretação de Guilherme de Ockham, na qual “Não é incompatível que a parte seja igual e não menor que seu todo porque isso acontece toda vez que uma parte do todo é Infinito [...] Isso também acontece na quantidade descontínua ou em qualquer multiplicidade, em que uma das partes tenha unidades não menores que as contidas no todo. Assim, em todo o universo não existe um número maior de partes que numa fava, porque numa fava há infinitas partes. Portanto, o princípio de que o todo é maior que a parte vale somente para todos os compostos de partes integrantes finitas” (*Cent. Theol.*, 17 C; *Quodl*, I, q. 9) (cf. ABBAGNANO, 2007, p. 562, 564-565, s.v. ‘infinito’). Esse conceito, segundo Abbagnano, parece ter sido introduzido por Fichte, “para quem o Eu é Infinito”, pois este é “[...] ‘suposto a partir de sua absoluta atividade’, porquanto sua atividade não encontra limites ou obstáculos. Supondo-se, ao mesmo tempo, um não-Eu, o Eu limita-se e torna-se finito. Mas por fim ‘a finidade deve ser anulada: todos os limites devem desaparecer e ficar apenas o Eu Infinito, como Um e como Todo’” (*Wissenschaftslehre*, 1794, 11, § 4, D) (cf. ABBAGNANO, 2007, p. 562, 564-565, s.v. ‘infinito’).

Em carta de 04 de julho de 1798, Hölderlin, citando a fala do personagem Alabanda, de seu romance *Hipérion*, em elaboração no mesmo período, apresenta mais elementos para nossa reflexão. Vejamos:

Meu Alabanda diz no segundo volume: “O que vive é indestrutível, *permanece livre em meio a sua mais profunda escravidão*, permanece um, e embora se possa rasgá-lo até fundo e despedaçá-lo até o âmago, este, no entanto, permanece incólume e seu ser voa triunfante de suas mãos”. Isso pode ser aplicado em maior ou menor medida a todos os homens e sobretudo àqueles que são nobres (HÖLDERLIN, 1990, p. 375, grifos do autor)⁵⁴.

Nesse trecho é introduzida a ideia da ação do movimento sobre um elemento incorruptível na dinâmica do tempo. Este, embora inscrito na temporalidade mantém suas características frente a uma aparente mudança ou destruição. Com esse gesto, Hölderlin parece retomar novamente a questão do infinito, aproximando-se dessa ideia, de permanência, do eterno, entendida como característica do todo contraposta, por sua vez, ao singular. Tal interpretação pode ser identificada em quase todos os escritos do poeta sobre a tragédia do poeta.

Já em Hamburgo, Hölderlin, escreve de novembro a dezembro cartas que indicam que estava a se dedicar à elaboração d’*A Morte de Empédocles*, demonstrando temas que orbitavam tal projeto. São elas as cartas de 12 de novembro de 1798, a Christian Ludwig Neuffer, a carta de 28 de novembro a seu irmão e uma carta da mesma data endereçada a sua mãe, respectivamente:

Já faz mais ou menos um mês que aqui me encontro. Disponho de tranquilidade para trabalhar em meu drama elegíaco, para conversar com Sinclair e deleitar-me com os belos dias de outono. Sentia-me tão dilacerado por alguns sofrimentos que devo, sem dúvida, agradecer aos deuses pela felicidade deste descanso (HÖLDERLIN, 1994a, p. 114)⁵⁵.

Na próxima primavera, se houver terminado meu trabalho... (HÖLDERLIN, 1990, p. 394)⁵⁶.

⁵⁴ Carta n. 162 ao irmão de 04 de julho de 1798 “*Mi Alabanda dice en el tomo segundo: «Lo que vive es indestructible, permanece libre en medio de su más honda esclavitud, sigue siendo uno, y aunque lo desgarras hasta lo más profundo y lo despedaces hasta la médula, sin embargo sigue indemne y su ser se escapa volando vencedor de entre tus manos. Esto se puede aplicar en mayor o menor medida a todos los hombres y sobre todo a los que son nobles»*” (HÖLDERLIN, 1990, p. 375) (StA 6,2:882-883).

⁵⁵ Carta n. 167 a Christian Ludwig Neuffer de 12 de novembro de 1798 (HÖLDERLIN, 1994a, p. 114) (StA 6,2:895-896). Cf. nota dos tradutores na versão espanhola indicando que tal trabalho refere-se à primeira versão d’*A Morte de Empédocles* (HÖLDERLIN, 1990, p. 387).

⁵⁶ Carta n. 169 ao irmão de 28 de novembro de 1798 “*La próxima primavera, si he acabado con mi trabajo...*” (HÖLDERLIN, 1990, p. 394) (StA 6,2:899-902). Cf. nota dos tradutores na versão espanhola indicando que tal trabalho refere-se a *A Morte de Empédocles* (HÖLDERLIN, 1990, p. 394).

Em Hamburgo, tentei encontrar minha paz de espírito novamente por meio do trabalho constante e, quando estava cansado, passava a maior parte do tempo na companhia de Sinclair (HÖLDERLIN, 1990, p. 393)⁵⁷.

Mas na próxima primavera, se eu houver terminado um trabalho que tenho em mãos... (HÖLDERLIN, 1990, p. 391)⁵⁸.

Meu trabalho atual será minha última tentativa, querida mãe, de conquistar um valor seguindo meu próprio caminho, como você diz; se falhar, tentarei ser útil para os homens na posição mais humilde que puder encontrar, e assumirei a aspiração de minha juventude por algo que frequentemente consiste: por um orgulho surgido ocasionalmente, por uma inclinação desordenada de querer afastar-me da esfera que me foi prescrita por minhas disposições naturais e pelas circunstâncias em que cresci (HÖLDERLIN, 1990, p. 391)⁵⁹.

Nesta última carta, o poeta apresenta outras polaridades e evidencia, nesse elo, a estrutura desses pares:

O puro só pode apresentar-se no impuro e ao tentares oferecer o extraordinário sem o ordinário, ele aparecerá como o que há de mais antinatural, de mais absurdo. É que, em si mesmo e ao adquirir ex-pressão, o extraordinário carrega as cores do destino que o engendra. E o belo, tal como se apresenta na realidade, devido às circunstâncias das quais procede, assume, necessariamente, uma forma que não lhe é natural e que se torna a sua forma natural apenas na medida em que se abraçam as circunstâncias que, obrigatoriamente, conferiram-lhe essa forma. O caráter de Brutus, por exemplo, é um caráter inteiramente antinatural e absurdo quando não apreendido do ponto de vista das circunstâncias que obrigam o seu espírito *terno* à forma *rígida*. O extraordinário não pode, portanto, mostrar-se sem o ordinário. Por isso, ao deparar-me, no mundo, com o ordinário, digo sempre: para ti isso é tão necessário como é, para o oleiro, o visco. Portanto, incorpora-o, sem resistir-lhe e sem temê-lo. Tal seria o resultado (HÖLDERLIN, 1994a, p. 116)⁶⁰.

Neste caso, o uso de analogias toma de empréstimo o personagem histórico Brutus, provavelmente retirado da obra de mesmo título de Cícero ou, talvez, da obra *Júlio César*, de

⁵⁷ Carta n. 169 ao irmão de 28 de novembro de 1798 “*En Homburg intenté volver a encontrar mi tranquilidad por medio de un trabajo constante, y cuando estaba cansado pasaba la mayor parte del tiempo en compañía de Sinclair*” (HÖLDERLIN, 1990, p. 393) (StA 6,2:899-902).

⁵⁸ Carta n. 168 a mãe de 28 de novembro de 1798 “*Pero la próxima primavera, si he concluido un trabajo que tengo entre manos...*” (HÖLDERLIN, 1990, p. 391) (StA 6, 2: 897-899). Cf. nota dos tradutores na versão espanhola indicando que tal trabalho refere-se a *A Morte de Empédocles* (HÖLDERLIN, 1990, p. 391).

⁵⁹ Carta n. 168 a mãe de 28 de novembro de 1798 “*Mi actual trabajo será mi último intento, madre querida, de conseguir alcanzar un valor siguiendo mi propio camino, como Vd. dice; si fracasa, intentaré serle útil a los hombres en el puesto más humilde que pueda encontrar y tomaré la aspiración de mi juventud por lo único que a menudo es: por un orgullo surgido casualmente, por una inclinación desmesurada a querer alejarme de la esfera que me ha sido prescrita por mis naturales disposiciones y por las circunstancias en medio de las que he crecido*” (HÖLDERLIN, 1990, p. 391) (StA 6,2:897-899).

⁶⁰ Carta n. 167 a Christian Ludwig Neuffer de 12 de novembro de 1798 (HÖLDERLIN, 1994a, p. 116) (StA 6,2:895-896).

Shakespeare, comuns às leituras dos alemães do período. A tentativa de circunscrever a figura sob o nome de um impuro, um “antinatural” e “contraditório”, faz surgir a tentativa de fixá-lo em um local de imutabilidade, como se se tornasse impossível a ação da mudança. Contudo, Hölderlin aponta a ideia de uma *relação* que o *imutável* desempenha com seu entorno, ou seja, há não só uma dinâmica de copertença entre impuro-puro, de modo que um só se faz presente quando há o outro, como também não há algo que defina as posições desse binômio, pois antes ambos desempenham apenas funções. Desse modo, a atenção se volta não para a matéria fixa, que também se relativiza, implícita na natureza de cada termo, mas na operação que assume no contexto. Assim, há, aqui, uma mudança significativa em comparação aos seus contemporâneos, pois Hölderlin não encerra as polaridades em posições fixas de um em-si ou de um *a priori*, antes, seu intuito está em compreender a *mudança* do processo e *nos* opostos.

Em continuidade a essas reflexões, o poeta escreve, em carta de 24 de dezembro de 1798, da qual apenas nos restam fragmentos, o seguinte:

Onde o fundamento como o nosso foi lançado e **um sentiu o outro com toda a profundidade naquilo que, segundo sua natureza, deve permanecer não obstante todas as modificações possíveis**, aí o amor não deve temer o conhecimento, podendo-se dizer que, nesse caso, a fé cresce com o entendimento (HÖLDERLIN, 1994a, p. 118, grifo nosso)⁶¹.

Neste trecho, Hölderlin parece notar que mesmo diante da ausência de algo que marque em definitivo os opostos em relação, há algo que neles “deve permanecer”, ou seja, há algo na unidade que muda e que, ao mesmo tempo, permanece. Em consonância a esse pensamento, é revelada a fonte que o poeta parece ter em mãos no estudo que empreende do personagem escolhido para seu drama:

Li, nesses dias, o teu Diógenes Laértios. Aqui, pude também experimentar, mais uma vez, como a transitoriedade e a alternância dos pensamentos e sistemas humanos me surpreendem com uma tragicidade quase maior do que os destinos considerados, habitualmente, como os únicos reais. Acredito que seja natural, pois se o homem depende de influências estranhas em sua atividade mais própria e mais livre e se até mesmo os seus pensamentos mais independentes, sempre e indiscutivelmente, se modificam em virtude das circunstâncias e do clima, aonde ele poderia ainda exercer algum tipo de domínio? (HÖLDERLIN, 1994a, p. 118)⁶².

⁶¹ Fragmento da Carta n. 171 a Isaac Von Sinclair de 24 de dezembro de 1798 (HÖLDERLIN, 1994a, p. 118) (StA 6,2:905-908).

⁶² Fragmento da Carta n. 171 a Isaac Von Sinclair de 24 de dezembro de 1798 (HÖLDERLIN, 1994a, p. 118) (StA 6,2:905-908).

A escolha de Empédocles não ocorre de modo fortuito, a nosso entender, pois parece ter chamado a atenção de Hölderlin o fato de o agrigentino não só ter sido apenas um tragediógrafo e um filósofo que se antepôs a uma tirania de seu período, segundo nos atesta Diôgenes Laértios (2008 [3.d.C], p. 242 e 246), mas também, como ele próprio, um homem “vigoroso nas expressões, apreciando as metáforas” (LAËRTIOS, 2008, [3.d.C], p. 241-242). Outro ponto de aproximação entre ambos seria o fato de o poeta alemão ter antevisto no sistema filosófico empedoclidiano pontos de contato de uma filosofia polar em linha reflexiva similar à que ele mesmo estaria a propor, como o deslocamento de um enfoque nos *antagonismos* engendrados em uma dinâmica *fixa* e a atenção a um processo relacional infinito entre as polaridades:

[...] Duplas (coisas) direi: pois ora um foi crescido a ser só de muitos, ora de novo partiu-se a ser muitos de um só.
 Dupla é a gênese das (coisas) mortais, dupla a desistência.
 Pois uma a convergência de todos engendra e destrói,
 e a outra, de novo (as coisas) partindo-se, cresce e se dissipa.
 E estas (coisas) mudando constantemente jamais cessam,
 ora por Amizade convertidas em um todas elas,
 ora de novo divergidas em cada por ódio de Neikos [...]
 (EMPÉDOCLES, “Da Natureza”, 17 [DK], 1-8 *apud* SIMPLÍCIO, *Física*, 157 [DK], 25).

Assim, tanto o filósofo pré-socrático, quanto o poeta suábio, ao que nos parece, teriam por foco o processo entre forças que se aproximam e se afastam a partir da lógica circunscrita pelo *tempo*. Se em Schelling o par de opostos destino e liberdade se autopreserva, mas se encaminha a uma solução harmônica pelo negativo, e em Hegel a polaridade lei humana e divina se desenvolve em face também do negativo, na visada de um absoluto, em Hölderlin, por sua vez, o foco se desloca para fora do dualismo ou monismo, sendo o ponto central a própria *diferença*, o *tempo* e a manutenção do *dever*. Nesse caso, Hölderlin estaria muito mais próximo de uma filosofia de Empédocles do que da filosofia de seu período, cujas principais interconexões, segundo o que nos mostra o estudo de Véronique Fóti (2006),

[...] referem-se à primazia ontológica e à sacralidade dos elementos, conjuntamente às duas forças cósmicas opostas do Amor e da Discórdia que as perturbam, e a queda, o sofrimento e a redenção do espírito ou o *daimon* como efeito de uma transgressão (FOTÍ, 2006, p. 56)⁶³.

⁶³ “With respect to Hölderlin’s tragic figure of Empedocles, however, the two main interconnections between his own thought and that of the pre-Socratic philosopher concern the ontological primacy and sacredness of the elements, together with the two opposed cosmic forces of Love and Strife that agitate them, and the fall, suffering, and redemption of the spirit or *daimon* consequent upon a transgression” (FOTÍ, 2006, p. 56).

Tal nexos pode ser aproximado das reflexões que o poeta desenvolve no fragmento abaixo, quando propõe que:

A condição favorável e até primordial de toda vida e organização é o fato de não existir, no céu e na terra, nenhuma força monárquica. Em toda parte, a monarquia absoluta se auto-supera por ser desprovida de objeto. Em sentido estrito, ademais, uma tal monarquia jamais existiu. Na sua atividade, tudo sofre e se entrelaça em cada coisa. E da mesma forma, o pensamento mais puro do homem. Tomada em sua agudeza, uma filosofia apriorística, independente de toda a experiência é, como sabes, um disparate assim como uma revelação positiva em que tudo depende de quem revela e aquele para quem se dá a revelação não deve se mover nem uma vez para recebê-la, pois do contrário, estaria inserindo-lhe algo de seu (HÖLDERLIN, 1994a, p. 118-119)⁶⁴.

Desse modo, Hölderlin não elege um princípio como sendo *melhor* do que o outro, uma vez que não há moralidade entre o finito e o infinito, o sujeito e o objeto, pois que ambos contêm uma parte de si e uma parte do outro. A partir dessa proposta, os elementos não se sobrepõem, o que se mostra ao final da carta a seguir, em que o poeta postula, a título de síntese, que:

Todo produto, todo efeito resulta do subjetivo e do objetivo, do particular e do universal precisamente porque, no produto, o particular nunca pode se distinguir inteiramente do todo. Por isso, torna-se claro como todo particular pertence intimamente ao todo e como ambos constituem uma única totalidade viva a qual, na verdade, *está sempre de novo a individualizar-se e a consistir em partes pronunciadamente independentes mas, também, íntima e eternamente ligadas. Decerto, a partir de cada ponto de vista finito, uma das forças do todo, em sua independência, deve predominar, embora ela só possa ser considerada de forma temporária e num certo grau* (HÖLDERLIN, 1994a, p. 119, grifo da tradutora)⁶⁵.

O que se nota é a ação das partes e do todo, sendo seu *modus* apenas um momento do processo que ocorre permanentemente entre polaridades. Essa reflexão faz parte de estudos que vão se complexificando gradativamente, na medida em que Hölderlin elabora seu drama. É preciso ter em vista que ao redigir essa carta, o poeta já se debruçava na escrita de seu segundo maior empreendimento poético. Vejamos de que modo as teses em evidência nessa carta são

⁶⁴ Fragmento da Carta n. 171 a Isaac Von Sinclair de 24 de dezembro de 1798 (HÖLDERLIN, 1994a, p. 119) (StA 6,2:905-908). Cf. nota dos tradutores na versão espanhola que faz referência ao biógrafo Diógenes Laércio como a principal fonte para o trabalho d’*A Morte de Empédocles* (HÖLDERLIN, 1990, p. 400).

⁶⁵ Fragmento da Carta n. 171 a Isaac Von Sinclair de 24 de dezembro de 1798 (HÖLDERLIN, 1994a, p. 119) (StA 6,2:905-908). Cf. nota dos tradutores na versão espanhola que faz referência ao biógrafo Diógenes Laércio como a principal fonte para o trabalho d’*A Morte de Empédocles* (HÖLDERLIN, 1990, p. 400).

retomadas nos meses seguintes que acompanham o final do ano de 1798, que analisaremos nas próximas linhas.

3.3.3 As cartas de Hamburgo, os textos e os trechos da 1ª versão d'*A morte de Empédocles* – 1798-1800

Segundo Dietrich Sattler, o início da redação da primeira versão d'*A Morte de Empédocles* data de 11 de dezembro de 1798. Todavia, David Ferrel Kreell opõe-se a essa data, pois afirma que a elaboração da tragédia ocorre em meados de outubro daquele mesmo ano (KREELL *apud* HÖLDERLIN, 2008d, p. 35). Em carta de janeiro de 1799, o poeta escreve a sua mãe:

Por certo gostaria que pudesse adiar por alguns anos e quando houver concluído o livro que estou escrevendo e com meu dinheiro, então, desejaria voltar a ser preceptor (HÖLDERLIN, 1990, p. 414)⁶⁶.

O que emprenderei a seguir dependerá em parte do sucesso ou fracasso do meu livro (HÖLDERLIN, 1990, p. 421)⁶⁷.

O que se demonstra nesses trechos é que Hölderlin dedicava grande parte de seus dias à elaboração da peça, cujo término, ao que nos parece, havia ocorrido já em março de 1799, conforme sinaliza a carta citada. Contudo, este fim apenas teria ocorrido, segundo Krell (2008, p. 35), em 18 de abril de 1799. Analisaremos alguns textos situados no período dessa composição, a fim de propor algumas possibilidades de leitura.

Em vista da ausência de consenso a respeito da localização cronológica precisa a despeito dos textos do poeta, tivemos que, por uma questão de percurso, eleger uma ordem inteligível entre os textos em vista de uma reflexão. Deste modo, seguimos a orientação de Peter Szondi (2004a, p. 33), que localiza o texto “O significado da tragédia” entre meados de 1798-1800, o que nos fez adotar tal escrito, nesta pesquisa, como o primeiro trabalho temático do poeta acerca da tragédia. Portanto, enfrentaremos, em primeiro lugar, esse brevíssimo texto, transcrito a seguir de forma integral:

⁶⁶ Carta n. 173 à mãe de janeiro de 1799 “*Por cierto que me gustaría que se pudiera aplazar todavía unos años y cuando haya concluido aquí con el libro que estoy escribiendo y con mi dinero, entonces desearía volver a ser preceptor*” (HÖLDERLIN, 1990, p. 414) (StA 6, 2: 915-920). Cf. nota dos tradutores na versão espanhola indicando que tal trabalho refere-se a *A Morte de Empédocles* (HÖLDERLIN, 1990, p. 414).

⁶⁷ Carta n. 177 à mãe de meados de 25 de março de 1799 “*Lo que emprenda a continuación dependerá em parte del éxito o fracasso de mi libro*” (HÖLDERLIN, 1990, p. 421) (StA 6, 2: 925-928). Cf. nota dos tradutores na versão espanhola indicando que tal trabalho refere-se a *A Morte de Empédocles* (HÖLDERLIN, 1990, p. 421).

O significado das tragédias se deixa conceber mais facilmente no paradoxo. Na medida em que toda capacidade é justa e igualmente partilhada, **tudo o que é originário manifesta-se** não na força originária, mas, sobretudo, **em sua fraqueza**, de forma que a luz da vida e o aparecimento pertencem, própria e oportunamente, à fraqueza de cada todo. **No trágico, o signo é, em si mesmo, insignificante, ineficaz, ao passo que o originário surge imediatamente.** Em sentido próprio, o originário pode apenas aparecer em sua fraqueza. É quando o signo se coloca em sua insignificância = 0 que o originário, o **fundo velado de toda natureza**, pode se apresentar. **Quando, em sua doação mais fraca, a natureza se apresenta com propriedade, então o signo é = 0 quando se apresenta em sua doação mais forte** (HÖLDERLIN, 1994b [1798-1800], p. 63, grifos do tradutor)⁶⁸.

Embora seja textualmente pouco extenso, cabe aqui um esclarecimento acerca do uso de duas palavras utilizadas por Hölderlin, o “paradoxo” e a “metáfora”, em vista de sua densidade reflexiva e a repetida retomada destas nos escritos do poeta. De acordo com John Anthony Cuddon (1998), o termo “paradoxo” significava, em sua origem, apenas oposição, fato que se altera a partir da metade do século XVI quando passa a denotar um processo de “conciliação entre opostos” (CUDDON, 1998 p. 634, s.v. ‘paradoxo’). Ainda de acordo com esse mesmo autor, o conceito binomial carrega, especialmente, a noção de uma oposição entre o “particular ou ‘local’”, de um lado, e do “geral ou ‘estrutural’”, de outro. Complementando essa noção está a palavra “metáfora”, que também indica uma oposição, ou ao menos, o *uso* que se expressa nas oposições. Assim, a metáfora aponta para o uso de “x” como “y”, de modo que haja uma comparação implícita de um pelo outro. Ou seja, embora haja uma diferença entre os opostos, há alguma similitude entre ambos que possibilita, por sua vez, que um aparente o outro. Tal questão remonta ao conceito aristotélico a respeito do tema, contida na passagem do capítulo III da *Retórica*, 1405a, 4, que destaca a importância desta figura de linguagem (assim como da “metonímia”) para a composição do texto⁶⁹. A metáfora, em Aristóteles, funciona não só como estratégia estilística, mas como um meio que proporciona:

[...] clareza, agradabilidade e exotismo, e ela não pode ser extraída de qualquer outro autor. É necessário empregar no discurso quer epítetos, quer metáforas ajustadas; e isto provém da analogia. Se assim não for, a inapropriedade revelar-se-á, pois é ao estarem ao lado uns dos outros que os contrários mais se evidenciam (ARISTÓTELES, *Retórica*, III, 1405a, p. 4-19).

⁶⁸ DBT [1798-1800] StA 4,I:274.

⁶⁹ É importante assinalar que esse contexto é o de maior expressividade de Sófocles assim como do filósofo de Agrigento, Empédocles.

A elaboração de Aristóteles no que se refere a metáfora, semelhança, parentesco, sobre a transposição de significados, e escolha das melhores palavras em vista da verossimilhança e unidade nos textos, segue até o verso 1405b, 33, e nos parece estar relacionada as escolhas de composição de Hölderlin em seus textos sobre a tragédia e na peça *A morte de Empédocles*⁷⁰. O uso da metáfora como instrumento poético capaz de evidenciar duplicidades tensionadas parece demonstrar a consciência do poeta por um campo lexical que acentue a estrutura reflexiva de sua argumentação⁷¹.

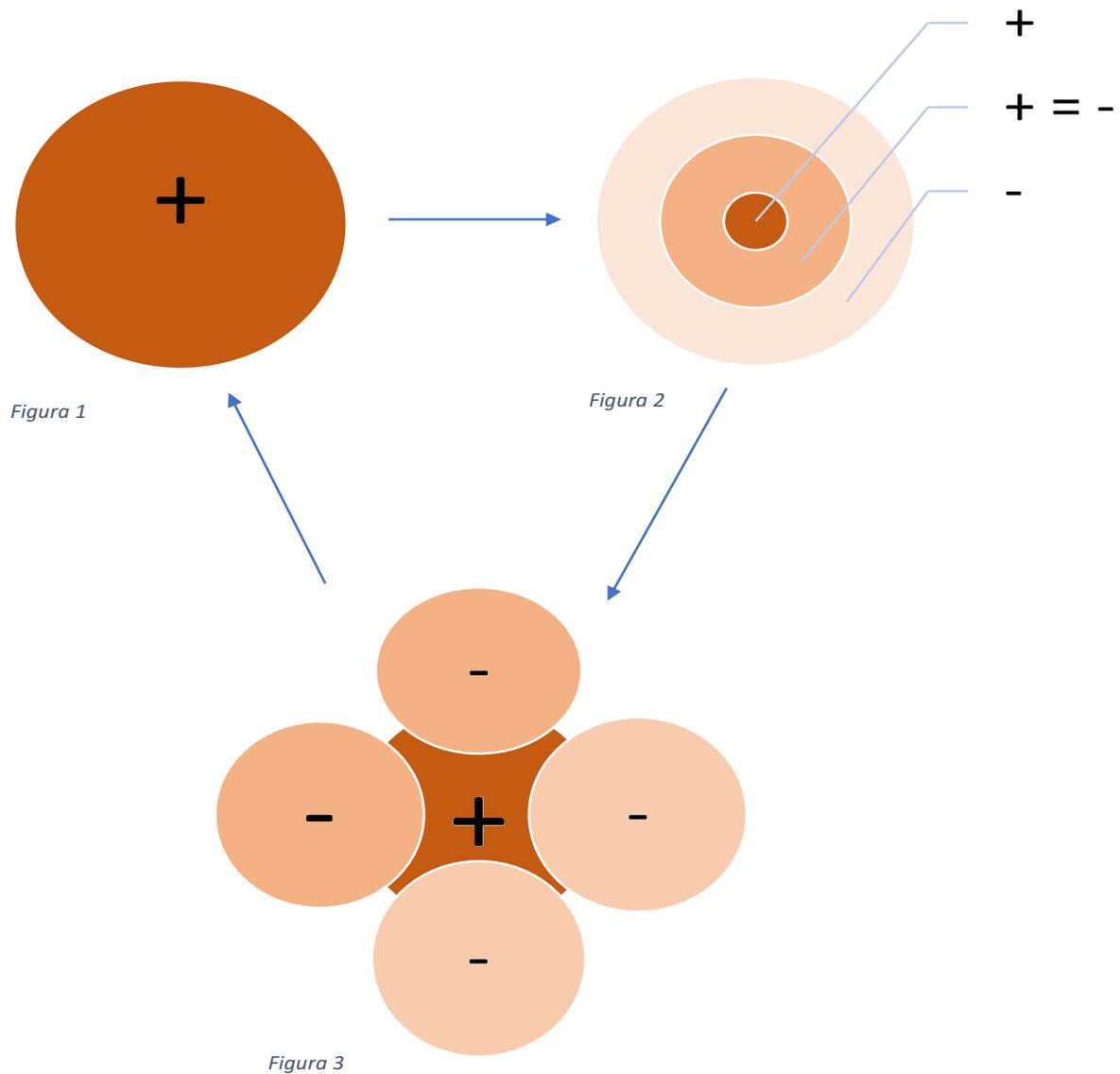
Dito isso, voltemos ao texto hölderliniano transcrito anteriormente. Nele, o poeta afirma que o trágico pode ser melhor concebido no paradoxo, o que demonstraria que o termo é compreendido dentro de uma dinâmica de “aparente autocontradição”, uma vez que as forças antevistas nessa relação não se expressam *de acordo* com sua própria *natureza*, mas exercem funções totalmente opostas a elas correspondentes. Essa reflexão se intensifica no texto de Hölderlin de 1799, “Fundamento para Empédocles”, que em sua seção, “Fundamento geral”, define o trágico como o que visa “apresentar o interior em oposições reais” (HÖLDERLIN, 1994c [1799], p. 80).

Ainda em relação à possibilidade de interpretação desse central conceito do paradoxo, cabe a análise de Cuddon (1998) que explicita que o uso desse elemento, orientado a sustentar uma composição, foi proposto pela primeira vez nos poemas do inglês John Donne (CUDDON, 1998 p. 635, *s.v.* ‘paradoxo’). Hölderlin elege palavras que visam a exponenciar as duplicidades, sendo o conceito paradoxo utilizado para postular a tragédia como um espaço equânime de uma metáfora que apresenta um processo de forças que se exercem de forma invertida e espelhada: o forte se apresenta no fraco, e o fraco, no forte. Propomos, a seguir, uma ilustração (Figura 1), na tentativa de elucidar o movimento *paradoxal* que se antevê no trágico, a partir de forças:

Figura 1 - Diagrama ilustrativo das relações entre *forças*, conforme proposta de Hölderlin

⁷⁰ Aristóteles se refere a Empédocles como o autor que usa conscientemente as ambiguidades para efeitos textuais. Cf: “O terceiro é não utilizar vocábulos ambíguos. Isto a não ser que se prefira o contrário, ou seja, fingir que se diz algo por meio delas quando não se tem nada para dizer. Com efeito, indivíduos deste gênero utilizam tais termos na poesia, como Empédocles” (ARISTÓTELES, *Retórica*, III, 1407a, p. 34-37). Cf. o que se encerra no Livro III, 1407a, p. 39 e 1407b, p. 11 (ARISTÓTELES, *Retórica*).

⁷¹ Cabe mencionar que Kirk; Raven; Schofield (2010, p. 296) apontam o uso da metáfora e do símile como estratégias que Empédocles estaria a empregar para “[...] exprimir e reforçar a complexa unidade da sua visão do mundo [...]”.



Figuras 1,2,3

Figura 1: O sinal (+) representa o “forte”. A imagem representa a *função* forte.

Figura 2: O sinal (-) representa o “fraco”. A imagem representa a *função* forte em sua “despotência” em relação a *função* fraca, que parece dominar.

Figura 3: Representação da *função* fraca se exercendo sobre a *função* forte. Quando isso ocorre, a *função* forte mostra-se comparativamente, como a mais “originária”.

Fonte: Elaborado pela autora.

O originário (forte), ao que tudo indica, *total*, não se faz perceber nessa totalidade, ou seja, seu vigor ocorre apenas na medida em que se *despotencializa*. Ou seja, as *funções* de originário (forte) e do não originário (fraco) se fazem perceber pela *comparação* e na relação, e não como naturezas isoladas. Desse modo o *medium*, o signo (o herói, segundo Szondi)⁷², age

⁷² SZONDI, 2004a, p. 34.

como uma parte que depende de uma totalidade que está momentaneamente a ilustrar. O personagem trágico é, portanto, “insignificante”, segundo Hölderlin apenas configurando um elemento de uma dinâmica superior a ele mesmo. O signo parece aqui assumir o lugar de “espírito”, conforme reflexão que já estava contida na carta de janeiro de 1798, de Hölderlin a sua mãe, exposta anteriormente. Esse elemento se mantém na *fraqueza*, assumindo uma posição secundária, e o que se mostra através dele representado, o originário, assume a posição primária. Ou seja, ele é um símbolo *tonal* do processo. Daí dizer que há um equilíbrio paradoxal, em que o signo, mediado pela arte, visto a princípio como *forte*, ou como o elemento mais importante, assume o lugar do fraco – e o *fraco*, a saber, o representado (a natureza), assume o lugar do *forte*, ou principal⁷³.

Deste modo, Hölderlin introduz elementos funcionais para a análise do drama. Além disso, nos chama a atenção o fato de o poeta aproximar certa concepção de natureza da noção de originário, bem como propor, posteriormente, uma relação entre arte e natureza no texto “Fundamento para Empédocles”, escrito em 1799, entre a segunda e terceira versões da peça⁷⁴. Vejamos como esse texto se encaminha progressivamente.

3.3.3.4 O “Fundamento para Empédocles” e os trechos da peça

As reflexões hölderlinianas já apresentadas de maneira geral em “O significado da tragédia” (1798-1800) tomam corpo e aprofundam-se em “Fundamento para Empédocles”. Neste texto, podem ser identificados os elementos que haviam sido objeto de reflexão em suas cartas, conforme indicado. Hölderlin inicia seu texto do seguinte modo:

A ode trágica tem início no fogo mais elevado. O espírito puro, a pura interioridade ultrapassou os seus limites. Não sustentou de maneira suficientemente comedida as ligações da vida, essas que em virtude de sua disposição interior, tendem, necessária e inexoravelmente, ao contato, só que de forma desmesurada, como a **consciência, a reflexão e a sensibilidade física. Da desmesura da interioridade surge, portanto, a discórdia que a ode trágica simula, desde o começo, a fim de apresentar o puro** (HÖLDERLIN, 1994c [1799], p. 79, grifos nossos).

A ode, significado de um poema lírico, de certa extensão e ritmo a respeito de assunto e sentimentos elevado (CUDDON, 1998, p. 608, s.v. ‘ode’), é utilizada pelo poeta justamente

⁷³ Cf. a aproximação entre paradoxo e sublime empreendida por Ulisses Vaccari a despeito desse escrito (VACCARI, 2016, p. 103-115).

⁷⁴ DASTUR, 1994, p. 168.

para indicar que o drama, como um todo, visa a tratar de assuntos de ordem superior e sublime, não sendo apenas um gênero literário. A matéria que se visa com a peça, nesse caso, refere-se à apresentação daquilo que Hölderlin nomeará de “puro”, um elemento suprassensível, que poderia ser aproximado ao que Hegel nomeia por absoluto, o qual o drama teria por objetivo representar.

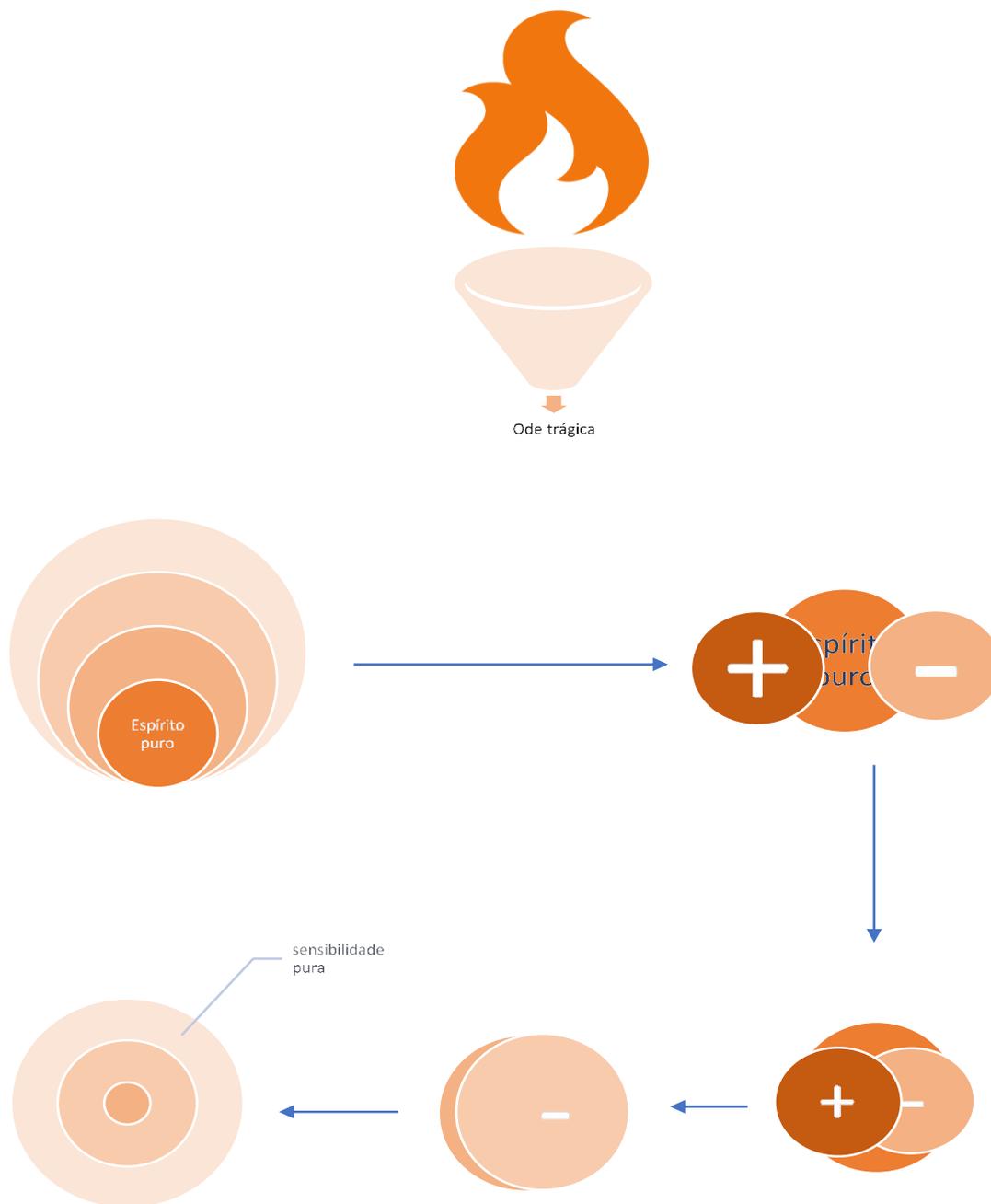
Diante da ausência de trabalhos que apresentem ou precisem o campo semântico e filosófico referente à noção de puro plasmada por Hölderlin, tal ilustração *metafórica* é necessária em face da impossibilidade de acesso direto ao puro como um em si, visto que ele apenas se apresenta na tensão/ discórdia. Portanto, uma das possibilidades de acesso a essa categoria seria a observação do processo que ocorre no binômio não explicitado, nesse momento, pelo poeta. Essa é a relação que se nota entre o que se nomeia de “espírito puro”, “pura interioridade” de um lado, e a vida, de outro, díade que nessa relação desempenha um antagonismo.

Deste modo, o espírito puro tende a agir em direção ao comedimento. A vida se extrema a partir de uma desmesura interior, pois é de sua natureza, tal como a “consciência, a reflexão e a sensibilidade física”, se exceder para fora de si (HÖLDERLIN, 1994c [“Fundamento para Empédocles” / 1799], p. 79). Assim, em vistas a paridade de forças surge a necessidade da manutenção dessa tensão. Contudo, quando o espírito puro já não consegue limitar o ilimitado, ou seja, a vida, quando a força é tão extrema, há a tendência de o espírito puro extrapolar sua força da contenção, e com isso, misturar-se à vida.

A seguir, os opostos são, por um breve momento, indistintos, perdendo, aparentemente, seu elemento mais característico. Por isso, Hölderlin diz que esse estado de extremos “parece não admitir nenhuma indigência” (HÖLDERLIN, 1994c, [“Fundamento para Empédocles” / 1799] p. 79), ou seja, não há a sensação de uma falta, pois nota-se certa completude e complementaridade entre os opostos, o que resultaria em uma aparência desejável e definitiva que resolveria, de certo modo, a dualidade.

Conclui-se que esse *repouso* é meramente aparente, pois logo se encaminha para a queda “numa sensibilidade pura, numa interioridade mais modesta, pois a interioridade originária mais elevada, mais divina e mais ousada lhe apareceu como extrema” (HÖLDERLIN, 1994c, [“Fundamento para Empédocles” / 1799] p. 79). A seguir, apresentamos uma ilustração (Figura 2) que visa a demonstrar esse processo dinâmico entre as forças, conforme indicadas nesse primeiro texto.

Figura 2 – Descrição da primeira parte de “Fundamento para Empédocles” – Primeira parte



Figuras 1,2,3,4,5

Figuras: Ilustra a primeira metade do processo que ocorre no interior do *espírito* puro. 1º movimento: o espírito puro vai até o extremo de seus limites, originando a discórdia. 2º movimento: a discórdia mostra o extremo da distinção completa até a indistinção completa de pares de opostos. 3º movimento: resta uma *sensibilidade* pura.

Fonte: Elaborado pela autora.

A partir dessa queda, inicia-se um processo secundário e *débil* de polaridades, em que os extremos agem na tensão de uma forma menos binária, pois se visa a

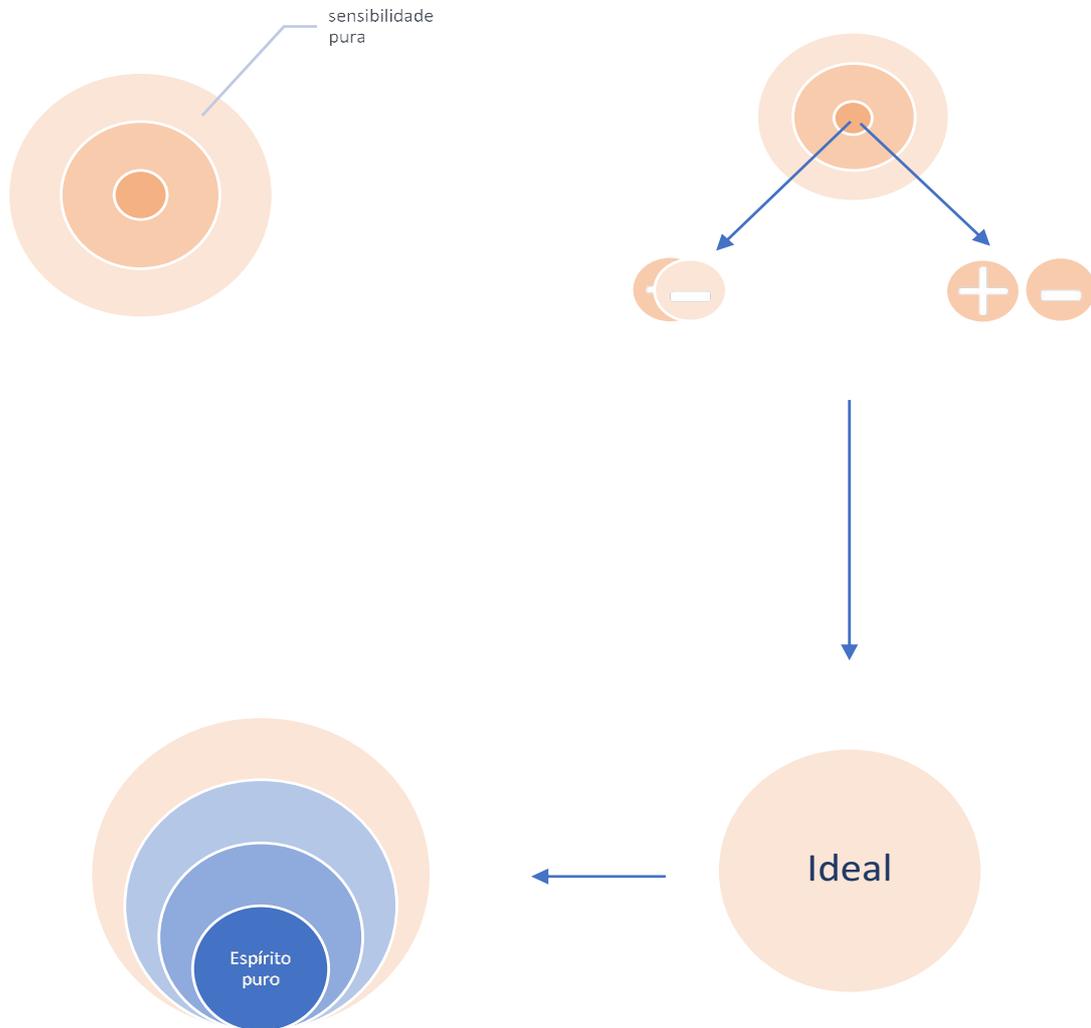
[...] ultrapassar os extremos da distinção e da indistinção até a lucidez e a sensação em que, seguramente, haverá de sentir, de maneira ainda mais acirrada, a luta pela lucidez, o seu tom inicial e o seu caráter próprio como oposição, tendo que cumprir essa ultrapassagem a fim de não acabar, tragicamente, nessa moderação (HÖLDERLIN, 1994c [“Fundamento para Empédocles” / 1799], p. 79).

Desse modo, o excesso toma corpo em uma consciência do heterogêneo e no sentimento da oposição que lhe era antes desconhecida. A tensão passa, então, a ser experimentada de maneira mais pura, pois nesse momento é o ideal que passa a reunir a dualidade e, assim, retorna-se “de forma mais livre, mais segura e mais fundamental, o tom de seu começo” (HÖLDERLIN, 1994c [“Fundamento para Empédocles” / 1799], p. 79-80). Cabe recuperar, a imagem do fogo apresentada por Hölderlin, no início do texto, aproximando-a da leitura que Aristóteles empreende do movimento dos contrários, presente na física empedocleana:

Com efeito, quando o Todo se dissolve em seus elementos sob a ação do Ódio, o fogo se une em um todo e cada um dos outros elementos. Inversamente, quando de novo sob ação do Amor, há redução a um, e as partes são forçadas a se separarem outra vez de cada (elemento) [...] Empédocles [...] foi o primeiro a introduzir a divisão na causa, sem fazer do princípio do movimento um princípio único, mas dois diferentes e contrários (ARISTÓTELES, *Metafísica*, I, 4. 985 a 21 [DK 3 A 37]).

Assim, tanto no texto empedocleano como no texto hölderliniano, o ciclo dos opostos não retorna ao início, sem modificações, havendo uma mudança no *tom*, um refinamento do começo que passa a agir a partir de uma base mais racional no conjunto desse processo cíclico. A figura a seguir (Figura 3) visa a demonstrar esse segundo movimento, visto na continuidade do escrito de Hölderlin.

3 – Descrição da primeira parte de “Fundamento para Empédocles” – Segunda Parte



Figuras 1,2,3,4

Figuras: Ilustração a segunda metade do processo que ocorre no interior da *sensibilidade* pura. 1º movimento: sente-se o extremo da distinção completa e o extremo da indistinção completa. 2º movimento: o *Ideal* que reúne as duas polaridades, surge com maior pureza e reencontra, de forma consciente, seu tom original. Toda a ode trágica simula o Puro.

Fonte: Elaborado pela autora.

Completa-se, desse modo, aquilo que propomos como o primeiro ciclo do trágico demonstrado pelo poeta na primeira seção de “Fundamento para Empédocles”. A partir dela, segue-se a segunda seção do escrito, intitulada “Fundamento geral”, que desenvolve as teses

indicadas, que, por sua vez, visaram a demonstrar que a tragédia ilustra “a interioridade mais profunda”, a partir de uma relação tensitiva entre “oposições reais”. Esta, segundo Hölderlin, não demonstra que os opostos são em si radicais, antes *funcionam* como opostos na forma e na linguagem, ou seja, no modo de se expressar externo.

Assim, o interior de ambas as oposições está indissociavelmente relacionado a uma interioridade pura, que está *velada* na “apresentação”, na exterioridade, uma vez que não é possível, conforme dissemos anteriormente, que o em si se mostre imediatamente. Para compreendê-lo é necessário o uso da analogia, pois ela traduz e traz adiante aquilo que antes estava *escondido*. Contudo, nesse processo,

[...] quanto mais essa imagem de interioridade deve se aproximar do símbolo, mais ele nega e precisa negar o seu fundamento último. Quanto mais infinita a interioridade, mais inexprimível, mais próxima ela se torna do *nefas*, tanto mais fria e rigorosamente a imagem deve distinguir o homem e o elemento por ele sentido a fim de manter a sensação em seus limites (HÖLDERLIN, 1994c [“Fundamento para Empédocles” / 1799], p. 79-80).

Assim, quanto menos imediatez o interior demonstre na imagem e na sensação, mais deve “negar a matéria e a forma” na qual se expressa. Nesse caso, a matéria deve tornar-se um simulacro, um disfarce, e a forma deve apresentar “mais o caráter de oposição e separação” que reside na dualidade. Há, no caso do simulacro, certo grau de similitude entre o representado e o representante, pois é necessário que ele contenha algum nível de afinidade com aquilo que encobre, neste caso, a matéria fundamental, o interior por ela simulado. Porém, isso não ocorre de modo imediato, mas através de um processo mediante o qual

Quanto menos a matéria visível do poema se assemelha à matéria sobre a qual se funda, ao ânimo e ao mundo do poeta, tanto menos o espírito, o divino, tal como sentidos pelo poeta devem ser negados na matéria artística estranha. Contudo, mesmo nessa matéria artística estranha, quanto mais interior a sensação fundadora, maior o grau de diferenciação que pode e deve exprimir o interior, o divino (HÖLDERLIN, 1994c [“Fundamento para Empédocles” / 1799], p. 81).

Diante do exposto, concluímos que o divino que não se acessa imediatamente, sendo apenas expresso de forma mediada na sensação do poeta, não deve nos conduzir ao repúdio dessa mesma sensação em face da sua incapacidade de propiciar uma via direta à interioridade. Desse modo, a aparente insuficiência de expressão resulta, verdadeiramente, no local mais propício para a manifestação do divino, ele mesmo antagônico e tensitivo. Por isso, ao revelar a interioridade, o artista, segundo Hölderlin, nega interiormente a si, sua experiência, sua

“subjetividade e também o objeto que se lhe apresenta”, pois que ele a *traduz* de forma análoga “para uma personalidade estranha, para uma objetividade estranha (e mesmo onde a sensação total, que se acha no fundo, se trai mais explicitamente)” (HÖLDERLIN, 1994c [“Fundamento para Empédocles” / 1799], p. 81). Nesse caso, é o personagem trágico que reúne em torno de si esse tom e,

[...] na situação principal, em que o objeto do drama, o destino, explicita com maior clareza o seu segredo, em que assume com maior vigor, a configuração da homogeneidade frente ao seu herói, mesmo aí (HÖLDERLIN, 1994c [“Fundamento para Empédocles” / 1799], p. 81-82).

Portanto, vê-se que a interioridade não se expressa pela *vontade* consciente (subjetividade) do poeta em manifestá-la. Antes, decorre de uma autonomia da própria interioridade, caso contrário, o ânimo do poeta seria “provocado pela falsa tentativa de aperfeiçoamento [...] perturbado pela própria atividade autônoma, mas também alterado pela antecipação de uma atividade autônoma estranha e falsa, e ainda afinado numa reação ainda mais violenta” (HÖLDERLIN, 1994c [“Fundamento para Empédocles” / 1799], p. 82).

Diante das propostas de leitura por nós apontadas até o momento, temos três resultados: a aproximação da interioridade como divino; a exposição do destino como objeto central do drama; a demonstração das forças atuantes no interior da composição trágica e suas respectivas funções. A partir desse arranjo, Hölderlin, na maior seção do texto “Fundamento para Empédocles”, de título homônimo, busca elucidar o que ocorre no interior da vida (antes contraposta ao espírito puro), mostrando haver uma relação binominal secundária, que constitui o segundo ciclo do trágico, que ele nomeará arte e natureza. A natureza é o impulso do ilimitado, e a arte, o impulso de formação que, de forma codependente, se fundamenta e se realimenta, resultando uma complementação e completude que promove a manifestação do divino em meio a ambas (HÖLDERLIN, 1994c [“Fundamento para Empédocles” / 1799], p. 82). O que se nota com essa articulação é a proposição de outra analogia para evidenciar o quanto as polaridades mobilizam um *uso* dentro do processo de percepção do divino (Figura 4):

Figura 4 - Descrição da seção, *Fundamento para Empédocles*, de “Fundamento para Empédocles”

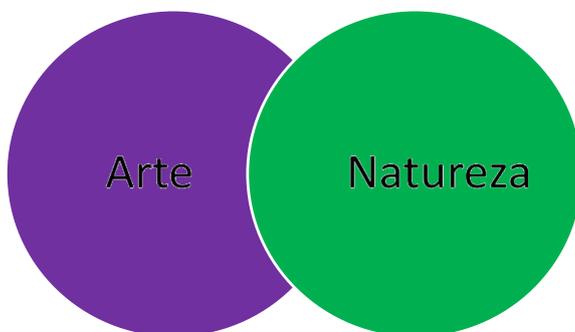


Figura 1

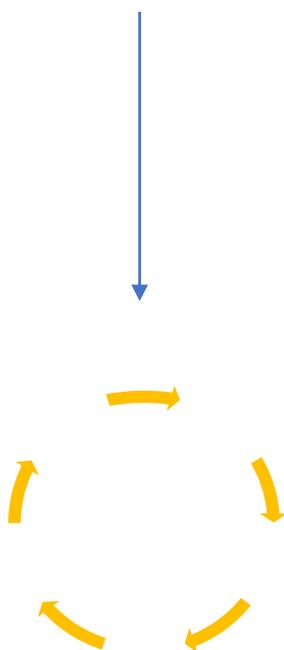


Figura 2

Figuras 1 e 2

Figura 1: Relação entre arte e natureza.

Figura 2: O divino que surge no entremeio.

Fonte: Elaborado pela autora.

Antes de prosseguirmos, cabe indagar: por que teria Hölderlin elegido tratar arte e natureza nesse momento? Este par já estava exposto na estética de sua época, relacionado,

segundo nosso entender, à recepção aristotélica que não se restringiu à *Poética*. Como expomos, tal questão também estaria evidenciada por Schelling nas suas reflexões a respeito da *Filosofia da Natureza*, de 1797. Cabe ilustrar que, em carta a seu irmão de 1º de janeiro de 1799, Hölderlin propõe uma observação a respeito da arte que muito se difere dos conceitos de adorno (expressão) ou jogo (kantianamente) usuais em sua época. De acordo com o autor de *Hipérion*,

[...] os homens se reúnem e concentram ao redor da arte e ela faz a doação do descanso. Não do descanso vazio, mas daquele em que as forças permanecem dinâmicas e só não as reconhecemos como ativas em virtude de sua harmonia interior. Ela aproxima e comporta os homens não como jogo, que os reúne somente na medida em que cada um esquece de si, desaparecendo a sua particularidade (HÖLDERLIN, 1994a, p. 123)⁷⁵.

Nesse trecho, Hölderlin expõe que a arte é compreendida como um evento capaz de garantir o repouso e a singularidade das partes, operando forças de manutenção de diferenças. A relação codependente que a arte estabelece com a natureza está expressa também em carta a Schelling, datada de 1799, em que Hölderlin endossa a correlação de ambas a partir da seguinte analogia:

[...] a alma em construção orgânica – que é comum a todos os membros e própria de cada membro singular – não permite que nenhum deles fique sozinho, pois nem a alma pode subsistir sem os órgãos, nem os órgãos sem a alma, e que ambos, caso sejam tratados separadamente e com ele de modo aórgico, devem aspirar a organizar-se e pressupor em si a tendência para a ordenação. Poderia dizê-lo através de uma metáfora. Não significaria outra coisa senão que o gênio sem matéria-prima não pode subsistir sem experiência e que a experiência destituída de alma não pode subsistir sem o gênio e que, ao contrário, eles têm em si a necessidade interna de se ordenar e constituir por meio do juízo e da arte, de formar-se em um todo vivo e alternadamente harmônico, isso é, finalmente, que a arte organizadora e o impulso à produção da qual essa provém, tampouco poderiam subsistir e nem mesmo seriam pensáveis sem seu elemento mais íntimo, a disposição natural, o gênio, e sem o mais externo, a experiência e o aprendizado histórico (HÖLDERLIN, 1990, p. 453)⁷⁶.

⁷⁵ Fragmento da Carta n. 172 ao irmão de 01 de janeiro de 1799 (HÖLDERLIN, 1994a, p. 123) (StA 6,2:909-915).

⁷⁶ Carta n. 186 a Friedrich Wilhelm Joseph Schelling de julho de 1799 “[...] *el alma en construcción orgánica, que es común a todos los miembros y propia de cada miembro singular, no deja que ninguno de ellos sea él solo, puesto que ni el alma puede subsistir sin los órganos, ni los órganos sin el alma, y que ambos, si son tratados por separado y con ello de modo aórgico, tienen que aspirar a organizarse y presuponen dentro de sí la tendencia a la formación. Se me podría permitir decir esto a modo de metáfora. No significaría otra cosa más que el genio sin materia prima no puede subsistir sin experiencia y que la experiencia desprovista de alma no puede subsistir sin genio y que por el contrario tienen en ellos la necesidad interna de formarse y de constituirse por medio del juicio y el arte, de ordenarse en un todo vivo y alternadamente armónico, esto es, finalmente, que el arte organizador y el impulso a la producción de la que este procede, tampoco podrían subsistir y ni siquiera son pensables sin su elemento más íntimo, la disposición natural, el genio, y sin el más externo, la experiencia y el aprendizaje histórico*” (HÖLDERLIN, 1990, p. 453) (StA, 6, 2: 952-955).

Neste trecho, observamos que Hölderlin, para tratar o nexos entre arte e natureza, aproxima a relação intrínseca entre o artista e a matéria prima. Este elo é retomado em trecho de carta ao irmão, de 04 de junho de 1799, no qual indica que o “[...] ímpeto artístico e de formação com todas as suas alterações e deformações, constitui, propriamente, um préstimo que os homens oferecem à natureza” (HÖLDERLIN, 1994a, p. 128)⁷⁷. A arte, nesse caso, oferece ao ímpeto humano o “[...] objeto infinito numa forma viva, num mundo superiormente presente” (HÖLDERLIN, 1994a, p. 129)⁷⁸ que ele pode, então, “transformar” e “elaborar”, conquanto não possa produzir o “vivo”. O lugar da natureza nesse momento parece central na reflexão hölderliniana, e estará exposto ao longo da tragédia *A morte de Empédocles*, do poeta, ao menos quatorze vezes de forma direta, sendo seu personagem principal considerado o “[...] taumaturgo – confidente da natureza” (HÖLDERLIN, 2008a, p. 87)⁷⁹. Empédocles estabelece com a natureza uma relação de devoção e subordinação ao longo de todo o escrito, conforme podemos depreender de alguns excertos da primeira versão da peça:

EMPEDOKLES

*Es war des Mannes Stimme, der sich mehr
Denn Sterbliche, gerühmt, weil ihn zu viel
Beglückt die gütige Natur*
(StA, 4, I, 366-368: 17).

EMPÉDOCLES

Era a voz do homem que inebriado
Pela Natureza benévola, se vangloriou
Mais do que os mortais
(HÖLDERLIN, 2008a [“A morte de Empédocles” /
1799], p. 111).

Neste trecho, podemos perceber que Empédocles possui uma relação verticalizada com a Natureza, sendo ele uma espécie de guardião.

*[...] Der Herrlichen, deren Genöß ich war, o
Natur,
Könt' ichs noch Einmal vor die Seele rufen
Daß mir die stumme todesöde Brust
Von deinen Tönen allen wiederklänge!*

*[...] Ó Natureza, das quais eu era companheiro!
E ainda, uma vez, tudo invocando ante minha alma,
Assim pudesse meu peito calado nas areias da morte
Ressoar teus múltiplos acordes!*

⁷⁷ Fragmento da Carta n. 179 ao irmão de 04 de junho de 1799 (HÖLDERLIN, 1994a, p. 128) (StA 6, 2: 932-935).

⁷⁸ Fragmento da Carta n. 179 ao irmão de 04 de junho de 1799 (HÖLDERLIN, 1994a, p. 128) (StA 6, 2: 932-935).

⁷⁹ “*Da rief mein Vater, wenn er schon / ein arger Feind des hohen Mannes ist, am hof- / nunglosen Tage den Vertrauten der Natur*” (StA, 4, I, 46-48: 4).

(StA, 4, I, 436-439: 18).

(HÖLDERLIN, 2008a [“A morte de Empédocles” / 1799], p. 113).

Novamente, a relação de subordinação diante da natureza é retomada no lamento do personagem:

[...]
Euch Allverderber schon mein frommes Herz,
Das unbestechbar innigliebend hieng
An Sonn und Aether und den Boten allen
Der großen ferngeahndeten Natur
 (StA, 4, I, 526-529: 23).

[...]
 Íntegro, meu coração se afeiçoara, íntimo e amante,
 Ao sol, ao éter e a todo mensageiro
 Da grande Natureza pressentida de longe.
 (HÖLDERLIN, 2008a [“A morte de Empédocles” / 1799], p. 123).

Nos excertos anterior e seguinte, repetidamente, a relação de obediência de Empédocles é estabelecida em face da potência da natureza:

[...]
O gebt euch der Natur, eh sie euch nimmt! –
 (StA, 4, I, 1533: 65).

[...]
 Oh, entregai-vos à Natureza, antes que ela vos arrebate! –
 (HÖLDERLIN, 2008a, [“A morte de Empédocles” / 1799] p. 205).

A nosso ver, Hölderlin escolhe o termo “natureza” devido à sua característica de movimento e mutabilidade, o que coaduna com seu projeto de análise do drama como um espaço processual de forças. Consideramos que o poeta retira essas noções das leituras da *Física* aristotélica e também dos textos da *Metafísica*, *Ética a Nicômaco* e *Política*, do estagirita. Apesar de haver uma única menção direta a Aristóteles, ela é extremamente importante e está expressa no escrito “Die heilige Bahn”, elaborado entre 1788 e 1795, época em que o poeta estava em Tübingen. Nesse poema, que em nossa tradução teria o título de “A senda sagrada”, somos apresentados a uma voz poética que percorre um caminho parmenídico rumo ao divino. O uso da estrutura próxima ao poema “Sobre a Natureza”, do pré-socrático Parmênides de Eléia (530 a.C a 460 a. C) nos parece ser uma alusão intencional de Hölderlin, diante de uma recepção alemã dos filósofos antigos. Neste trajeto, vislumbra no interior de um templo de mármore, um trono no qual está Aristóteles, “com o venerável cetro” a “olhar para baixo” (HÖLDERLIN,

StA 1, I, 11-12:79)⁸⁰. Afora essa menção explícita, não encontramos referências diretas ao estagirita no recorte dessa pesquisa. Todavia, ainda assim consideramos que a filosofia aristotélica poderia ser aproximada do pensamento hölderliniano devido às reflexões sobre arte e natureza propostas por ambos. A começar pela definição do termo “natureza” e “*tekhné*”, enquanto

[...] a primeira matéria que subjaz a cada um dos que possuem em si mesmos os princípios de movimento ou mudança; mas, de outra maneira, denomina-se natureza a configuração e a forma segundo a definição. De fato, assim como se denomina “técnica” aquilo que é conforme à técnica e que é artificial, do mesmo modo também se denomina “natureza” aquilo que é natural conforme à natureza (ARISTÓTELES, *Física*, II, 1, 193a, p. 28).

Essa reflexão aristotélica parece retomada na contraposição harmônica pretendida por Hölderlin no binômio citado, quando o poeta observa que a natureza é perfeita em sua configuração, e a arte sua “florescência, a plenitude da natureza” (HÖLDERLIN, 1994c [“Fundamento para Empédocles” / 1799], p. 82). Ou mesmo quando no texto “O devir no perecer” (1799-1800), Hölderlin propõe que

[...] nada surge do nada. Isso significa, enfim, que, assumido gradualmente, aquilo que se encaminha para a negação, na medida em que parte da realidade, e ainda não é um possível, não pode ser efetivo (HÖLDERLIN, 1994f [“O devir no perecer” / 1800], p. 74)

Trecho que se relaciona, a nosso ver, a observação aristotélica que, no mesmo sentido, torna evidente que “[...] mesmo as substâncias, bem como tudo que é simples provém de algo subjacente” (ARISTÓTELES, *Física*, I, 7, 190b, p. 1-2).

Outros pontos de contato entre Hölderlin e Aristóteles referem-se aos argumentos propostos pelo estagirita a respeito das teses pluralistas e monistas dos pré-socráticos, que consistiram no estabelecimento de princípios unos ou múltiplos na origem da gênese do mundo físico e cosmológico. Ao enfrentar o argumento da filosofia implicada a esses projetos, tais como a análise da mudança e do repouso, Aristóteles se opõe a Tales de Mileto (625/624 a.C a 558 a.C), por exemplo, que estabelece a água como origem de todas as coisas. Para o estagirita “[...] os princípios são dois, três ou em maior número. Não é possível que o princípio seja um só, visto que os contrários não são um só [...]” (ARISTÓTELES, *Física*, I, 6, 189a, p. 11). Ao refletir sobre esses princípios, nota-se a existência de forças de união e separação (chamadas

⁸⁰ “*Und auf dem Stuhl, mit dem großen Scepter / Aristoteles hinwärts blickend*” (StA 1, I, 11-12:79).

por Empédocles de amor e ódio/ discórdia) atuantes de forma equânime sobre as polaridades, pois “[...] de fato, a amizade não agrega o ódio nem faz algo dele, tampouco o ódio faz algo dela, mas ambos agem sobre um terceiro item distinto [...]” (ARISTÓTELES, *Física*, I, 6, 189a, p. 23-25). Tais reflexões nos parecem próximas da alusão que Hölderlin faz ao movimento do orgânico e do aórgico, que mantém seus efeitos recíprocos, “unidos na origem”, ou seja, nesse terceiro item distinto como colocado por Aristóteles, voltando ao começo de um processo cíclico de polaridades (HÖLDERLIN, 1994c [“Fundamento para Empédocles” /1799], p. 83).

A reflexão do poeta suábico a respeito dos efeitos recíprocos entre pátria, natureza e homem, que apontam para um movimento no qual “[...] a desagregação em si mesma parece algo subsistente, algo mais real, que concebe como necessário o que se desagrega, o que se encontra no estado entre ser e não-ser” (HÖLDERLIN, 1994f [“O devir no perecer” /1800], p. 74), nos parecem análogas ao espaço intermediário que Otfried Höffe (2008), propõe ter Aristóteles sintetizado em:

[...] um meio-termo, um nada relativo e igualmente um ente relativo. Devido ao fato de que ele o entende em dois aspectos, como carência e como possibilidade, resultam dois pares de oposição: carência-não-carência e possibilidade-realidade, por conseguinte, potência-ato (HÖFFE, 2008, p. 102).

São esses os três binômios conceituais de Aristóteles: *sterêsis-eidos* (carência-forma), *dynamis-energeia* (potência-ato), *hylê-eidos* (matéria e forma). A carência e a forma referem-se ao estágio negativo primeiro do movimento, do *vir a ser* de alguma coisa, e o ponto final dessa relação que resulta em uma figura, pois como observa o estagirita “De fato, sempre há algo que subjaz, de que provém aquilo que surge, tal como os animais e plantas provém da semente” (ARISTÓTELES, *Física*, I, 7, 190b, p. 1-4). Já a potência e o ato consistem na capacidade de um elemento se mover e a realização efetiva desse movimento, de modo que a,

[...] potência não têm ainda sua natureza própria, nem são por natureza, antes de assumir a forma, a que é conforme o enunciado pelo qual dizemos, ao defini-los, o que é a carne ou o osso (ARISTÓTELES, *Física*, II, 1, 193a, p. 34).

As difíceis noções de forma e matéria são observadas por Aristóteles ao refletir que,

O subjacente é um em número, mas, pela forma, é dois (pois o homem, o ouro e, em geral, a matéria, são contáveis: são, de fato, *um certo isto*, e não é por concomitância que provém deles aquilo que vem a ser, mas a privação e a

contrariedade são concomitantes); a forma, por sua vez, é uma, por exemplo, a ordem, a musicalidade ou qualquer outra coisa que se denomina desse modo (ARISTÓTELES, *Física*, I, 7, 190b, p. 23-28).

Nesse caso, o binômio refere-se, respectivamente, à partes constitutivas de um elemento e à reunião dessas propriedades, noção esta que também é identificada em outros trechos da *Física*, quando Aristóteles compreende que “[...] – a forma – é natureza mais que a matéria, pois cada coisa encontra sua denominação quando é efetivamente, mais do que quando é em potência” (ARISTÓTELES, *Física*, II, 1, 193b, p. 6-7).

Tais pares visam explicar o movimento que se encerra na *physis* (natureza), apontando para o modo como se constituem as coisas na instância sintética do não existente ao existente. Tal processo poderia ser percebido, de maneira análoga também no processo de produção da arte manual (*tekhné*) que, assim como a natureza, é constituída de matéria (propriedades de um objeto) e forma.

Complementando essa hipótese, o conceito de *physis*, enquanto movimento, também parece se aproximar da *mimesis*, tema este incluído nas reflexões de Hölderlin de maneira sobreposta e relacionada ao drama⁸¹. Philippe Lacoue-Labarthe observa que as reflexões empreendidas por Schelling, Hegel e Hölderlin, em torno da tragédia, nada mais são do que tentativas de “‘superação’ (como se dizia) da *mimetologia*”, não importando, segundo o filósofo francês,

[...] o nível em que a compreendemos (seja como “imitação”, no sentido de a *imitação dos antigos*, ou como *mimese* no modo da *poiésis*, ou seja como *mimese* aristotélica, ou mesmo, e isso não deixa nunca de entrar em jogo, como *mimese* no sentido do “mimetismo” ou da *imitatio*) (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 187, grifos do autor).

Creemos que a repetida menção aos termos metáfora, analogia, paradoxo, signo e simulacro, dentre outros termos utilizados por Hölderlin indicam um campo semântico que contempla a relação entre *physis* e *mimesis* contida na filosofia aristotélica.

E por fim, cabe mencionar o texto de Hölderlin “Observações sobre o Édipo”, de 1804, que mesmo excedendo o recorte temporal do *corpus* da dissertação, tematiza a articulação da natureza e do homem no drama, conforme se vê na seguinte citação em grego, “τῆς φύσεως γραμματεὺς ἦν τὸν κάλαμων ἀποβρέχων εὖνουν” (HÖLDERLIN, 1994 [“Observações sobre o Édipo” / 1804], p. 99), cuja tradução seria “era um registrador da natureza, umedecendo o

⁸¹ Cf. LEMOS, 2009.

cálamo na inteligência”. Em pesquisa aos léxicos e enciclopédias do contexto alemão, a fim de localizar a fonte de onde o poeta haveria retirado essa citação, encontramos essa frase no *Suda* que é um dicionário bizantino do século X, de que havia uma edição possível para consulta em uma edição de 1705,

<Ἀριστοτέλης> Τίμαιός φησι κατὰ Ἀριστοτέλους εἶναι αὐτὸν εὐχερῆ, θρασὺν, προπετῆ· ἀλλ' οὐ σοφιστὴν ὀψιμαθῆ, μισητὸν ὑπάρχοντα, καὶ τὸ πολυτίμητον ἰατρεῖον ἀποκεκλεικότα, καὶ

πρὸς πᾶσαν αὐλὴν καὶ σκηνὴν ἐμπεπηδηκότα. πρὸς δὲ γαστρίμαργον, ὀψαρτυτὴν, ἐπὶ στόμα φερόμενον ἐν πᾶσι. δοκεῖ δὴ μοι τὰ τοιαῦτα μὲν ἄνθρωπος ἀγύρτης καὶ προπετῆς ἐπὶ δικαστηρίου ῥητολογῶν ἀνεκτὸς φανῆναι. ὅτι Ἀριστοτέλης **τῆς φύσεως γραμματεὺς ἦν, τὸν κάλαμον ἀποβρέχων εἰς νοῦν**· ὃν οὐδὲν ἴσως ἐχρῆν τῶν χρησίμων, εἰ καὶ τεχνικώτερον ἔστι καὶ περιττότερον ἐξειργασμένον, παραιτεῖσθαι. καὶ <Ἀριστοτέλειος λόγος.

<Aristóteles> Timeu diz contra Aristóteles ser ele arrogante, petulante, provocativo, mas não um sofista pedante, sendo ainda odioso e que, tendo fechado seu prestigioso consultório, ter-se-ia imposto a toda corte e a todo palco. E ainda por cima um glutão refinado, colocando a boca em tudo. Parece-me com certeza que um ser humano errante e provocativo dificilmente seria aceito ao aparecer no tribunal bradando coisas desse tipo. Porque Aristóteles **era um registrador da natureza, umedecendo o cálamo na inteligência**; do qual talvez não se devesse pedir coisas úteis, ainda que algo mais sofisticado e eximamente elaborado. Também é um discurso aristotélico (SUDA, [1705] p. 328, s.v. ‘Aristóteles’, grifos nossos)⁸².

⁸² Tradução inédita realizada por Antônio Orlando Dourado-Lopes a partir do *Suda Lexicon* (9010: 001) [a partir do programa *Thesaurus Linguae Graecae*]. Edição impressa usada como referência: *Suidae lexicon*, 4 vols., Ed. Adler, A. Leipzig: Teubner, 1.1:1928; 1.2:1931; 1.3:1933; 1.4:1935, Repr. 1.1:1971; 1.2:1967; 1.3:1967; 1.4:1971; *Lexicographi Graeci* 1.1-1.4. *Alphabetic letter alpha*, entry 3929, *line 3 e nos seguintes termos: alpha.3930.1-11. Segundo Dourado-Lopes, ao voltar “[...] ao trecho desse verbete citado pelo Hölderlin (sublinhado no original e nas traduções), optei traduzir γραμματεὺς por ‘registrador’, o termo que me pareceu menos comprometido com um contexto anacrônico moderno em relação à Grécia clássica, mas outras possibilidades seriam ainda ‘secretário’, ‘escriba’, ‘escrivão’, ‘escriturário’ ou ‘anotador’. Outra ambiguidade na tradução reside nas possibilidades de se traduzir τῆς φύσεως por ‘da natureza’, indicando que Aristóteles estaria a serviço da natureza, ou ‘de natureza’, sinônimo de ‘naturalmente’, como interpreta o tradutor para o inglês, indicando que Aristóteles teria uma propensão natural a ser um ‘registrador’. Também empregando o genitivo como o grego, *scriba naturae*, o tradutor para o latim manteve a ambiguidade e não sugere uma interpretação específica”. Ainda de acordo com Dourado-Lopes, “[...] é muito interessante essa variante entre εἰς νοῦν e εὐνοῦν, porque no caso desta opção introduz-se uma noção de ‘benevolência’ (εὐνοια, termo muito frequente nos séculos V-IV a.C., sendo platônico e aristotélico) que não tem na versão do texto adotada atualmente. Se não foi um simples acidente (como aliás há tantos na história da transmissão dos textos antigos) e Hölderlin de fato tem alguma participação nessa escolha, poderia ser o indício de uma certa beatitude que ele projeta em Aristóteles e nos filósofos gregos de um modo geral, talvez inclusive em Empédocles. Enfim, quando se trata de poetas e de grandes autores a troca de uma palavra nunca é tão insignificante assim, ainda mais uma palavra grega [...]” (DOURADO-LOPES, Antonio Orlando. Dissertação_cap_1_2_3 [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por carolinameirefaria@gmail.com em 13 e 14 out. 2020).

A nosso entender, essa frase, se relaciona ao verso do poema “Die heilige Bahn”, em que Aristóteles é apresentado “com o venerável cetro” a “olhar para baixo” (HÖLDERLIN, StA 1, I, 11-12:79)⁸³ como que a registrar o movimento da natureza, de modo a reforçar a validade da hipótese de leitura que apontamos anteriormente, qual seja, Hölderlin, leitor da arte e natureza em Aristóteles. Questão que se desdobra conforme veremos nas noções de orgânico e aórgico.

Ainda em relação ao estagirita, cabe apontar que Peters (1974, p. 190) indica a importante reabilitação realizada pelo filósofo grego da *physis* no pensamento antigo, indicando como este termo se transforma pela interpretação estoica romana em “Deus-natureza-fogo” e, mais radicalmente, em *logos*. Ao mesmo tempo que é “um princípio moral pelo facto de que a finalidade do homem era viver <<harmoniosamente com a natureza>>” (PETERS, 1974, p. 190, s.v. ‘*physis*’). Dito isso, concluímos que a natureza, conforme evidenciada nos textos de Hölderlin, especialmente no que se refere à *Morte de Empédocles*, parece estar mais próxima de Aristóteles pela leitura que este empreende do “teísmo dos pré-socráticos”, que tomavam esse termo como “substância viva, daí divina, e logo imortal e indestrutível”.

É por este motivo que, como dissemos, não há princípio *disso*, mas é isso que se considera como o princípio de outras coisas, e que abrange tudo e as engendra a todas, como afirmam aqueles que não reconhecem, ao lado do infinito, outras causas, tais como a Mente ou a Amizade. Além disso, eles a identificam com o Divino, pois é imortal e imperecível como diz Anaximandro, com a maioria dos físicos (ARISTÓTELES, *Física*, III, 203b, p. 3-15).

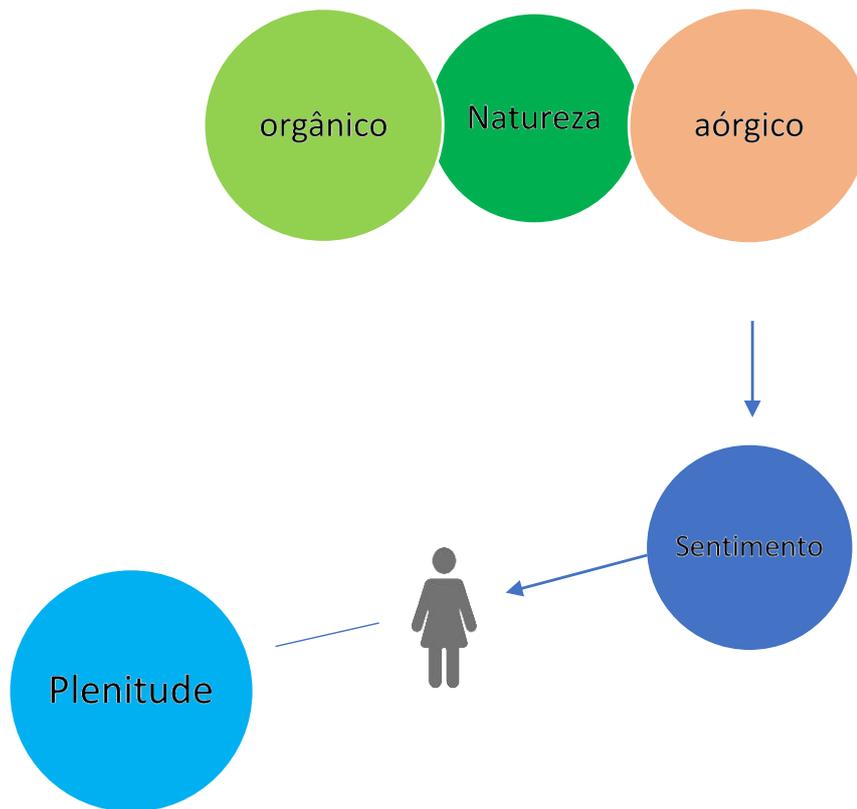
Ou seja, com o estagirita o Hölderlin toma consciência de que a *physis* desses primeiros filósofos estaria relacionada a “movimento e vida”, movimento este interno que, por sua vez, foi eliminado por Parmênides e, posteriormente, reabilitado na ideia de um movimento exterior entre Amor e Ódio, presente na filosofia empedocleana.

Esses últimos conceitos se conectam, a nosso ver, à compreensão hölderliniana que passa a tematizar duas potências, orgânico e aórgico, apresentadas ao homem ao tratar de uma possível reconciliação entre arte e natureza. Tais termos recebem interpretações diversas na literatura. Françoise Dastur (1994, p. 210), no texto “Hölderlin, tragédia e modernidade”, propõe que o par orgânico e aórgico, em “Fundamento para Empédocles”, relaciona-se à

⁸³ “Die heilige Bahn / Ist also diß die heilige Bahn? / Herrlicher Blick - o trüge mich nicht! / Diese geh' ich?? schwebend auf des Liedes / Hoher fliegender Morgenwolke? / Und welch' ist jene? künstlich gebaut / Eben hinaus mit Marmor beschränkt / Prächtig gerad, gleich den Sonnenstralen - / And den Pforte ein hoher Richtstuhl? / Ha! wie den Richtstuhl Purpur umfließt / Und der Smaragd wie blendend er glänzt / Und auf dem Stuhl, mit dem großen Scepter / Aristoteles hinwärts blickend [...]” (StA 1, I, 11-12:79-80).

oposição entre natureza e arte, cujo campo semântico circunscreve, respectivamente, os termos, “ilimitado e limite”, “informe e forma”, pares que remetem a questões que se encontram em Schelling, Schlegel e Goethe. Para a autora, “orgânico” se origina no termo grego “*ergon*” obra, trabalho, já “aórgico” seria a natureza desprovida de organicidade. Todavia, o significado correto da palavra ἔργον, cuja raiz deriva de ὄργᾶνον (instrumento, ferramenta), é “atividade”, a “função ou atividade própria de uma coisa”, conforme explicita Peters (1974, p. 80, s.v. ‘érgon’). Por sua vez, Beda Allemann (1965, p. 24), em sua leitura do “Plano de Frankfurt” observa que neste texto há uma ampla oposição entre natureza e arte, expressa nos termos “[...] natureza é o aórgico, ominivivificante, infinito, originalmente uno; a arte, o orgânico, oposta em si, finita, refletida”. Ainda de acordo com o filósofo, já em “Fundamento para Empédocles”, Hölderlin passa a refletir sobre a reconciliação desses polos opostos que passam a ser reconhecido de igual valor, sendo o equilíbrio a meta que atribui sentido à trajetória do herói e à sua morte. Entretanto, chama atenção que, em nota, Allemann (1965, p. 24, nota 4) recupera o dado de que o termo “aórgico” provém do termo “[...] ἀοργησία, calma, equilíbrio da alma, ausência de paixão ou cólera”. De acordo com o filósofo, tal termo se encontraria em *Ética a Nicômaco*, de Aristóteles. Contudo, a nosso ver, os conceitos arte e natureza não são idênticos às noções de orgânico e aórgico. Antes, se tratam de forças intercambiantes que exercem efeitos uma na outra, como no movimento cósmico de contenção e expansão. Portanto, ambas são forças que conformam natureza e arte, e não o contrário. O orgânico constitui-se como o elemento de organização, que se manifesta na arte quando esta busca limitar o ilimitado da natureza. O aórgico, por sua vez, se apresenta na natureza, quando visa a torná-la mais ilimitada e extremada. Vejamos como funciona essa relação na imagem (Figura 5) a seguir:

Figura 5 - Descrição da seção, *Fundamento para Empédocles*, de “Fundamento para Empédocles” - continuação



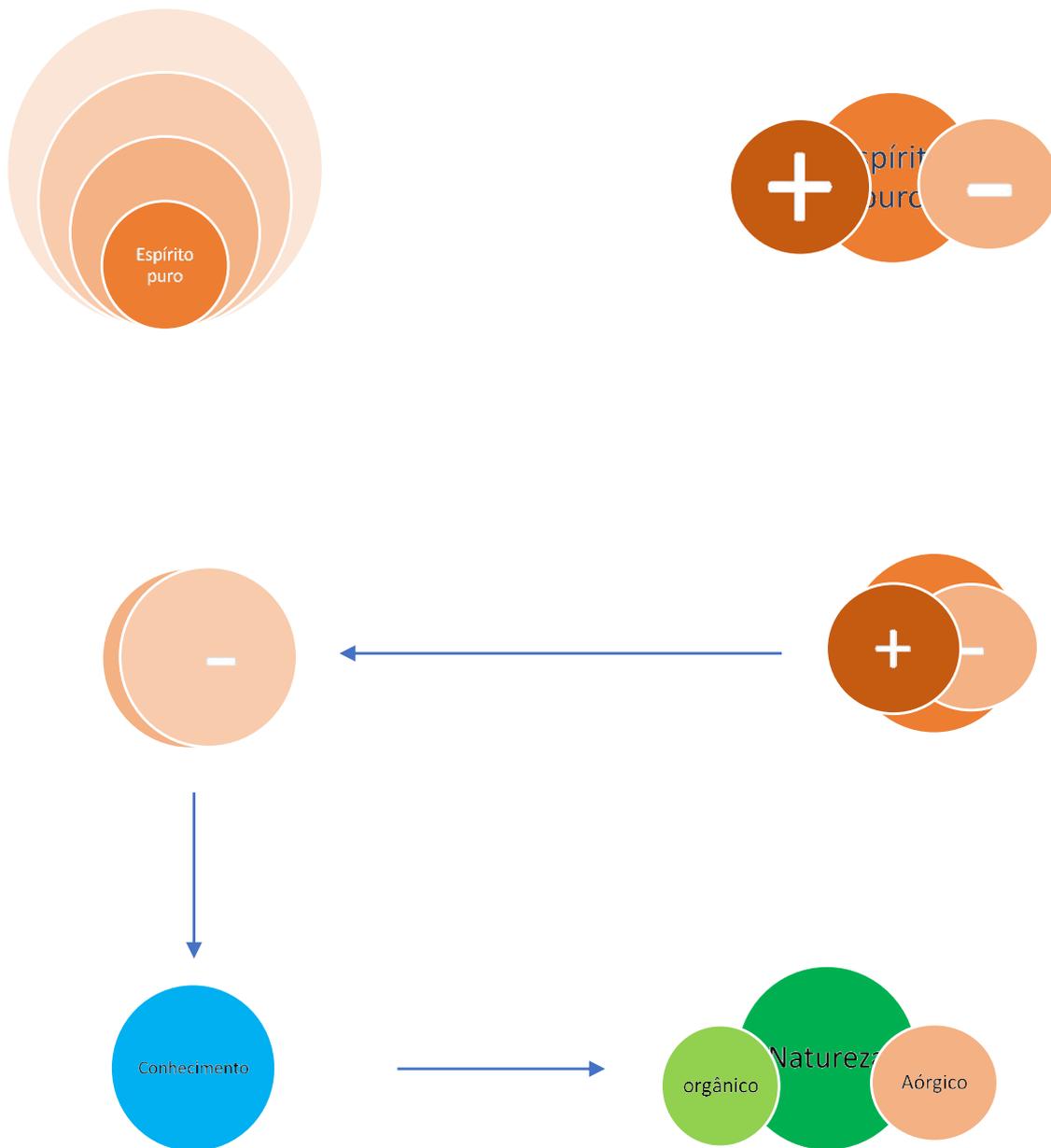
Figuras 1,2,3 e 4

Figuras: Ilustração da ação do aórgico sentida pelo ser humano organizado “[...] e formado a seu modo na pureza [...]”, que confere a ele, através do sentimento, a plenitude.

Fonte: Elaborado pela autora.

Embora sejam ambas as potências encontradas nesses espaços, elas não estão neles circunscritas, apenas perpassando-os mediante o sentimento, ou seja, a percepção, que torna possível ao homem acessar a interioridade ali pretendida. Na imagem acima, vemos, em continuidade a essa reflexão, como Hölderlin considera que o acesso à interioridade pura se dá pelo sentimento. Na imagem (Figura 6) a seguir, ilustramos como se daria o acesso ao puro pelo conhecimento, analisado pelo poeta:

Figura 6 - Descrição da seção, *Fundamento para Empédocles*, de “Fundamento para Empédocles” - continuação



Figuras 1,2,3,4,5 e 6

Figuras: Ilustração da hipótese que ocorreria caso a vida se desse ao conhecimento e não ao sentimento. Para ser apreendida pelo conhecimento, a vida teria que se apresentar na pura interioridade, “[...] separando-se no lugar em que os opostos se confundem [...]”. Nesse caso, há desdobramento do orgânico em relação à natureza.

Fonte: Elaborado pela autora.

Com essas premissas, inicia-se aquilo que propomos como sendo o terceiro ciclo do processo trágico, segundo Hölderlin. Este ocorre quando o orgânico, encontrado na natureza,

[...] transfere-se para o extremo da atividade autônoma da arte e da reflexão, enquanto que a natureza, ao menos em seus efeitos sobre o homem reflexivo, transfere-se para o extremo do aórgico, do inconcebível, do não-sensível, do ilimitado, até que ambos, unidos na origem, reencontrem-se, num começo, mediante o progresso dos efeitos recíprocos opostos (HÖLDERLIN, 1994c ["Fundamento para Empédocles" / 1799], p. 82-83).

Nesse processo de potências resultam os efeitos recíprocos e duplos, nos quais o homem se torna mais aórgico, "mais universal" e mais infinito. A natureza, por seu turno, se torna mais orgânica e plena, de modo que esse seria para Hölderlin o sentimento "[...] talvez, o mais elevado em tudo o que se pode acolher e sentir quando se encontram os opostos". (HÖLDERLIN, 1994c ["Fundamento para Empédocles/1799"], p. 83). Tal efeito é tributário da evocação explícita ao processo infinito e dual dessas relações.

Na sequência, e em meio a essa luta, em que o aórgico tende a expandir e o orgânico, a contrair, ocorre, entre eles, a morte "do singular", momento em que ambos se desprendem de suas características mais particulares. Assim se dá, paradoxalmente, o resultado, no qual

[...] o aórgico tornado orgânico parece se reencontrar e retornar a si mesmo, ao se manter na individualidade do aórgico e onde o objeto, o aórgico, parece encontrar a si mesmo ao encontrar, nesse momento, o orgânico no extremo máximo do aórgico, nesse momento portanto NESSE NASCIMENTO DA MAIS ELEVADA ANIMOSIDADE, PARECE REALIZAR-SE A MAIS ELEVADA CONCILIAÇÃO (HÖLDERLIN, 1994c ["Fundamento para Empédocles/1799"], p. 83, grifos do tradutor).

Esse breve momento de conciliação se observa em um *produto*, ou, metaforicamente, como nos diz Hölderlin, no signo, do qual Empédocles é aqui a figura mais exemplar. Este personagem é, como nos diz o filósofo, "um filho das oposições violentas entre arte e natureza", o espaço e a própria mediania em que se dá uma luta permanente. Esse embate se trava entre o destino e o originário. Empédocles encerra-se no *entre*, um espaço em que o tempo se torna individualizado, apreensível e estático, que não pode se manter nesse lugar, mas aspira a tornar-se universal:

[...] Empédocles vive na intimidade mais elevada com os elementos, essa que constitui o tom fundamental de seu caráter, enquanto que o mundo circundante vive, precisamente, na oposição mais elevada, naquela liberdade de espírito própria ao não-pensamento e ao não reconhecimento do que é vivo, por um

lado, e no mais elevado servilismo frente às influências da natureza, por outro (HÖLDERLIN, 1994c ["Fundamento para Empédocles" / 1799], p. 90).

Para Hölderlin, há em Empédocles uma duplicidade, pois se nota tanto a apropriação do “elemento humano”, da liberdade de tudo possuir, da subjetividade e da desmedida quanto uma relação de intimidade e de servidão à natureza. Tais manifestações do aórgico e do orgânico se apresentam de maneiras distintas, a depender de qual função o personagem estiver a desenvolver na tragédia, seja a de médico e sacerdote, quando se apropria ou tem diante de si a força do aórgico, seja diante de sua *hybris*, quando o aórgico se retira:

PANTHEA

*[...] und als der Herrliche den Heiltrank mir
gereicht, da schmolz in zaubrischer
Versöhnung
mir mein kämpfend Leben ineinander, und wie
zurückgekehrt in süße sinnenfreie [...]
(StA, 4,I, 49-52: 4-5).*

PANTEIA

*[...] e quando o poderoso estendeu-me a
poção, dissolveu-se em mim, em harmonia
prodigiosa, a vida fremente e como se
devolvida à doce infância [...]
(HÖLDERLIN, 2008^a ["A morte de Empédocles" /
1799], p. 87).*

EMPEDOKLES

*[...]
Und meine Vertrauen ihr
schnellgeschäftgen
Kräfte der Höh'! und nahe seid ihr
Mir wieder, seid, wie sonst, ihr Glücklichen,
Ihr irrelösen Bäume meines Hains!
[...]
(StA, 4, I, 285-288:14).*

EMPÉDOCLES

*[...]
E vós, minhas confidentes, forças do alto
Ativas e velozes! Como outrora, vos
Tenho de novo junto a mim, vós ditosas
Árvores imperturbáveis do meu bosque!
[...]
(HÖLDERLIN, 2008^a ["A morte de Empédocles" /
1799], p. 105).*

*[...]
So sagt' ich auch,
Du Guter, da der heilige Zauber noch
Aus meinem Geiste nicht gewichen war,
Und da sie mich den Innigliebenden*

*[...] Também eu assim dizia,
Bondoso, quando o encanto sagrado ainda
Não havia se retirado de meu espírito.
Quando os espíritos do Universo ainda
Me amavam, a mim, seu íntimo amante*

Noch liebten, sie die Genien der Welt
[...]
(StA, 4, I, 371-374: 17).

[...]
(HÖLDERLIN, 2008a [“A morte de Empédocles” / 1799], p. 111).

A necessidade do sacrifício desse signo demonstra que a tentativa de conciliação de tensões não é desejável, uma vez que o personagem trágico se extrema em seus limites, entregue a ambas as formas do aórgico e do orgânico, da anarquia e da ordenação:

EMPEDOCKLES

*Ich warst o könt' ichs sagen, wie es war,
Es nennen – das Wandeln und Wirken deiner
[Geniuskräfte
Der Herrlichen, deren Genöß ich war, o
Natur!
Könt' ichs noch Einmal vor die Seele rufen
Daß mir die stumme todesöde Brust
Von deinen Tönen allen wiederklänge!
Bin ich es noch? o Leben! und rauschten sie
mir
All deine geflügelten Melodien und hört
Ich deinen alten Einklang, große Natur?
Ach! ich der allverlassene, lebt ich nicht
Mit dieser heiligen Erd' und diesem Licht
Und dir von dem die Seele nimmer läßt,
O Vater Aether! und allen Lebenden
In einigem gegenwärtigem Olymp? –
Nun wein ich, wie ein Ausgestoßener,
Und nirgend mag ich bleiben, ach und du
Bist auch von mir genommen, – sage nichts!
Die Liebe stirbt, so bald die Götter fliehn.
Das weist du wohl, verlaß mich nun, ich bin
Es nimmer und ich hab' an dir nichts mehr*
(StA, 4, I, 410-429:18-19).

EMPÉDOCLES

Já o fui! Se pudesse evocar o que passou,
Enunciar as metamorfoses e a eficácia das forças
esplêndidas de teu gênio,
Ó Natureza, das quais eu era companheiro!
E ainda uma vez, tudo invocando ante minha [alma,
Assim pudesse meu peito calado nas areias da [morte
Ressoar teus múltiplos acordes!
Existo? Ó vida! E sussurravam para mim
Todas as tuas aladas melodias e eu sentia
A tua antiga harmonia, grande Natureza!
Ah! Eu, por tudo abandonado, não vivia
Com esta terra consagrada, com esta luz
E contigo, a quem a alma jamais renúncia,
O pai Éter? E com todos os viventes
Nalgum Olimpo presente? –
Agora choro como um rejeitado
E não gostaria de ficar em lugar algum! Ai! Tu
Também me foste arrebatado, – não digas nada!
E amor extingue-se tão logo os deuses fogem,
Bem o sabes, deixa-me agora, não sou
Mais quem era e nada mais prende-me a ti.
(HÖLDERLIN, 2008a [“A morte de Empédocles” / 1799], p. 113).

Além disso, no texto do poeta suábio, a mediania é o local em que se expressa a força “da unidade originária”, no qual os extremos indicam que o “todo é sentido no grau e na medida em que a separação prossegue nas partes e no seu centro, lá onde as partes e o todo são mais sensíveis” (HÖLDERLIN, 1994f [“O devir no perecer” / 1800], p. 58).

Para Allemann (1965, p. 27-29), a polaridade aórgico e orgânico, personificada (ou metaforizada) em Empédocles, expressa duas questões a saber: o “princípio real, que é o da limitação, da manutenção cautelosa da divisão entre Arte e Natureza; e o princípio “empedocleano”, que é, em outras palavras, o impulso especulativo de alcançar o todo”. O que sublinha, em certa medida, de acordo com Françoise Dastur (1994, p. 167), “a impossibilidade de uma separação e individuação absolutas”, uma vez que “a totalidade não pode ser viva sem a separação [...], aliás, esta só pode perceber-se como tal na ‘divisão’”. Disso resulta que Empédocles torna-se aquilo que metaforiza, o próprio destino (HÖLDERLIN, 1994c [“Fundamento para Empédocles”/1799], p. 92) tensionado pela oscilação entre orgânico/humano/ finito e inorgânico/ divino/ infinito. Em sua morte apenas se encerra um ciclo de tempo, conforme expõe o personagem:

EMPEDOKLES

*Es kehrt
Die schöne Zeit von meinem Leben heute
Noch einmal wieder und das Größte steht
Bevor; hinauf, o Sohn, zum Gipfel
Des alten heiligen Aetna wollen wir.
Denn gegenwärtiger sind die Götter auf den
Höhen.
Da will ich heute noch mit diesen Augen
Die Ströme sehn und Inseln und das Meer
Da seegne zögernd über goldenen
Gewässern mich das Sonnenlicht beim
Scheiden
Das herrlich jugendliche, das ich einst
Zuerst geliebt. Dann glänzt um uns und
schweigt
Das ewige Gestirn, indeß herauf*

EMPÉDOCLES

O belo
Período de minha vida
Hoje retorna; e a ação mais alta
É iminente; subamos, filho, ao cume
Do antigo e sagrado Etna,
Os deuses são mais presentes nas alturas.
Lá quero ver com estes olhos ainda hoje
As torrentes, as ilhas e o mar.
Lá me abençoe a luz do sol
No ocaso, ao vacilar sobre as douradas águas,
Luz esplêndida e juvenil que acima de tudo
Amei um dia. Brilharão aí em silêncio
As estrelas eternas a nossa volta, enquanto surdirá à
Superfície o calor intenso das profundezas da
montanha,
E suavemente nos roçará o espírito,

*Der Erde Gluth aus Bergestiefen quillt
Und zärtlich rührt der Allbewegende,
Der Geist, der Aether uns an, o dann!*
(StA, 4, I, 1193-1208: 52-53).

O Éter todo movente!
(HÖLDERLIN, 2008a [“A morte de Empédocles” /
1799], p. 179-180).

Posteriormente, Hölderlin conclui, no texto “Sobre a diferença dos modos poéticos” (1800), que o poema trágico consiste em uma metáfora de uma “intuição intelectual”, o “*tom fundamental*” com tudo o que vive. Ou seja, a tragédia, como forma de conhecimento sensível, faculta o acesso à unidade originária, aquilo que Hölderlin chamará de puro, ou absoluto, como formulado posteriormente por Hegel. Todavia, a intuição intelectual fomentada pelo drama, viabiliza apenas um vislumbre provisório do puro dentro de uma temporalidade finita. Tal efeito está consubstanciado nas palavras de Empédocles:

*Ich sollt es nicht aussprechen, heilige Natur!
Jungfräuliche, die dem rohen Sinn entfliehet!
Verachtet hab' ich dich und mich allein
Zum Herrn gesetzt, ein übermüthiger
Barbar! an eurer Einfalt hielt ich euch,
Ihr reinen immerjugendlichen Mächte!
Die mich mit Freud erzogen, mich mit Wonne
genährt,
Und weil ihr immergleich mir wiederkehrtet,
Ihr Guten, ehrt' ich eure Seele nicht!
Ich kann't es ja, ich hatt' es ausgelernt,
Das Leben der Natur, wie soll't es mir
Noch heilig seyn, wie einst!*
(StA, 4, I, 470-481: 20-21).

Não deveria dizê-lo, Natureza consagrada!
Tu que foges ao espírito rude, ó virginal!
Desprezei-te, instituindo-me
Como único senhor, bárbaro e
Arrogante! Em vossa singeleza vos possuí
Forças puras, sempre juvenis!
Vós que me educastes com júbilo e nutristes de
encantamentos,
Regressando continuamente a mim,
Generosas, não venerarei vossa alma!
A vida da Natureza, eu a conhecia,
Nela me iniciara, como devia tê-la
Mantido sagrada, como outrora
(HÖLDERLIN, 2008a, [“A morte de Empédocles” /
1799], p. 119).

Tal segredo revelado pelo personagem trágico é o de que a tensão de forças que constituem a natureza, que a torna, em dado momento, infinita em si mesma, só pode ser resguardada por Empédocles, ente que não deixa de ser humano e não chega a ser, propriamente, divino. Pois como Hölderlin nos indica, a tragédia

[...] mostra o mesmo *per contrarium*. Deus e homem aparentam-se uma só e mesma coisa e conseqüentemente há um destino que provoca toda a modéstia e todo o orgulho do homem, restando ao final apenas o que é próprio do homem; de um lado, a veneração do celestial e, do outro, um espírito purificado (HÖLDERLIN, 1990, p. 491-492)⁸⁴.

Nesse fragmento epistolar, o poeta, expõe a dimensão do objeto trágico, a potência de sua articulação, mostrando que o “espírito” do gênero no pensamento e literatura gregos se fundamenta no limiar entre o divino, que se mescla à natureza, e o humano, na transitoriedade capaz de promover o encontro “[...] ‘o acasalamento’ do Deus em sua imediatez e do homem, quando o deus imediato é apreendido de maneira demasiadamente infinita pelo espírito (*die unendliche Begeisterung*)” (COURTINE, 2006, p. 92). Hölderlin, por esse motivo, não recomenda a tragédia aos contemporâneos, antes sugere que se abandonem “[...] as antigas formas clássicas, as quais estão tão intimamente adaptadas a sua matéria que não convêm a nenhuma outra” (HÖLDERLIN, 1990, p. 443-444)⁸⁵, pois como ele afirma em carta datada de 1802, a Casimir Ulrich Böhlendorf, os poetas devem se apossar de seu canto próprio, de “[...] um modo verdadeiramente original” (HÖLDERLIN, 1990, p. 554)⁸⁶ encontrando o que é singular, característico, em sua própria época. Nota-se, portanto, uma compreensão poética, filosófica e histórica de sua época, vista no processo de tensões que se apresentam no tempo cíclico e infinito ilustrados no drama. Com esse gesto, Hölderlin nos recomenda a observar as Hespérides, o espírito do entardecer que encontramos ao mirar nossa própria matéria e forma. E a partir disso, nos convidar a pensar: de que modo podemos mobilizar a linguagem poética

⁸⁴ Carta n. 203 a Christian Gottfried Schütz de 1799 “[...] *La tragedia muestra esto mismo per contrarium. Dios y hombre parecen una sola cosa y en consecuencia hay un destino que provoca toda la humildad y todo el orgullo del hombre y al final solo deja como propiedad del hombre, por una parte, la veneración de lo celestial y, por otra, un espíritu purificado. Según estas ideas estéticas, que a juzgar por sus manifestaciones y palabras quieren, deben, y pueden decirse y sin duda han sido dichas en el momento justo, yo intentaría dignificar las obras poéticas usando de una inquebrantable justicia y procurando no herir a la persona del escritor y también con el pensamiento [...]*” (HÖLDERLIN, 1990, p. 491-492) (StA, 6, 2: 1001-1006). Há uma nota dos tradutores a respeito desse fragmento e de sua datação: “*Es incierta tanto la fecha (probablemente la indicada) como incluso el destinatario de esta carta, aunque hay motivos de peso que hablan a favor de Schütz...*”. (HÖLDERLIN, 1990, p. 491).

⁸⁵ Carta n. 183 a Christian Ludwig Neuffer de 03 de julho de 1799 “[...] *los dos extremos, el de la falta de reglas y el del ciego sometimiento a formas antiguas, unido a las obligaciones forzosas que conlleva y a un uso erróneo. Por ello no creas ¡querido! que me propongo y que maquino voluntariamente una forma propia; examino mis sentimientos, que me conducen a esto y a lo otro, y me pregunto si acaso una forma que yo escoja no contradice el ideal y sobre todo también la materia que trata. Por supuesto que puedo tener razón en líneas generales y caer a la hora de la aplicación aún con más facilidad en pasos en falso, porque me sigo únicamente a mí mismo y no me puedo guiar por ningún modelo sensible. Pero no hay otra elección; según mi convicción, en cuanto tratamos una materia que sea aún mínimamente un poco moderna, tenemos que abandonar las antiguas formas clásicas, las cuales están tan íntimamente adaptadas a su materia que no sirven para ninguna otra*” (HÖLDERLIN, 1990, p. 443-444) (StA, 6, 2: 945-949).

⁸⁶ Carta n. 240 a Casimir Ulrich Böhlendorf de novembro de 1802 (HÖLDERLIN, 1990, p. 554) (StA, 6, 2: 1086-1090).

para que o divino se *apresente*? Como identificar no *dever* as potências para novos caminhos e possibilidades da experiência humana?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir de todas as considerações expostas no decorrer deste trabalho, buscou-se evidenciar as inúmeras possibilidades de leitura que os textos hölderlinianos ofertam. A diferença entre Hölderlin e seus contemporâneos reside, a nosso ver, no fato daquele ter aventado outra relação com a antiguidade grega, na qual estão entrelaçados o político, o literário, o filosófico e o espiritual. Tal gesto é articulado justamente no interior de suas reflexões sobre a tragédia, gênero literário ao qual o poeta se dedica não apenas para reabilitar o viés ritualístico e musical que muito o interessará e ao qual, após a tentativa de elaboração d'*A morte de Empédocles*, irá se dedicar, conforme atesta a preocupação com o ritmo em suas composições poéticas. Assim, buscamos expor que o interesse de Hölderlin recai sobre a base do pensamento grego, tributário de uma filosofia tensitiva, dual, elo que o poeta lê entre antigos e hespéricos. Tal modo de se aproximar dos gregos se articula, conforme orientamos, na base de três reflexões relacionadas, a saber: a relação entre arte e natureza; a questão da *mimesis* (no tocante à composição artística e também filosófica); e a relação com a linguagem.

Neste diálogo, Hölderlin, recupera o lugar da tragédia como uma arte viva e popular, viés que coaduna com o teatro burguês de sua época. Porém, como demonstramos nos capítulos 2 e 3, o poeta se afasta da visão do trágico de Schelling e Hegel, que tem por fundamento uma base romântica e especulativa, próprias à filosofia de sua época, tensionando-a, portanto, para além dos limites da estética kantiana.

É por esse motivo que Hölderlin irá inserir progressivamente, em suas três versões trágicas, justamente a inclusão do coro, por exemplo, que evidencia o ritual das Dionísias. Essa questão também se relaciona ao tema da linguagem articulada pelo poeta, que se dá para além de um *logos* intelectual individual. Segundo Philippe Lacoue-Labarthe (2000, p. 219), Hölderlin vê uma “Grécia selvagem, presa ao divino e ao mundo dos mortos, submetida à efusão dionisíaca ou à fulguração apolínea (que Hölderlin não separa), entusiasta e sombria, negra de tão brilhante e solar”.

Assim, conforme pode ser percebido no decorrer desta dissertação, o poeta estaria a pensar em uma organização inteligível para a composição de seu drama, o que parece aproximá-lo da *Poética* aristotélica. Contudo, seria possível notar, conjuntamente a essa proposição poética, a possibilidade de uma articulação filosófica sobre o trágico. Nesse sentido, Werle (2015) indica que naquele contexto as preocupações de Hegel e Hölderlin tinham o idealismo como cerne e questão, embora tenham traçados caminhos totalmente opostos no que tange a

esse pressuposto, tal como exposto nos capítulos 2 e 3 – Hölderlin, por meio da tragédia, e Hegel, por meio da filosofia (WERLE, 2015, p. 315).

Do mesmo modo, cabe perguntar: como Hölderlin articula a visão dualista entre infinito e finito, proposta nos sistemas de Schelling e Hegel? A nosso ver, ao propor a ideia do movimento nessa polaridade, o poeta compreende que se vislumbra o divino, o absoluto e o infinito apenas momentaneamente, ou seja, circunscrito por um tempo que é finito. A apropriação, portanto, se faz provisoriamente, de forma cíclica. Do mesmo modo é preciso evidenciar que Hölderlin propõe reflexões sobre a tragédia, em linha próxima a seus contemporâneos, contudo pelo menos três anos antes dos mesmos, nos escritos de 1798. Hegel tensiona os escritos sobre o drama apenas a partir de 1802/ 1803 n’*A ciência especulativa e o direito natural* e, posteriormente, na *Fenomenologia* (1807) e nos *Cursos de Estética* (1818-1830). Do mesmo modo, Schelling propõe questão similar apenas a partir da obra *Filosofia da Arte*, de 1802-1803. Assim, cabe atentar a esses pontos quando se analisam as relações entre os três filósofos.

Assim, a reflexão hölderliniana sobre o drama é também um debate com orientações filosóficas de Aristóteles, que o poeta suábio aproxima posteriormente do espírito trágico dos gregos, intento esse demonstrado por ele em carta de 28 de setembro de 1804, endereçada a Friedrich Williams, seu primeiro editor, em que o poeta suábio diz pretender, “ressaltar mais o oriental que aquela arte [a tragédia] sempre negou” (HÖLDERLIN, 1990, p. 555). A partir desse pensamento, Hölderlin encontra meios para pensar a singularidade dos germânicos, o que se depreende na fala do poeta que propõe não mimetizar os gregos, mas observá-los para refletir sobre as particularidades de seu próprio tempo.

Podemos citar, como possibilidades em aberto, por exemplo, os poucos estudos que articulam a tragédia como *modus* do filosófico na obra hölderliniana – embora o próprio autor tenha sido favorável a essa interface em seus escritos, particularmente, conforme buscamos expor, em sua correspondência completa e em seus fragmentos filosóficos e poetológicos. Além disso, há, em nosso país, poucos estudos concernentes à apropriação específica das teses de filósofos gregos que poderiam estar implicadas na obra hölderliniana. Outros pontos que apresentam possibilidades de pesquisa seriam analisar os nexos entre a figura do eremita e a do poeta/ aedo, o tema da piedade e do amor ou, ainda, a forma como Hölderlin compreende o Ser⁸⁷.

⁸⁷ Dentre as hipóteses que sustentamos neste trabalho, defendemos que Hölderlin antecipa formulações sobre o Ser, questão essa crucial para o pensamento heideggeriano. Heidegger parece ter entendido o lugar não só da poesia de Hölderlin, como o mesmo parece assumir, mas também das teses fragmentárias deste em relação à

Ainda acerca das possibilidades investigativas, outro ponto consiste no vínculo entre poesia e filosofia (ou entre criação poética e reflexão)⁸⁸ que se mostra pouco desenvolvido⁸⁹, pois elaborado de modo esparso e fragmentário em seu epistolário, questão passível de ser trabalhada mediante exame das breves críticas do autor de *A morte de Empédocles* a Kant e a Schiller, por exemplo, merecendo discussão mais extensa. Mais que uma atenção à sistematização trata-se de indicar como a compreensão dos escritos de Hölderlin só é possível ao se conceber o que o autor procurava enfrentar na estética do século XVIII, o que se daria mediante a adoção de um *modus* filosófico fragmentário, pois não se vislumbra uma síntese, à diferença dos sistemas filosóficos de matiz totalizante, elaborados à época.

Segundo Hölderlin, há uma relação polar entre arte e natureza antevista segundo uma dinâmica de copertença. Assim, ambos são interdependentes e, portanto, necessários para a existência um do outro. A natureza, nesse caso estaria assentada em um velamento. Deste modo, haveria algo *velado* da natureza, recusa que só se apresenta quando realizada de maneira = 0. Tal reflexão visa a contrariar o *status* de que a natureza seria expressa em sua forma mais forte, ou, como consta no texto, em sua forma *originária*. Desse modo a natureza estaria, de certo modo, a se anular e, neste processo, paradoxalmente, dá-se seu aparecimento.

Como exemplo dessa relação, é possível postular que o personagem trágico, Empédocles, encontrado n' *A morte de Empédocles*, aparece como mediador entre natureza e arte, como símbolo que preserva esse binômio. Uma hipótese interpretativa é a de que a *hybris* do personagem na peça indica a desmesura que ocorre quando o *fraco* quer assumir o lugar do *forte*, ou seja, o lugar da natureza. Por sua vez, não há uma expulsão (ou punição da natureza), uma violência, mas, ao contrário, o silêncio, a *fuga do deus*. A fuga, aqui, parece ser mais superficial, por exemplo, se tomarmos a personagem Panteia, na primeira versão da tragédia,

ontologia. Embora Heidegger jamais tenha tratado Hölderlin como filósofo, é interessante notar como, especialmente no texto *A origem da obra de arte*, Heidegger parece dialogar com um tipo de estética hölderliniana, vista em suas cartas e no fragmento “Juízo e Ser”. Todavia, o escopo desta dissertação não visa ao desenvolvimento dessas hipóteses, que pretendemos elucidar posteriormente em outros escritos. Sobre os estudos do Ser em Hölderlin (cf. WILDSCHUT, 2015).

⁸⁸ Diversamente do empreendimento hölderliniano, que pretende escapar à categorização kantiana da poesia (carta à Niethammer de 24 de fevereiro de 1796), Novalis propõe a articulação da poesia à filosofia prática, tal como desenvolvida na terceira crítica kantiana. Em uma das notas elaborada pelo poeta, lê-se: “Deveriam *prático* e poético ser um só” (SILVA, 2017, p. 401). Para mais informações (cf. HARDENBERG, 2017).

⁸⁹ Em carta de 24 de fevereiro de 1796 a Niethammer, Hölderlin indica o projeto audacioso de contribuir para as reflexões filosóficas através de uma sistematização. Sob o nome *Cartas Filosóficas*, o autor proporia um caminho alternativo para antagonismo visto em sua época, tal como o entre sujeito e objeto, razão e revelação, pensar e ser, dentre outros, sem, para isso recorrer às categorias da razão prática. Embora tal empreendimento não tenha se concretizado, o comentador Leyte aponta que algumas dessas questões podem ser encontradas no fragmento *Hermócrates a Céfalo*, indicando, ainda, que em carta a Schiller, de 04 de setembro de 1795, podem ser vistos traços de uma filosofia esboçada por Hölderlin. Deste modo, entendemos que ambas as cartas contêm nexos importantes para um trabalho de sistematização de uma filosofia hölderliniana (cf. HÖLDERLIN, 1990, p. 263 e 289) (StA 6, 2: 755-757) (StA 6, 2: 781-786).

como o *Pan* (todos) *theos* (deuses), como indicação de que os deuses estão presentes, à espreita, de modo a assinalar que a cisão não é completa, uma vez que estão presentes – mas *escondidos*. Essa cisão se faz na forma da cesura da linguagem, que não é mais compreendida por Empédocles. Tal fato acarreta, então, que o elemento *fraco* busque reestabelecer a harmonia (mas sem que a tensão cesse), o que se faz na morte simbólica do protagonista no elemento fogo, ao mesmo tempo natural e alquímico, marcando, assim, *a reconexão dessa linguagem*, para o estabelecimento de uma ligação do = 0 dos dois.

No texto “Fundamento para Empédocles”, essa relação tensiva entre arte e natureza aprofunda-se. Hölderlin parece indicar uma releitura dos termos *kinesis* e *energeia*, proposta nos textos aristotélicos. Outra aproximação possível é aquela que Aristóteles oferece sobre a constituição do símile como metáfora (ARISTÓTELES, *Retórica*, III, 1406b, p. 20 e III, 1411a1-1411b, 23/ 1412b, 33-1413a, p.14). Além do modo como os componentes da emoção e do caráter na composição devem corresponder ao momento que lhes cabe, como no caso da “discreta relutância” na pronúncia de palavras e do tom de humilhação nos casos de impiedade, para a obtenção da coesão da narrativa (ARISTÓTELES, *Retórica*, III, 1408a10-1408a19). Outro aspecto a ser ressaltado concerne à importância do ritmo (ARISTÓTELES, *Retórica*, III, 1408b, p. 22-29), do encadeamento das sílabas longas e breves (1409a, 2 em diante), a atenção ao metro iâmbico como linguagem das pessoas comuns (ARISTÓTELES, *Retórica*, III, 1408b, p. 33). A propósito, cabe mencionar que “A morte de Empédocles” foi escrita em versos brancos, metros iâmbicos de cinco pés, e em versos livres. Tais orientações para a composição literária possuem relações nevrálgicas com o texto holderliniano e podem ser notados de forma mais clara nos textos “Observações sobre Édipo” e “Observações sobre Antígona”, assim como na composição do discurso de seu personagem na tragédia (ARISTÓTELES, *Retórica*, III).

Observa-se a atenção de palavras que guardam certa similitude, na relação entre Empédocles e Hermócrates, vistos na quinta cena da Versão 1, da *Morte de Empédocles* (StA 4,1: 22-32), ambos sacerdotes, equiparação em que se confrontam e antagonizam diferenças que se evidenciam em razão de um ilustre enquanto o outro não. O exemplo é muito próximo à relação que Aristóteles estabelece entre Callias e Ifícrates, (ARISTÓTELES, *Retórica*, III, 1405a, p. 19-22).

Diante de todas as reflexões encontradas na análise concomitante do epistolário e dos textos, resta-nos agora a verificação das hipóteses levantadas no interior do drama *A morte de Empédocles*. Ainda em relação a essa observação, nota-se que haveria uma divisão no modo de se conceber essa peça, segundo nossos estudos, pelo incurso sobre duas tendências de

elucidação temática⁹⁰: aquela que tem em vista o aspecto formal, ou seja, exterior à obra; e aquela que tem como norte o aspecto filosófico da obra, ou seja, seus elementos internos. Essa proposta se aproxima da divisão proposta por Schelling e Hegel quanto ao modo de conceber o gênero.

A verificação externa da obra visa a enfrentar seus componentes formais, na busca de recortes, na organização e estruturação ao modo de compor o texto. Podemos ilustrar esse viés a partir de um rastreo investigativo cujo objetivo é encontrar a estrutura da tragédia e a demonstrar as (fontes) elegidas para se compor. Também se percorrem os motivos das escolhas formais do gênero, assim como busca antepor as diferenças, caso haja essa diferenciação, entre daquelas peças compostas por autores do mesmo período, tais como Friedrich Schiller ou Johann Wolfgang von Goethe. Do mesmo modo são também analisadas as fontes relacionadas a cada personagem, bem como análise das regras de tempo, lugar e ação na divisão das cenas e atos. Nessa leitura, é perguntado ao texto de que modo se distribuem o coro e a fala dos personagens e de que maneira se articulam e se encaminham para uma conclusão. Seguindo a mesma linha, observa-se o ritmo geral do texto e, nesse mesmo movimento, analisam-se as proximidades e os distanciamentos dos tragediógrafos clássicos e modernos na redação da obra. No caso em específico cabe nessa análise investigar os motivos textuais e teóricos de um suposto abandono ou da retomada de argumentos entre versões. Além disso, há que se considerar ainda os motivos poéticos decorrentes de um aparente abandono da peça e a escolha na tradução de duas obras de Sófocles após a desistência de dar continuidade à elaboração da tragédia sobre o filósofo pré-socrático.

A segunda abordagem possível dentro da investigação da tragédia em Hölderlin visa a encontrar os elementos materiais da obra, ou seja, as questões de fundo, a fim de observar as possibilidades especulativas do texto em questão. Desse modo, colocam-se as seguintes interrogações à peça: seria possível vislumbrar alguma mobilização especulativa n' *A morte de Empédocles*? Se sim, que possibilidades de discussão filosófica a tragédia (*A morte de Empédocles*, em específico) oferece? Por que a contínua reflexão sobre a tragédia nos escritos de Hölderlin? É possível vislumbrar uma conceituação sobre o trágico? O que estaria implicado

⁹⁰ Outra abordagem possível refere-se à divisão de sua reflexão sobre a tragédia a partir de períodos, ou seja, de 1797 a 1801, e de 1801 a 1806 onde há, segundo alguns autores, uma mudança de escopo em suas reflexões. As três versões da peça, assim como os textos que elencamos, são escritos antes das traduções de Sófocles (1804) e dos textos *Observações* (1804), no qual também se encontraria o tema da tragédia. Porém, estes últimos não estão inseridos neste trabalho. A justificativa segue as orientações de Philippe Lacoue-Labarthe para quem, desde 1801 opera-se na obra hölderliniana mudanças tão significativas no modo de conceber o trágico que podem mesmo ser consideradas uma *reviravolta* em seu pensamento que se vê ao mesmo tempo diante da “problemática do teatro” e do “desafio da tradução” (LACOUE-LABARTHE, 2000, p. 217).

no conceito de tragédia do autor? Por que a menção à relação entre arte e natureza no interior da tragédia? É possível indicar que na relação entre arte e natureza se redimensiona a questão da *mimesis*? É possível dizer que há um programa de escrita poética que se entrelaça à postulação de um programa filosófico? Há, na obra de Hölderlin, algo como um sistema estético, passível de ser vislumbrado no texto dramático em tela, tendo por base a relação tensiva entre poesia e filosofia⁹¹? Feito esse esclarecimento, e com o fito de demonstrar essa possibilidade, optamos por extrair da obra alguns fragmentos e analisá-los a partir dessa proposição. Na leitura de Aristóteles que Hölderlin empreende, a composição poética pressupõe a mimetização não de homens, mas da “ação e vida, e tanto a felicidade ou infelicidade estão na ação e a finalidade é uma ação, não uma qualidade (ARISTÓTELES, *Poética*, VI, 1450 a, p. 16-19)”. Portanto, os personagens

[...] **não agem para mimetizar os caracteres**, mas assumem os caracteres por causa das ações de modo que **as ações e o *mýthos*** são a finalidade da tragédia e a finalidade é o mais importante de tudo (ARISTÓTELES, *Poética*, VI, 1450a, p. 15-16, 21-23, grifos nossos).

Ou seja, o cerne, a partir do qual se produz o efeito catártico, é o encadeamento das ações e o contexto no qual essas ações se encontram – e não o caráter do personagem, que é apenas um dos elementos (e não o central) da tragédia. Ainda sobre esta questão, Aristóteles indica que é a *organização* o ponto nevrálgico da composição das tragédias, pois:

[...] caso alguém coloque em ordem falas exprimindo caráter, elocuições e pensamentos bem compostos, não produzirá aquilo que era a obra peculiar da tragédia, mas muito mais <a produzirá> a tragédia que utilizou escassamente esses meios, **tendo, entretanto, *mýthos* e a organização das ações** (ARISTÓTELES, *Poética*, VI, 1450a, p. 29-33, grifo nosso).

Essa reflexão já estava presente no texto “O significado da tragédia”, em que Hölderlin pensou o encadeamento de ações *fracas*, a dizer, o conjunto de elementos fracos na trama (dentre eles, o herói trágico), como parte paradoxal da força do objeto narrativo – leitura esta que se coteja com a seção “Fundamento Geral”, inserida no “Fundamento para Empédocles” (1799):

⁹¹ Ulisses Vaccari sustenta, no exame que efetua das correspondências do poeta alemão, que há um programa filosófico que pode ser observado no conjunto dos textos de Hölderlin. Para mais informações, cf. VACCARI, 2012 e VACCARI, 2018, p. 105-123.

Assim, quanto menos a imagem exprime, de forma imediata, a sensação, mas ela deve negar a forma e a matéria. Nessa negação, a matéria deve tornar-se um simulacro, o seu exemplo mais audacioso, mais estranho. A forma deve, por sua vez, evidenciar mais o caráter de oposição e separação (HÖLDERLIN, 1994c ["Fundamento para Empédocles" / 1799], p. 80).

Em relação ao efeito catártico, Lacoue-Labarthe destaca já haver uma relação entre a proposta da poética aristotélica e as elaborações poéticas alemãs do século XVIII, que eram voltadas à determinada compreensão da teoria do efeito catártico. Isso se faz em Hölderlin, segundo o filósofo francês, mediante certo tipo de “remanejamento especulativo”, que se aproxima do modelo de composição contido no capítulo XIII da *Poética*. Assim, Lacoue-Labarthe identifica uma continuidade de pensamento entre Hölderlin e Aristóteles, pois ambos estariam a pensar no efeito catártico produzido a partir do desenvolvimento do personagem – no caso, Édipo-rei.

Diante dos aspectos elencados no decorrer desta dissertação, compreendemos, ao final do percurso proposto, que Hölderlin propõe tanto uma poética como uma filosofia, cuja expressão se faz mediante um entrelaçamento das discussões sobre a natureza, o uno e certa filosofia da diferença. Esperamos, com este texto, termos apresentado um convite às possibilidades de exploração ao pensamento e à obra constelar e multifacetada do pensador de Tübingen.

REFERÊNCIAS

1. Bibliografia primária

HÖLDERLIN, Friedrich. *Hipérion ou o eremita na Grécia*. Trad. Marcia de Sá Cavalcante. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2012.

HÖLDERLIN, Friedrich. *A morte de Empédocles*. Trad. Marise Moassab Curioni. São Paulo: Iluminuras, 2008a.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Empédocles*. Trad. Anacleto Ferrer. Espanha: Hipérion, 2008b.

HÖLDERLIN, Friedrich. Plano de Frankfurt. In: HÖLDERLIN, Friedrich. *Empédocles*. Trad. Anacleto Ferrer. Madrid: Hipérion, 2008c.

HÖLDERLIN, Friedrich. *The death of Empedocles: a morning-play*. Trad. David Ferrell Krell. New York: Suny Press, 2008d.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Poesia completa: edição bilíngue*. Trad. Federico Gorbea. 5. ed. Rio Nuevo: Madrid, 1995.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Reflexões*. Seguidas de: Hölderlin, tragédia e modernidade, por Françoise Dastur. Trad. Márcia de Sá Cavalcante, Antônio Abranches. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994a.

HÖLDERLIN, Friedrich. O significado da tragédia. In: HÖLDERLIN, Friedrich. *Reflexões*; seguido de Hölderlin, tragédia e modernidade de Françoise Dastur. Trad. Márcia de Sá Cavalcante, Antônio Abranches. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994b.

HÖLDERLIN, Friedrich. Fundamento para Empédocles. In: HÖLDERLIN, Friedrich. *Reflexões*. Seguidas de: Hölderlin, tragédia e modernidade, por Françoise Dastur. Trad. Márcia de Sá Cavalcante, Antônio Abranches. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994c.

HÖLDERLIN, Friedrich. Sobre a diferença dos modos poéticos. In: HÖLDERLIN, Friedrich. *Reflexões*. Seguidas de: Hölderlin, tragédia e modernidade, por Françoise Dastur. Trad. Márcia de Sá Cavalcante, Antônio Abranches. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994d.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Canto do destino e outros cantos*. Trad. Antonio Medina Rodrigues. São Paulo: Iluminuras, 1994e.

HÖLDERLIN, Friedrich. O devir no perecer. In: HÖLDERLIN, Friedrich. Reflexões. Seguidas de: Hölderlin, tragédia e modernidade, por Françoise Dastur. Trad. Márcia de Sá Cavalcante, Antônio Abranches. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994f.

HÖLDERLIN, Friedrich. Observações sobre o Édipo. In: HÖLDERLIN, Friedrich. Reflexões. Seguidas de: Hölderlin, tragédia e modernidade, por Françoise Dastur. Trad. Márcia de Sá Cavalcante, Antônio Abranches. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994g.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Correspondência completa*. Trad. Helena Cortés Gabaudan; Arturo Leyte Coello. Hiperión: Madrid, 1990.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Der Tod des Empedokles. Aufsätze/ Text und Erläuterungen. Sämtlich Werke. Friedrich Beissner* (hrsg). Vierter Band. Vol. 4, 1,e Stuttgarter Hölderlin-ausgabe. Stuttgart: W.Kohlhammer Verlag, 1961a. Disponível em: http://digital.wlb-stuttgart.de/pdf/urn:nbn:de:bsz:24-digibib-bsz3496167010/divid/LOG_0003. Acesso em: 31 dez. 2019.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Der tod des Empedokles. Aufsätze/ Überlieferung und Lesarten. Sämtlich Werke. Friedrich Beissner* (hrsg). Vierter Band. Vol. 4, 2. Stuttgarter Hölderlin-ausgabe. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1961b. Disponível em: [http://dfg-viewer.de/show/?set\[mets\]=http://digital.wlb-stuttgart.de/mets/urn:nbn:de:bsz:24-digibib-bsz3496167283/urn:nbn:de:bsz:24-digibib-bsz3496167283.xml](http://dfg-viewer.de/show/?set[mets]=http://digital.wlb-stuttgart.de/mets/urn:nbn:de:bsz:24-digibib-bsz3496167283/urn:nbn:de:bsz:24-digibib-bsz3496167283.xml). Acesso em: 14 ago. 2020.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Briefe/ Lesarten und Erläuterungen. Sämtlich Werke. Friedrich Beissner* (hrsg). Sechster Band. Vol. 6, 2. Stuttgarter Hölderlin-ausgabe. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1958. Disponível em: http://digital.wlb-stuttgart.de/sammlungen/sammlungsliste/werksansicht/?no_cache=1&tx_dlf%5Bid%5D=1173&tx_dlf%5Bpage%5D=1&tx_dlf%5Bdouble%5D=0&cHash=bb1a17fb303e35491e32cba1677938f7. Acesso em: 6 jan. 2021.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Übersetzungen. Sämtlich Werke. Friedrich Beissner* (hrsg). Vol. 6,1. Stuttgarter Hölderlin-ausgabe. Stuttgart: W.Kohlhammer Verlag, 1952. Disponível em: http://digital.wlb-stuttgart.de/sammlungen/sammlungsliste/werksansicht/?no_cache=1&tx_dlf%5Bid%5D=2067&tx_dlf%5Bpage%5D=1&tx_dlf%5Bdouble%5D=0&cHash=c9867d429cce19c74d2ce6e6a4d11f5e. Acesso em: 14 fev. 2021.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Gedichte nach 1800 Lesarten. Sämtlich Werke. Friedrich Beissner* (hrsg). Zweiter Band. Vol. 2, II, Stuttgarter Hölderlin-ausgabe. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1951. Disponível em: http://digital.wlb-stuttgart.de/sammlungen/sammlungsliste/werksansicht/?no_cache=1&tx_dlf%5Bid%5D=3324&tx_dlf%5Bpage%5D=1. Acesso em: 6 jan. 2021.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Gedichte bis 1800 Text. Sämtlich Werke. Friedrich Beissner* (hrsg). Zweiter Band. Vol. 1, I, Stuttgarter Hölderlin-ausgabe. Stuttgart: W.Kohlhammer Verlag, 1946. Disponível em: http://digital.wlb-stuttgart.de/sammlungen/sammlungsliste/werksansicht/?no_cache=1&tx_dlf%5Bid%5D=628&tx_dlf%5Bpage%5D=1&tx_dlf%5Bdouble%5D=0&cHash=ebc6cda827edb507f411f2354a34b690. Acesso em: 11 fev. 2021.

HÖLDERLIN, Friedrich. „Die Heilige Bahn“ *In: Gedichte bis 1800 Text. Sämtlich Werke. Friedrich Beissner* (hrsg). Zweiter Band. Vol. 1, I, Stuttgarter Hölderlin-ausgabe. Stuttgart: W.Kohlhammer Verlag, 1946. p. 79 Disponível em: http://digital.wlb-stuttgart.de/sammlungen/sammlungsliste/werksansicht/?no_cache=1&tx_dlf%5Bid%5D=628&tx_dlf%5Bpage%5D=1&tx_dlf%5Bdouble%5D=0&cHash=ebc6cda827edb507f411f2354a34b690. Acesso em: 11 fev. 2021.

2. Bibliografia Secundária

ABBAGNANO, Nicolai. *Dicionário de Filosofia*. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ADORNO, Theodor W. *Três estudos sobre Hegel*. Trad. Ulisses Razzante Vaccari. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

ALLEMANN, Beda. *Hölderlin y Heidegger*. Trad. Eduardo Garcia Belsunce. Argentina: Bs.As. Compañía General Fabril Editorial, 1965.

ARISTÓTELES. *Física I e II*. Trad. Lucas Angioni. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

ARISTÓTELES. *Sobre a arte poética*. Trad. Antônio Mattoso; Antônio Queirós Campos. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Ana Maria Valente. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto, Abel do Nascimento Pena. 2. ed. Vol. VIII. Tomo I. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa Moeda, 2005.

ARISTOTLE. *Complete Works*. Trad. Jonathan Barnes. Vol. 2. Princeton: University Press, Princeton, N. J. 1991. (Bollingen séries LXXI 2)

AUERBACH, Erich. *Introdução aos estudos literários*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BAUMANN, Barbara; OBERLE, Birgitta. *Deutsche Literatur in Epochen*. Ismaning: Max Hueber, 1996.

BAVARESCO, Agemir; CHRISTINO, Sérgio B. Apresentação. In: HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Sobre as maneiras científicas de tratar o direito natural: seu lugar na filosofia prática e sua relação com as ciências positivas do direito*. Trad. Agemir Bavaresco e Sérgio B. Christino. São Paulo: Loyola, 2007.

BEISER, Frederick C. Hölderlin and the Absolute Idealism. In: BEISER, Frederick C. *German idealism: the struggle against subjectivism (1781-1801)*. Harvard University Press: Cambridge; Massachusetts; London; England, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Susana Kampff Lages. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2011a.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2011b.

BERGSON, Henri. A filosofia francesa. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 29, n. 2, p. 257-271, 2006. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732006000200018&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 13 jul. 2019.

BERTAUX, Pierre: *Hölderlin und die Französische Revolution*, Frankfurt/ M, 1969.

BILLINGS, Joshua. *Genealogy of the tragic: greek tragedy and german philosophy*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2014.

BRAGUE, Rémi. Ein rätselhaftes Zitat über Aristoteles in Hölderlins Anmerkungen über Oedipus. In: GAWOLL, Hans-Jürgen. *Idealismus mit Folgen die Epochenschwelle um 1800 in Kunst und Geisteswissenschaften. Festschrift zum 65. Geburtstag von Otto Pöggeler*. München, 194. p. 69-74.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A poética do Hipocentauro: literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

BURNS, Edward Macnall. *História da Civilização ocidental*. Trad. Lourival Gomes Machado. Vol. II. 2. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1970.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura alemã*. São Paulo: Cultrix, 1963.

CASTELVETRO, Lodovico. Poética de Aristóteles traduzida vulgarizada e explicada (1570). In: SOUZA, Roberto Acízelo. *Do mito das musas à razão das letras: textos seminais para os estudos literários (século VIII a.C – século XVIII)*. Chapecó: Argos, 2014. p. 881-893.

CAYGILL, Howard. *Dicionário Kant*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

CHILDS, Peter; FOWLER, Roger. *The Routledge dictionary os Literary terms*. Abingdon, Oxon: Routledge, 2006.

CORNEILLE, Pierre. Discurso sobre o poema dramático (1660). In: SOUZA, Roberto Acízelo. *Do mito das musas à razão das letras: textos seminais para os estudos literários (século VIII a.C - século XVIII)*. Chapecó: Argos, 2014. p. 569-579.

COSTA, Daniel Teixeira. *Friedrich Hölderlin: a sobredeterminação política do estético na construção do cânone enquanto gesto tributário da recepção*. 127 f. (Mestrado em Estudos Literários). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ECAP-7KUH97>. Acesso em: 4 ago. 2019.

COSTA, Solange Aparecida de Campos. O trágico em Hölderlin. In: FREITAS, Verlaine; COSTA, Rachel; PAZETTO, Debora (orgs.). *O trágico, o sublime e a melancolia*. Vol. 2. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016.

COSTA, Solange Aparecida de Campos. Aspectos do trágico em hölderlin. *Saberes: Revista interdisciplinar de Filosofia e Educação*, v. 3, n. esp, 12 jan. 2011.

COTTONE, Rossella Saetta. Jean Bollack e Empédocles: uma história de philotés. *Anais de Filosofia Clássica*, v. 6, n. 12, p. 1-5, 2012. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/FilosofiaClassica/article/view/1426/1288>. Acesso em: 16 jan. 2020.

COURTINE, Jean-François. *A tragédia e o tempo da história*. Trad. Heloisa B.S. Rocha. São Paulo: Ed. 34, 2006a.

COURTINE, Jean-François. Quem é o Empédocles de Hölderlin? *In: COURTINE, Jean-François. A tragédia e o tempo da história*. Trad. Heloisa B. S. Rocha. São Paulo: Editora 34, 2006b.

CUDDON, John Anthony; PRESTON, Claire. *The Penguin dictionary of literary terms and theory*. England: Penguin Group, 1998.

CURIONI, Marise Moassab. Sobre o Empédocles de Hölderlin. *In: HÖLDERLIN, Friedrich. A morte de Empédocles*. Trad. Marise Moassab Curioni. São Paulo: Iluminuras, 2008.

DASTUR, Françoise. Hölderlin. *Le retournement natal: tragédie et modernité & nature et poésie*. Paris: Encre marine, 1997.

DASTUR, Françoise. Hölderlin: Tragédia e modernidade. *In: HÖLDERLIN, Friedrich. Reflexões*. Seguidas de: Hölderlin, tragédia e modernidade, por Françoise Dastur. Trad. Márcia de Sá Cavalcante. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

DIELS, Hermann; KRANZ-Walther. *Fragmente der Vorsokratiker: griechische und deutsch*. Berlin: Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 1960.

DILTHEY, Wilhelm. *Poética*. Trad. Elsa Tabernig. Buenos Aires: Losada, 2007.

DOURADO-LOPES, Antônio Orlando. Dissertação_cap_1_2_3 [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <carolinameirefaria@gmail.com> em 13 e 14 out. 2020.

DUPONT, Florence. *Aristóteles ou o vampiro do teatro ocidental*. Trad. Joseane Prezotto; Marcelo Bourscheid. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2017.

EMPÉDOCLES. Trad. Remberto F. Kuhnen. *In: OS PRÉ-SOCRÁTICOS. Os pré-socráticos*. Tradução de José Cavalcante de Souza *et al.* São Paulo: Abril Cultural, 1996. (Coleção Os Pensadores)

FABRICIUS, Johann Albert. *Bibliotheca graeca: sive, Notitia scriptorum veterum graecorum, quorumcunque monumenta integra, aut fragmenta edita exstant: tum plerorumque e mss. ac deperditis*. Vol. 1. C. Liebezeit [TC Felginer, 1708].

FARIA, Carolina Meire de (Trad.). A obra de arte negligenciada no ensaio ‘A origem da obra de arte’. *Outramargem: revista de filosofia*, Belo Horizonte, n. 3, 2º semestre de 2015.

Disponível em: <https://revistaoutramargem.files.wordpress.com/2015/12/23-n3-carolina-meire-de-faria-traducao1.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2020.

FICHTE, Johann Gottlieb. *Fundamentos da Doutrina da Ciência Completa*. Lisboa: Edições Colibri, 1996.

FIGUEIREDO, Virginia. Hölderlin, paradigma do gênio, é um deus ou um mendigo? *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. 12, n. 23 (jul-dez/ 2018), p. 124-143.

FIGUEIREDO, Virginia. A permanência do trágico. In: ALVES JÚNIOR, Douglas Garcia (Org.). *Os destinos do trágico: arte, vida, pensamento*. Belo Horizonte: Autêntica/ FUMEC, 2007, p. 49-64.

FÓTI, Véronique M. *Epochal Discordance: Hölderlin's philosophy of tragedy*. State University of New York Press, 2006.

GALE, Pedro Fernandes. *Winckelmann: uma história da arte entre a norma e a forma*. 2016. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-24112016-124755/publico/2016_PedroFernandesGale_VCorr.pdf. Acesso em: 9 set. 2020.

GASKILL, P. H. Hölderlin's Contact with Pietism. *The Modern Language Review*. Vol. 69, N. 4 (Oct., 1974), p. 805-820. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/3725294?readnow=1&refreqid=excelsior%3A5d87b7b7577edf43b4ac1daa3321bf51&seq=4#page_scan_tab_contents. Acesso em: 1 ago. 2019.

GOVER, Karen. The Overlooked Work of Art in 'The Origin of the Work of Art', *International Philosophical Quarterly*, 48:2, June 2008. Disponível em: https://www.pdcnet.org/ipq/content/ipq_2008_0048_0002_0143_0153. Acesso em: 10 jun. 2020.

HARDENBERG, Friedrich von (Novalis). Kant-Studien. Trad. Fernando Manuel Ferreira da Silva. *Estudos Kantianos [EK]*: Revista de Filosofia da UNESP. São Paulo. v. 5, n. 01, 2017. Disponível em: <http://revistas.marilia.unesp.br/index.php/ek/article/view/7100>. Acesso em: 10 set. 2020.

HARTMANN, Nicolai. *A filosofia do idealismo alemão*. Trad. José Gonçalves Belo. 2. ed. Calouste Gulbenkian: Lisboa, 1983.

HAYDEN-ROY, Priscilla. New and old histories. The case of Hölderlin and Württemberg pietism. *Clio*. Vol. 21, N. 4, 1992, p. 369-379 Disponível em: <https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1022&context=modlanggerman>. Acesso em: 11 jul. 2019.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Sobre as maneiras científicas de tratar o direito natural: seu lugar na filosofia prática e sua relação com as ciências positivas do direito*. Trad. Agemir Bavaresco e Sérgio B. Christino. São Paulo: Loyola, 2007.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética*. Trad. Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle. Vol. I. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologia do Espírito*. Trad. Paulo Meneses. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética*. Trad. Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle. Vol. I. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética*. Trad. Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle. Vol. I. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética*. Trad. Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle. Vol. I. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche*. Trad. Marco Antonio Casanova. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2014.

HEIDEGGER, Martin. *Explicações da poesia de Hölderlin*. Trad. Claudia Pellegrini Drucker. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

HEIDEGGER, Martin. Hölderlin y la esencia de la poesía. In: HEIDEGGER, Martin. *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1957.

HEINE, Heinrich. *Contribuição à história da religião e filosofia na Alemanha*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

HÖFFE, Otfried. *Aristóteles*. Trad. Roberto Hofmeister Pich. Porto Alegre: Artmed, 2008.

INWOOD, Brad *et al.* *The poem of Empedocles: A text and translation with an introduction.* University of Toronto Press, 2001.

INWOOD, Michael. *A Hegel dictionary.* Oxford: Blackwell Publishers, 2003.

JAESCHKE, W., Das Selbstbewusstsein des Bewusstseins, in: Hoffmann, T. S. (org.), *Hegel als Schlussdenker der modernen Welt. Beiträge zur Deutung der "Phänomenologie des Geistes"* aus Anlass ihres 200-Jahr-Jubiläums, Meiner: Hamburg, 2007. p. 15-30

KIRK, Geoffrey Stephen; RAVEN, John Earle Raven; SCHOFIELD, Malcolm. *Os filósofos pré-socráticos: história crítica com selecção de textos.* Trad. Carlos Alberto Louro Fonseca. 7. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

KNAUPP, Michael. Prólogo. In: HÖLDERLIN, Friedrich. *Empédocles.* Trad. Anacleto Ferrer. Madrid: Hipérion, 2008.

KÜSTER, Ludolf; PORTUS, Aemilius. *Suidae Lexicon: Graece & Latine, Textum Graecum cum manuscriptis codicibus collatum a quamplurimis mendis purgavit notisque perpetuis illustravit.* Vol. 1. Cantabrigiae: Typis academicis, 1705.

KÜSTER, Ludolf; PORTUS, Aemilius. *Suidae Lexicon: Graece & Latine, Textum Graecum cum manuscriptis codicibus collatum a quamplurimis mendis purgavit notisque perpetuis illustravit.* 4 vols., 1.1:1928; 1.2:1931; 1.3:1933; 1.4:1935, Repr. 1.1:1971; 1.2:1967; 1.3:1967; 1.4:1971; *Lexicographi Graeci 1.1-1.4*, Ed. Adler, A. Leipzig: Teubner.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *A imitação dos modernos: ensaios sobre Arte e Filosofia.* Virginia de Araújo Figueiredo; João Camillo Pena (Orgs). Trad. João Camillo Pena [*et. al.*]. São Paulo: Paz e Terra, 2000a.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. A cesura do especulativo. In: LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *A imitação dos modernos: ensaios sobre Arte e Filosofia.* Virginia de Araújo Figueiredo; João Camillo Pena (Orgs). Trad. João Camillo Pena [*et. al.*]. São Paulo: Paz e Terra. 2000b.

LAÊRTIOS, Diôgenes. *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres.* Tradução do grego, introdução e notas Mário da Gama. 2. ed., reimpressão. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

LEMOS, Carlos de Almeida. A imitação em Aristóteles. *Anais de Filosofia Clássica*, v. 3, n. 5, p. 84-90, 2009. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/FilosofiaClassica/article/download/16970/10328>. Acesso em: 13 fev. 2021.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.

LESSING, Gotthold Ephaim. *LAOCOONTE ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga. Trad. Marcio Seligmann Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

LESSING, Gotthold Ephaim. *Dramaturgia de Hamburgo*: selecção antológica. Trad. Manuela Nunes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

LESSING, Gotthold Ephaim. *De teatro e literatura*. Introdução e notas Anatol Rosenfeld. São Paulo: EPU, 1991.

LIMA, Robson Ferreira. *A dialética do trágico na Fenomenologia do Espírito de Hegel*. 2012. 125 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufes.br/handle/10/6268>. Acesso em: 7 jan. 2021.

LOPEZ-DOMINGUEZ, Virgínia. Estudo preliminar. In: SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von. *Filosofia del arte*. Trad. Virgínia López-Dominguez. Madrid: Editorial Tecnos, 1999.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia*: o romantismo na contracorrente da modernidade. Trad. Nair Fonseca. São Paulo: Boitempo, 2015.

MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico*: de Schiller a Nietzsche. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006a.

MACHADO, Roberto. O trágico e a modernidade. In: MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico*: de Schiller a Nietzsche. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006b. p. 7-10.

MATTOSO, Antônio; CAMPOS, Antônio Queirós. Introdução à arte poética. In: ARISTÓTELES. *Sobre a arte poética*. Trad. Antônio Mattoso; Antônio Queirós Campos. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

MEDEIROS, Constantino Luz de. *A invenção da modernidade literária*: Friedrich Schlegel e o romantismo alemão. 1. ed. São Paulo: Iluminuras; UFMG, 2018.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1978.

MORA, José Ferrater. *Diccionario de Filosofía*. Tomo I – A-K. Montecasino. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1964.

NIETZSCHE, Friedrich. O nascimento da Filosofia na Época da Tragédia Grega. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. In: OS PRÉ-SOCRÁTICOS. *Os pré-socráticos*. Tradução de José Cavalcante de Souza *et al.* São Paulo: Abril Cultural, 1996. (Coleção Os Pensadores)

NOLASCO, Fábio Mascarenhas. *A suspensão qualitativa da quantidade: a crítica de Hegel ao paradigma matemático da ciência moderna*. 496 f. (Doutorado em Filosofia). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/281203/1/Nolasco_FabioMascarenhas_D.pdf. Acesso em: 8 jul. 2019.

NUNES, Manuela. Introdução. In: LESSING, Gotthold Ephaim. *Dramaturgia de Hamburgo: selecção antológica*. Trad. Manuela Nunes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

NUSSBAUM, Martha C. *A fragilidade da bondade: fortuna e ética na tragédia e na filosofia grega*. Trad. Ana Aguiar Cotrin. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

PAES, José Paulo. Prefácio. In: HÖLDERLIN, Friedrich. *Poemas*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo. Companhia das Letras, 1991.

PASQUALATTO, Tamara Havana dos Reis. *Kant e Hölderlin: da reflexão estética ao pensamento poético*. 109 f. (Mestrado em Filosofia). Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Campus de Toledo, Toledo /Paraná, 2017. Disponível em: <http://tede.unioeste.br/handle/tede/3168>. Acesso em: 8 jul. 2019.

PERCY, Thomas. *Reliques of Ancient English Poetry: Consisting of Old Heroic Ballads, Songs and Other Pieces of Our Earlier Poets Together With Some Few of Later Date*. Introduction, preface and notes by Henry B. Wheatley. Vol III. London: George Allen & Unwin LTD, 1927. (Release 2014).

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. Prefácio. In: ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Ana Maria Valente. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

PETERS, F. E. *Termos filosóficos gregos: um léxico histórico*. Trad. Beatriz Rodrigues Barbosa. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1974.

QUEVEDO, Wagner de Ávila. *Hölderlin em Iena: união e cisão nos limites do pensamento*. 244 f. Tese. (Doutorado em Filosofia) Universidade federal de Minas Gerais, Belo Horizonte,

2018. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/BUOS-B9AJUY/1/tese_para_capa_dura_arquivo_para_impressa_o.pdf. Acesso em: 8 jul. 2019

ROSENFELD, Anatol. *Texto/ Contexto II*. São Paulo: Perspectiva; Editora da universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Universidade de Campinas, 1993a.

ROSENFELD, Anatol. Esboço de Hölderlin. In: ROSENFELD, Anatol. *Letras germânicas*. Campinas: Ed. Perspectiva, 1993b.

ROSENFELD, Kathrin Holtermayr Lerrer. Ritmo e música no pensamento de poetas e filósofos: de Hölderlin a Rilke e Heidegger. *Per Musi*. Belo Horizonte. n. 35 (set-dez), p. 15-45, 2016. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-75992016000500003&script=sci_arttext&tlng=pt. Acesso em: 17 ago. 2020.

ROSENFELD, Kathrin Holtermayr Lerrer. Seria Hölderlin um tradutor “barroco”? *Letras* (Santa Maria). Santa Maria, RS. Vol. 24, n. 49, f. 313-339, 2014. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/115202/000955712.pdf?sequence=1>. Acesso em: 16 jan. 2020.

ROSENFELD, Kathrin Holtermayr Lerrer. Hölderlin e a autoridade da ficção: Relendo as Observações e Coragem de Poeta (Dichtermut) com olhos contemporâneos. *Philia&Filia*. Porto Alegre, RS. Vol. 4, n. 1 (jan./jul. 2013), f. 122-137, 2013. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/Philiaefilia/article/view/51174/32744>. Acesso em: 17 ago. 2020.

ROSENFELD, Kathrin Holtermayr Lerrer. O estatuto teórico do “sentido estético”: (a propósito de Hölderlin). *Analytica*. Rio de Janeiro, RJ. Vol. 3, n. 2, p. 157-196, 1998. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/142352/000664451.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 16 jan. 2020.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Textos filosóficos*: seleção de textos. Trad. Lúcia pereira de Souza. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von. *Escritos sobre filosofia de la naturaliza*. Trad. Arturo Leyte. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von. *Filosofia del arte*. Trad. Virginia López-Dominguez. Madrid: Editorial Tecnos, 1999.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von. Cartas sobre dogmatismo e criticismo. In: *Obras escolhidas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

SCHLEGEL, Friedrich. *Sobre o estudo da poesia grega*. Trad. Constantino Luz de Medeiros. São Paulo: Iluminuras, 2018.

SCHUBACK, Márcia. Apresentação: Hipérion ou quando Caminhar é fermentar um deus. In: HÖLDERLIN, Friedrich. *Hipérion ou o eremita na Grécia*. Trad. Marcia C. de Sá Cavalcante. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2012. p. IV-XXIII.

SOUZA, Roberto Acízelo. *Do mito das musas à razão das letras: textos seminais para os estudos literários (século VIII a.C - século XVIII)*. Chapecó: Argos, 2014.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004a.

SZONDI, Peter. *Teoria sobre o drama burguês: século XVIII*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004b.

SÜSSEKIND, Pedro. Prefácio. In: SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

SUZUKI, Márcio. A Grécia de Winckelmann e o romantismo de Schelling. In: *Fórum Deutsch*, Rio de Janeiro, v. 6, 2002. p. 34-41.

SUZUKI, Márcio. Zeus em Weimar. In: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22 ago. 1998. Caderno Mais, p. 8-8. Resenha.

SUZUKI, Márcio. A sombra de Kant e Goethe. In: *Folha de São Paulo*, Discurso Editorial, São Paulo, 10 mai. 1996. *Jornal de Resenhas*.

SUZUKI, Márcio. Pecados filosóficos de Hölderlin. In: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 06 nov. 1994. Resenha sobre a tradução de Reflexões, de Friedrich Hölderlin.

VACCARI, Ulisses Razzante. A via excêntrica: Hölderlin e o projeto de uma nova estética. 186 f. (Doutorado em Filosofia). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-13092012-110401/pt-br.php>. Acesso em: 2 jun. 2019.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

WAIBLE, Violetta. Hölderlins Rezeption von Fichtes, Grundlage des Naturrechts'. *Hölderlin Jarbuch*, Stuttgart, 1996-1997, p. 146-172.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoría Literaria*. 4. ed. Madrid: Gredos, 1966 (5ª Reimpressão de 1985).

WERLE, Marco Aurélio. Hölderlin e Hegel: a afirmação trágica e filosófica do idealismo. *O que nos faz pensar*, v. 24, n. 36, p. 315-327, 2015. Disponível em: <http://oquenosfazpensar.fil.puc-rio.br/import/pdf_articles/OQNFP_36_16_marco_aurelio_werle.pdf>. Acesso em: 10 set. 2020.

WERLE, Marco Aurelio. Hölderlin: intuição e intimidade. *Ide* (São Paulo), vol. 34, n. 53. São Paulo. Dezembro de 2011. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062011000200018. Acesso em: 14 ago. 2020.

WERLE, Marco Aurélio. Winckelmann, Lessing e Herder: estéticas do efeito?. *Trans/Form/Ação* [online], Marília/SP, v. 23, n. 2000, p. 19-50, 2000. Disponível em: <http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/transformacao/article/view/812/707>. Acesso em: 22 dez. 2019.

WILDSCHUT, Niels. *The Search for Being. Hölderlin on Thought and Unity*. 80 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Utrecht University. Netherlands, 2015. Disponível em: <https://dspace.library.uu.nl/handle/1874/341146>. Acesso em: 11 jul. 2019.

WINCKELMANN, Johann Joachim. *Reflexões sobre a arte antiga*. Trad. Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. 2. ed. Porto Alegre: Movimento, 1975.

WINCKELMANN, Johann Joachim. *The history of ancient art*. Trad. G. Henry Lodge. Vol. 1. Boston: James R. Osgoog, 1880.

WOODRUFF, Paul. "Aristotle on mimesis". In: OKSENBERG RORTY, Amélie (ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1992.