

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO**  
**CENTRO DE ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

**ANDRÉ SILVA DOS SANTOS**

**O SENTIDO DO TRÁGICO EM FRIEDRICH HÖLDERLIN À LUZ DAS  
INTERPRETAÇÕES DE GERD BORNHEIM**

**VITÓRIA**

**2023**

ANDRÉ SILVA DOS SANTOS

**O SENTIDO DO TRÁGICO EM FRIEDRICH HÖLDERLIN À LUZ DAS  
INTERPRETAÇÕES DE GERD BORNHEIM**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Artes e Cultura, linha de pesquisa Teorias e Processos Artístico-Culturais. Orientador: Prof. Dr. Gaspar Leal Paz.

VITÓRIA

2023

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

---

S237s Santos, André Silva dos, 1993-  
O sentido do trágico em Friedrich Hölderlin à luz das interpretações de Gerd Bornheim / André Silva dos Santos. - 2023.  
159 f.

Orientador: Gaspar Leal Paz.  
Tese (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Friedrich Hölderlin. 2. Gerd Bornheim. 3. Teatro. 4. Tragédia. 5. Crítica de Arte. I. Paz, Gaspar Leal. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. III. Título.

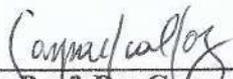
CDU: 7

---

**ANDRÉ SILVA DOS SANTOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes, na linha de pesquisa Teorias e Processos Artístico-Culturais

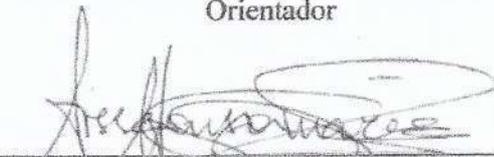
**BANCA EXAMINADORA:**



---

**Prof. Dr. Gaspar Leal Paz**

Universidade Federal do Espírito Santo - PPGA/UFES  
Orientador



---

**Prof.ª Dr.ª Aissa Afonso Guimarães**

Universidade Federal do Espírito Santo – PPGA/UFES  
Examinadora Interna



---

**Prof.ª Dr.ª Rosa Maria Dias**

Universidade do Estado do Rio de Janeiro – PPGFiI/UERJ  
Examinadora Externa

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente me volto à ancestralidade e vejo o quanto tenho aprendido com eles/elas. Em seguida presto homenagens e agradecimentos pelos aprendizados e pelas bênçãos que recebo. Dessa forma, inicio os agradecimentos reverenciando os meus guias espirituais, os guardiões, os orixás, que sempre estão comigo em toda caminhada.

Agradecer é um ato simbólico, um reconhecimento da comunhão, do afeto, do auxílio oferecido, do abraço acolhedor, do carinho compartilhado, dos sentimentos mais puros. Assim agradeço com o mais profundo sentimento a minha mãezinha, Maria da Pena, que sempre está comigo independente das circunstâncias, me apoiando com suas orientações e orações. Ao meu pai, Aurindo, que sempre me acompanha em minhas conquistas. Um guerreiro batalhador que merece todas as bênçãos do mundo. Gratidão, paizinho. Minha eterna gratidão!

Aos/às professores/as do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, em especial ao meu orientador Gaspar Paz, pelos seus ensinamentos filosóficos e por todo conhecimento que foi possível compartilhar nesses dois anos de estudos. Gratidão!

Agradeço às professoras Aissa Guimarães e Rosa Dias por aceitarem compor a banca e por compartilharem experiências que muito me ajudaram na escrita da dissertação. Gratidão pela troca neste processo de ensino e aprendizado.

Aos/às colegas do curso que, mesmo diante do momento pandêmico, conseguimos nos ouvir e nos ajudar de forma remota. Um agradecimento especial a Roney Ribeiro por todo apoio durante a caminhada do mestrado. Gratidão!

Ao universo por me presentear com novos conhecimentos durante o curso, por me tornar um profissional melhor e mais empenhado a cada dia, por me conceder vitórias e conquistas, por expandir minha mente, por me conduzir pelo caminho da luz, da arte, do teatro, da poesia, da filosofia, da educação e do teatro. Gratidão!

Nós temos um mundo em que tudo é ou sujeito ou objeto. Esse é o ponto de partida – não tem mais Deus, não tem mais diabo, tudo é sujeito ou objeto. E o mais fantástico: o próprio mundo, o planeta, é um imenso objeto, que pode ser discutido, planejado, vivenciado. Um dia vão manejar o planeta Terra e desviá-lo, por que não? – na possibilidade de um cataclismo cósmico. Por que não?

Gerd Bornheim (2022)

Perguntas-me por que os homens – quando se elevam, segundo sua natureza, sobre a necessidade e se encontram assim em uma relação mais diversificada e mais íntima com seu mundo, e elevando-se acima da necessidade física e moral vivem sempre uma vida humanamente mais elevada, em um *nexo* mais que mecânico, de modo que, entre eles e seu mundo, haveria um destino superior, e quando também esse *nexo* superior fosse realmente para eles o mais sagrado, sentindo-se nele unidos consigo mesmos e ao seu mundo, e a tudo o que têm e são – tu me perguntas por que precisamente os homens se representam esse *nexo* entre eles e seu mundo, por que devem criar para si uma ideia ou uma imagem de seu destino, que, precisamente considerada, não pode propriamente ser pensada, nem se situa diante dos sentidos?

Hölderlin (2020)

## RESUMO

No século XVIII, na Alemanha, em pleno contexto da Revolução Francesa, nasce Friedrich Hölderlin, dramaturgo (tragediógrafo) e poeta, que revolucionou o cenário da literatura da época. A proposta dramática de Hölderlin concilia o espírito grego e o moderno, na busca de uma arte que representasse a Alemanha da época, porém, diante desse desejo, se depara com rejeições dos seus contemporâneos e conflitos que corroboram para a sua loucura. Hölderlin deixou um grande legado com textos dramáticos e poéticos inacabados, porém, dotados de riqueza intelectual. Dois séculos depois, no Brasil, nasce Gerd Bornheim, filósofo e crítico de arte brasileiro que contribuiu e continua a contribuir com pesquisas acadêmicas e artísticas no cenário contemporâneo. Bornheim também deixou um rico acervo com livros, folhetins, artigos e datiloscritos que abordam temas de naturezas distintas: política, arte/teatro, linguagem, educação dentre outros. Assim, este trabalho surge em função de percebermos afinidades entre dois autores de épocas distintas, porém, importantes para a crítica de arte e para a arte teatral: o brasileiro Gerd Bornheim e o alemão Friedrich Hölderlin. A partir da transcrição e da análise de datiloscritos inéditos de Gerd Bornheim sobre Hölderlin, estudamos o conceito de tragédia teatral do dramaturgo suábio, com o intuito de compreendermos como a sua teoria sobre o trágico, encontrada, também, após a leitura das três versões do seu texto dramático *A morte de Empédocles*, se apresenta no cenário do teatro e da arte contemporânea. Portanto, é uma pesquisa qualitativa e bibliográfica de caráter histórico-artística e filosófica, que se propõe a abranger a interpretação de questões subjetivas relativas a interpretações dos referidos autores. Assim, com esta pesquisa trazemos a obra de Hölderlin por outras perspectivas: a recepção/aceitação de sua obra teatral que foi negada e mencionada como um “fracasso” por muitos/as pesquisadores/as; a abertura poética-estética e criativa mencionada por Bornheim que, ao nosso ver, são possibilidades de apreciar positivamente a obra de Hölderlin; a crise da comunicação e a crítica de arte como fundamentação para compreendermos a literatura dramática do nosso escritor alemão, além de outras proposições que posteriormente serão discutidas.

Palavras-chaves: Friedrich Hölderlin. Gerd Bornheim. Teatro. Tragédia. Crítica de arte.

## ABSTRACT

In the 18th century, in Germany, in the midst of the French Revolution, Friedrich Hölderlin was born, a playwright (tragedian) and poet, who revolutionized the literary scene of the time. Hölderlin's dramaturgical proposal reconciles the Greek and the modern spirit, in the search for an art that represented the Germany of the time, however, in the face of this desire, he is faced with rejections from his contemporaries and conflicts that corroborate for his madness. Hölderlin left a great legacy with unfinished dramatic and poetic texts, however, endowed with intellectual richness. Two centuries later, in Brazil, Gerd Bornheim was born, a Brazilian philosopher and art critic who contributed and continues to contribute to academic and artistic research in the contemporary scene. Bornheim also left a rich collection of books, serials, articles and typescripts that address themes of different natures: politics, art/theatre, language, education, among others. Thus, this work arises from the fact that we perceive affinities between two authors from different eras, however, important for art criticism and theatrical art: the Brazilian Gerd Bornheim and the German Friedrich Hölderlin. From the transcription and analysis of Gerd Bornheim's unpublished typescripts on Hölderlin, we have studying the concept of theatrical tragedy by the Swabian playwright, with the aim of understanding how his theory of the tragic, also found after reading the three versions of the his dramatic text *The Death of Empedocles*, is presented in the scenario of theater and contemporary art. Therefore, it is a qualitative and bibliographic research of a historical-artistic and philosophical nature, which proposes to cover the interpretation of subjective questions related to the interpretations of the referred authors. Thus, with this research we bring Hölderlin's work from other perspectives: the reception/acceptance of his theatrical work that was denied and mentioned as a "failure" by many researchers; the poetic-aesthetic and creative opening mentioned by Bornheim which, in our view, are possibilities for positively appreciating Hölderlin's work; the communication crisis and art criticism as a basis for understanding the dramatic literature of our German writer, in addition to other propositions that will be discussed later.

Keywords: Friedrich Hölderlin. Gerd Bornheim. Theater. Tragedy. Art criticism.

## RESUMEN

En el siglo XVIII, en Alemania, en plena Revolución Francesa, nació Friedrich Hölderlin, dramaturgo (trágico) y poeta, que revolucionó el panorama literario de la época. La propuesta dramática de Hölderlin reconcilia el espíritu griego y el moderno, en la búsqueda de un arte que representara a la Alemania de la época, sin embargo, ante este anhelo, se enfrenta a rechazos de sus contemporáneos y conflictos que corroboran para su locura. Hölderlin dejó un gran legado con textos dramáticos y poéticos inconclusos, pero dotados de riqueza intelectual. Dos siglos después, en Brasil, nació Gerd Bornheim, un filósofo y crítico de arte brasileño que contribuyó y sigue contribuyendo a la investigación académica y artística en la escena contemporánea. Bornheim también dejó una rica colección de libros, publicaciones periódicas, artículos y textos mecanografiados que abordan temas de diversa índole: política, arte/teatro, lenguaje, educación, entre otros. Así, este trabajo surge del hecho de que percibimos afinidades entre dos autores de diferentes épocas, sin embargo, importantes para la crítica de arte y el arte teatral: el brasileño Gerd Bornheim y el alemán Friedrich Hölderlin. A partir de la transcripción y análisis de los textos mecanografiados inéditos de Gerd Bornheim sobre Hölderlin, estudiamos el concepto de tragedia teatral del dramaturgo suabo, con el fin de comprender cómo su teoría de lo trágico, encontrada también tras la lectura de las tres versiones de su texto dramático *La Muerte de Empédocles*, se presenta en el escenario del teatro y el arte contemporáneo. Por tanto, se trata de una investigación cualitativa y bibliográfica de carácter histórico-artístico y filosófico, que se propone abarcar la interpretación de cuestiones subjetivas relacionadas con las interpretaciones de los referidos autores. Así, con esta investigación acercamos la obra de Hölderlin desde otras perspectivas: la recepción/aceptación de su obra teatral que fue negada y señalada como un “fracaso” por muchos investigadores; la apertura poético-estética y creativa mencionada por Bornheim que, a nuestro juicio, son posibilidades para apreciar positivamente la obra de Hölderlin; la crisis de la comunicación y la crítica de arte como base para entender la literatura dramática de nuestro escritor alemán, además de otras proposiciones que serán comentadas más adelante.

Palabras claves: Friedrich Hölderlin. Gerd Bornheim. Teatro. Tragedia. Crítica del arte.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 01 - Gerd Bornheim.....	16
Figura 02 - Trecho de datiloscrito sobre o primeiro terno amor de Hölderlin. Gerd Bornheim.....	19
Figura 03 - Os comedores de batatas, de Vincent Van Gogh, 1885.....	26
Figura 04 - Guernica, Pablo Picasso, 1937.....	27
Figura 05 - Ruggero Jacobbi.....	31
Figura 06 - Montagem teatral de Brecht, “Antigonemodell”, 1948.....	34
Figura 07 - Montagem teatral de Brecht, “Antigonemodell”, 1948.....	35
Figura 08 - Trecho de datiloscrito sobre o surgimento das pesquisas sobre Hölderlin no século XX.....	36
Figura 09 - Encenação da Morte de Empédocles pela companhia Teatro da Cornucópia, Lisboa, Portugal.....	38
Figura 10 - Gerd Bornheim.....	40
Figura 11 - Gerd Bornheim em 1961. Revista do Globo.....	41
Figura 12 - Trecho de datiloscrito sobre a as amizadas de Hölderlin.....	45
Figura 13 - Susette Gontard e Hölderlin. xilogravura, cerca de 1870, segundo desenho de Norbert Schrödl (1842-1912).....	47
Figura 14 - Trecho de datiloscrito sobre a viagem de Hölderlin à França.....	48
Figura 15 - A Torre de Hölderlin (Hölderlinsturm), às margens do rio Neckar, em Tübingen: ali o poeta ficou confinado durante 36 anos, até sua morte.....	49
Figura 16 - Trecho de datiloscrito sobre uma passagem da <i>Morte de Empédocles</i> .....	53
Figura 17 - Trecho de datiloscrito em que aborda a relação de Empédocles com a natureza.....	54
Figura 18 - Trecho de -datiloscrito sobre <i>Hipérion</i> .....	62
Figura 19 - Trecho de datiloscrito que trata da questão da língua e da linguagem.....	63
Figura 20 - Cena do filme <i>Antígona</i> (1991), de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet...	68

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>09</b>
<b>1 O OLHAR AMPLIADO DE BORNHEIM NA CRÍTICA DE ARTE.....</b>	<b>16</b>
1.1 NOTAS BORNHEIMIANAS SOBRE A ARTE TEATRAL.....	28
<b>2 VIDA E OBRA DE FRIEDRICH HÖLDERLIN PELO OLHAR DE GERD BORNHEIM.....</b>	<b>42</b>
2.1 HÖLDERLIN E A ARTE DA TRAGÉDIA EM DATILOSCRITOS DE GERD BORNHEIM.....	49
<b>3 ENTRE O CLÁSSICO E O CONTEMPORÂNEO: INTERPRETAÇÕES EM HÖLDERLIN A PARTIR DE BORNHEIM.....</b>	<b>65</b>
3.1 CONTRIBUIÇÕES DE HÖLDERLIN E DE GERD BORNHEIM PARA O TEATRO CONTEMPORÂNEO.....	74
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>80</b>
<b>ANEXOS - DATILOSCRITOS E TRANSCRIÇÕES.....</b>	<b>89</b>
<b>ANEXO A - DATILOSCRITOS.....</b>	<b>90</b>
<b>ANEXO B - TRANSCRIÇÃO DOS DATILOSCRITOS.....</b>	<b>122</b>

## INTRODUÇÃO

No percurso da tragédia teatral encontramos diversos/as autores/as, de épocas e contextos históricos-sociais distintos, que mencionam problematizações sobre esse gênero literário e artístico. Dentre alguns nomes podemos citar Nietzsche com o livro *A origem da tragédia* (1872), que se tornou um ícone importante para a desconstrução de ideias passadas sobre o conceito do trágico.

A fim de corroborar uma problematização sobre o tema, trazemos no escopo deste trabalho uma pesquisa que analisa de forma conjunta a poesia, a filosofia e a estética da tragédia do poeta-filósofo Friedrich Hölderlin, a partir de produções inéditas contidas, principalmente, nos datiloscritos do filósofo e crítico de arte brasileiro Gerd Bornheim.

Assim, esta pesquisa surgiu em função de percebermos afinidades entre dois autores de épocas e contextos históricos, políticos, sociais e geográficos distintos. De um lado temos Johann Christian Friedrich Hölderlin, um filósofo, poeta, dramaturgo, tradutor e romancista alemão, nascido em 20 de março de 1770, na cidade de Lauffen, Alemanha, e falecido no dia 7 junho de 1843, em Tübingen, Alemanha. De outro, Gerd Alberto Bornheim, filósofo, professor e crítico de arte brasileiro, nascido em 19 de novembro de 1929, na cidade de Caxias do Sul, Rio Grande do Sul e falecido em 5 de setembro de 2002, na cidade do Rio de Janeiro.

Hölderlin foi objeto de análise de diversos teóricos, principalmente a partir do século XX, quando o alemão Friedrich Norbert Theodor von Hellingrath (1888-1916) realizou um trabalho editorial reunindo suas obras, sistematizando-as e contribuindo com uma grande repercussão das produções literárias daquele que foi considerado como o “poeta dos poetas”, por Martin Heidegger.

Embora tenha sido ignorado por muito tempo, Hölderlin teve um grande destaque em sua época e influenciou diversos teóricos. Assim como Heidegger, Bornheim considera Hölderlin o maior poeta alemão de todos os tempos, essa afirmação encontramos no início do primeiro datiloscrito estudado por nós e intitulado “Verdade e poesia”. De acordo com Bornheim, não teria outra forma de iniciar a redação dos seus datiloscritos sem valorizar o poeta que revolucionou o pensamento artístico, filosófico e poético da época.

Em meio aos filósofos modernos, ainda é insólito dizer que Hölderlin foi um filósofo, no sentido literal do termo, isso porque ele se aproximou mais da poesia do que

da própria filosofia, devido a peculiaridade com que produzia escritos que transitam entre a poesia e a filosofia. Por essa razão foi considerado filósofo-poeta, porém, compreendemos esse autor mais como um poeta-filósofo, invertendo a ordem das palavras, uma vez que a poesia é o eixo de destaque em suas produções, encontrada até mesmo no trágico.

Assim, não separamos Hölderlin da filosofia, pois percebemos que o poeta alemão traçou diálogos com temas de cunho filosófico, inclusive esteve rodeado de filósofos reconhecidos, como Schelling, Schiller e Hegel, dentre outros. Bornheim, em seus datiloscritos, relata essa relação amistosa com o último: “Hegel, o construtor, o sistemático, o maduro homem que tira as consequências. [...] Hegel tem a mesma idade que Hölderlin: ocupavam o mesmo quarto: amizade nobre e profunda os une. Todo fundo existencial do pensamento de Hegel vem de Hölderlin. Durante 3 anos os três viveram em grande intimidade, sempre juntos”. (BORNHEIM, datiloscrito). Hölderlin, portanto, esteve presente em um círculo de amigos considerados ícones ou importantes para os temas filosóficos, literários e estéticos do século XVIII e XIX. Kant, por exemplo, foi contemporâneo de Hölderlin, uma grande inspiração para as suas produções poético-filosóficas.

Como dito anteriormente, a relação de Hölderlin com os nomes citados acima foi além de um contato superficial, formando, inclusive, um círculo de amizade entre eles. Provas disso encontramos na produção *Eleusis*, de Hegel, criada para Hölderlin, seu também companheiro de estudos, em agosto de 1796. O título do poema faz alusão à uma cidade grega, conhecida por seus rituais à deusa Deméter e por todos os seus misticismos, porém, o seu conteúdo comunica os ideais que esses poetas tinham sobre o contexto da época, principalmente no que se refere ao Idealismo alemão.

De acordo com o que encontramos nas “Observações sobre Édipo e observações sobre Antígona”, Hölderlin estabelece novas formas de pensamento, principalmente em relação à literatura grega. Observamos como ele analisa e nos apresenta a imagem do Deus grego Apolo, que para ele seria o que representa Dioniso para Nietzsche, destoando de uma grande parte de pensadores modernos.

Essa forma destoante, porém, inovadora de compreender o mundo repercutirá em seus escritos inacabados e trechos aleatórios que têm como eixo principal a poesia e a poesia-trágica. Essa característica do autor torna a análise de suas obras complexas, como aponta Bornheim no primeiro datiloscrito por nós estudado.

*Édipo Rei* é o drama trágico grego considerado como protótipo da tragédia moderna, por Hölderlin. Para ele, encontramos na obra de Sófocles, diferente de *Antígona*, obra que ele também teceu comentários a respeito, a morte lenta, ou seja, uma lentidão mortífera, cujo aspecto ele pretendia levar a cabo na produção de *A morte de Empédocles*.

Ao referirmo-nos a Hölderlin devemos ter em mente sua importância como tradutor. Alguns/Algumas pesquisadores/as apontam esta faceta do nosso poeta alemão, inclusive Walter Benjamin (1892-1940) que estudou as obras de Hölderlin, considerando-o um grande tradutor, aquele que soube de fato traduzir as obras trágicas de Sófocles.

Embora Hölderlin tenha se debruçado sobre as tragédias sofocianas *Édipo Rei* e *Antígona*, somente após a escrita de *A morte de Empédocles*, nota-se que Sófocles o inspirou no seu projeto de produção trágica, conforme veremos mais adiante em diálogo com os datiloscritos de Gerd Bornheim.

Outro ponto curioso é que estamos tratando de uma obra teatral que fora escrita na Modernidade, por um poeta-filosófico que se insere em um contexto diferente de William Shakespeare, que é considerado um dos maiores dramaturgos e escritores de tragédia, embora existam especulações sobre a real autoria das obras.

Assim, para nos aprofundarmos nesta pesquisa tivemos como principal aporte teórico as transcrições inéditas dos datiloscritos de Gerd Bornheim, que trazem nova luz e que são resultados dos seus estudos sobre a vida e obra de Hölderlin. Portanto, os datiloscritos estarão divididos em nove partes, da seguinte maneira: 1 - *Verdade e Poesia*. 2 - *Linguagem vulgar e linguagem poética*. 3 - *Dados biográficos de Hölderlin*. 4 - *Os supostos culturais da obra de Hölderlin (Grécia, movimento filosófico-poético, Revolução)*. 5 - *Os primeiros hinos de Hölderlin*. 6 - *As relações de Hölderlin com Fichte, Schiller e Suzette Gontard*. 7 - *Hipérion*. 8 - *Empédocles*. 9 - *Temática básica da poesia de Hölderlin*.

Além dos datiloscritos, tomamos por base, para essa aproximação interpretativa, as obras *O sentido e a máscara* (2007), *Aspectos filosóficos do Romantismo* (1959), *Teatro: A cena dividida* (1983), “O sentido da Tragédia” (2002) de Gerd Bornheim. Ainda encontraremos no texto “Breves observações sobre o Sentido e a Evolução do Trágico”, presente no livro *O sentido e a máscara*, um discurso de Bornheim sobre as características da tragédia: os dados culturais, a mitologia, a trama, os personagens, a

função do herói trágico, a morte, a catarse, dentre outros elementos que compõem o sentido do trágico e que corroboram para compreendermos a tragédia em Hölderlin.

No ensaio “A poética de Aristóteles: um delineamento de sua influência histórica”, capítulo do livro *Páginas de Filosofia da Arte*, Bornheim trata das transformações do trágico e seu alcance estético considerado desde os comentários do filósofo grego até Nietzsche e outros autores contemporâneos. No “Prefácio sobre Shakespeare”, por sua vez, Bornheim trata das características da tragédia elisabetana e a vigorosa ruptura feita pelo bardo inglês que inaugura o teatro moderno. Dessa forma, a dimensão política na obra de Shakespeare será fundamental para a compreensão desse percurso, dos posicionamentos de Bornheim sobre Hölderlin e de nossa compreensão de como as obras deste poeta se projetam na contemporaneidade.

Além da bibliografia de Bornheim mencionada acima, analisamos passagens dos livros de autoria do próprio Hölderlin: *Observações sobre Édipo e observações sobre Antígona* (2008) presente no livro de Jean Beaufret, *Fragmentos de Poética e Estética* (2020), organizado por Ulisses Razzante Vaccari, e a *A morte de Empédocles* (2008).

Dialogamos ainda com outras produções que analisam as produções literárias de Friedrich Hölderlin: *Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora* (2011), “A palavra vermelha de Hölderlin” (1977) e *A reoperação do texto* (2013), de Haroldo de Campos, e *Explicações da poesia de Hölderlin* (2013), de Martin Heidegger. A partir da análise crítica de aspectos poético-trágicos holderlinianos, partindo dos olhares e percepções de Bornheim, recorreremos ainda a alguns outros escritos como: *Interpretações de Linguagens artísticas em Gerd Bornheim* (2010) autoria de Gaspar Paz. Assim, visamos a realização de uma pesquisa que se funda no diálogo entre autores e obras.

Com o intuito de fundamentar ainda mais as discussões acerca da temática que envolve Friedrich Hölderlin, pretendemos trazer para o escopo desta pesquisa, como leituras complementares, algumas produções bibliográficas encontradas em artigos e ensaios de pesquisadores/as como: Marco Aurélio Werle e Ulisses Razzante Vaccari. Assim, as obras *Hölderlin: intuição e intimidade* (2011) e *Fragmentos de estética e poética* (2020), serão consideradas nesta pesquisa como leituras de recepção da obra de Hölderlin no Brasil. Além das obras citadas também buscaremos fundamentações em obras da pesquisadora Solange Aparecida Campos, principalmente no que tange a questão da linguagem e da poesia em Hölderlin.

No que concerne a autores estrangeiros é fundamental ainda a percepção da obra de Hölderlin por Maurice Blanchot, principalmente nos livros *O espaço literário* (1987) e *O livro por vir* (2005). A partir dessas leituras perceberemos que é justamente Blanchot quem vai apontar as reverberações de Hölderlin nas obras de Nietzsche, Rilke e Heidegger, ou seja, como o sentido do trágico e os modos de atuação do poeta e tradutor se desdobram nas obras desses autores.

Para tratar da tragédia grega recorreremos às obras de Albin Lesky, *A tragédia grega* (1996), e Jacqueline de Romilly, também *A tragédia grega* (1998).

A crítica teatral para Gerd Bornheim busca o sentido do teatro contemporâneo, propondo uma discussão complexa sobre o assunto, unindo aspectos históricos, filosóficos, artísticos e estéticos. Dessa forma, passado e presente são colocados em seus datiloscritos de modo a repensar a amplitude da criação e os modos de representação.

Vislumbramos na crítica teatral um ponto importante que se circunscreve neste trabalho, pois serve como engendramento das interpretações de Bornheim, seja sobre a literatura e experimentações tradutórias, seja justamente sobre sua aproximação de Hölderlin. Ainda que os dois autores pertençam a épocas e contextos distintos, Bornheim delinea a vida e a obra de Hölderlin com um ar de intimidade que, de certo modo, somente as pessoas mais próximas costumam ter. Essa forma de relato é uma característica marcante de Bornheim, o que torna a leitura e a compreensão do conteúdo agradável.

A experiência de Bornheim com o teatro se inicia em sua terra natal, onde teve contato Ruggero Jacobbi, artista italiano que contribuiu significativamente para o teatro brasileiro. Além de Jacobbi, Bornheim se dedica a estudar e analisar as teorias do teatro político de Bertolt Brecht, sem deixar de recorrer à estética do teatro grego para entender como se desenhava a tragédia teatral naquele período. A partir daí, nosso teórico consegue expandir seu conhecimento sobre o trágico, dando abertura para falar sobre a poesia trágica do poeta-filósofo Hölderlin.

Assim, a crítica teatral de Bornheim é fundamentada a partir de inúmeras experiências como leitor, consumidor e, também, espectador. As suas análises se constroem a partir de discussões em torno das ideias de ruptura, crise, normatividade, comunicação e linguagem. É a partir dessas ideias arranjadas pelo autor que conseguimos compreender os trânsitos poéticos de Hölderlin.

O desenvolvimento da pesquisa levou em conta as seguintes perguntas norteadoras: De que modo os datiloscritos inéditos de Bornheim podem contribuir para a compreensão do conceito do trágico em Friedrich Hölderlin? É possível analisarmos a obra inacabada *A morte de Empédocles* sob a lente do teatro contemporâneo? Sendo o teatro contemporâneo também objeto de pesquisa neste trabalho, como o trágico de Hölderlin pode ser inserido neste cenário e de que modo os livros de Gerd Bornheim auxiliam nessa compreensão? A crítica artístico-teatral é sem dúvida um caminho a ser trilhado, uma vez que pretende-se analisar uma obra trágica considerando o teatro contemporâneo e o teatro grego, por meio das reflexões de Gerd Bornheim.

Em princípio, partimos da seguinte hipótese de pesquisa: o conceito de contemporâneo no teatro, bem como os datiloscritos e textos de Bornheim que mencionam e analisam diretamente a obra de Hölderlin podem colaborar para o estudo, o desvelamento e a compreensão do conceito de trágico no poeta alemão.

A pesquisa se realiza tendo por base o planejamento de três capítulos. No primeiro, discutiremos sobre a biografia do autor de um modo diferenciado, tendo como base o seu papel de crítico de arte, principalmente na arte teatral.

No decorrer do primeiro capítulo já apresentamos passagens dos datiloscritos de Bornheim sobre Hölderlin, pois a partir daí comentamos a forma como ele dispõe seu ponto de vista na crítica teatral e de que modo isso nos ajuda a entender suas características biográficas.

As dissertações de mestrado cujos títulos são: *A experiência estética em Rilke revisitada a partir das interpretações de Gerd Bornheim* (2020), *A arte do retrato em Gerd Bornheim* (2021), *A formação da imagem na linguagem cinematográfica de Júlio Bressane* (2020), das respectivas autoras, Marina Pedreira Aragão, Erika Mariano Ribeiro e Lays Gaudio Carneiro, auxiliarão na disposição dos dados biográficos de Bornheim. Tais informações ainda encontramos no livro *Interpretações em linguagens artísticas em Gerd Bornheim* (2019), resultado da pesquisa de Gaspar Leal Paz.

Como dito anteriormente, Bornheim deixou produções bibliográficas que apresentam abordagens sobre as linguagens artísticas, principalmente o teatro. Veremos em alguns dos seus textos apontamentos que analisam produções artísticas, a exemplo da palestra apresentada no Ciclo de estudos sobre o trágico que integrou o Festival Teatro do Pequeno Gesto 10 anos, e que resultou em duas críticas, uma sobre a tragédia no teatro contemporâneo, cujo título é “O sentido da tragédia” e outra que versa sobre

“A questão da crítica”. Nelas, Bornheim analisa a poética de Brecht, Beckett, dentre outros escritores, além da tragédia grega.

Para a fundamentação deste capítulo usamos também os seguintes livros de Bornheim: *Teatro: a cena dividida* (1983), *O sentido e a máscara* (1969), *Brecht: a estética do teatro* (1992), *Páginas de Filosofia da Arte* (1998).

No segundo capítulo, fizemos análise dos datiloscritos, principalmente das partes: 3 - *Dados biográficos de Hölderlin*. 4 - *Os supostos culturais da obra de Hölderlin (Grécia, movimento filosófico-poético, Revolução)*. 5 - *Os primeiros hinos de Hölderlin* e 6 - *As relações de Hölderlin com Fichte, Schiller e Suzette Gontard*, que trazem informações valiosas sobre o poeta alemão.

No terceiro capítulo, conduzimos uma escrita interpretativa de possibilidades da tragédia teatral no cenário contemporâneo artístico, fundamentado nos pensamentos de Gerd Bornheim e Hölderlin, nossos dois principais aportes teóricos desta pesquisa. Neste momento apresentamos partes dos datiloscritos 1 - *Verdade e Poesia*. 2 - *Linguagem vulgar e linguagem poética*. 7 - *Hipérion*. 8 - *Empédocles*. 9 - *Temática básica da poesia de Hölderlin*, que se somam na compreensão do conteúdo do capítulo. Com esta parte da pesquisa trazemos ideias, sugestões, problematizações, questionamentos para que se possa pensar na abertura poética, estética, inovadora e criativa da tragédia na atualidade.

Por fim, nas Considerações finais, concluímos nosso percurso interpretativo, investigativo e especulativo a respeito do sentido do trágico na atualidade, tendo como base os ideais da tragicidade de Hölderlin, sempre correlacionando tais considerações com os posicionamentos articulados nos escritos de Bornheim e dos/das demais autores/as anteriormente citados/as.

## 1. O OLHAR AMPLIADO DE GERD BORNHEIM NA CRÍTICA DE ARTE

Para entender a crítica, acho que há um tronco, um ponto de partida fundamental que nunca pode ser esquecido: é que a arte sempre foi, na base, no ponto de partida, comunicação. E é um tipo de comunicação muito especial. (BORNHEIM, 2002, p. 24)

A experiência de Gerd Bornheim no campo da crítica de arte é instigante e revela o olhar expandido do autor que se dedicou a escrever ensaios e capítulos de livros sobre a temática, vivenciando as tantas transformações do meio artístico, decorrentes entre outras coisas da crise da comunicação e do desapegar-se de estéticas miméticas. A crítica será, assim, o ponto de partida para entendermos sua biografia e, para isso, sublinhamos neste primeiro momento alguns pontos pertinentes que caracterizam a vida e a obra desse importante filósofo brasileiro, que transitou entre os séculos XX e XXI.

Gerd Alberto Bornheim, mais conhecido como Gerd Bornheim, foi um pesquisador de renome, conhecido principalmente pelas pesquisas acadêmicas de cunho político, filosófico, artístico, social e educacional, encontradas em diversos ensaios, livros e datiloscritos.

Ele nasceu na metade do século XX, mais precisamente em 19 de novembro de 1929, em Caxias do Sul, no Rio Grande do Sul. Tinha um jeito muito peculiar de conduzir as discussões em círculos de conversas e até mesmo em seus escritos, que na maior parte das vezes compõem uma atmosfera intimista com o tema abordado, como veremos nos datiloscritos inéditos sobre Friedrich Hölderlin.



Figura 01: Gerd Bornheim. Fonte: <https://gerdbornheim.wixsite.com/meusite>.

Bornheim soube falar dos mais variados temas, sempre atento e com uma análise crítica peculiar, isso devido, também, à sua formação em filosofia com graduação na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUC/RS e, posteriormente, quando estudou em países europeus, como França, Alemanha e Inglaterra.

Durante as leituras de suas produções fazemos pontes e ligações subjetivas sobre sua vida e forma de pensar, que podem ser lidas nas entrelinhas de cada texto deixado pelo autor. Para entendermos essa afirmação trazemos como exemplo a questão da comunicação, que Bornheim tanto aborda em suas produções, pois aí está também e de forma imbricada a questão da crítica de arte. Para compreendermos essas afirmações voltemos nossa atenção para a citação que abre este primeiro capítulo, pois nela Bornheim afirma que “a arte sempre foi, na base, no ponto de partida, comunicação” (2002).

Ao falar da crítica de arte, principalmente no folhetim “A questão da crítica”, em 2002, Bornheim menciona Beethoven como um dos artistas que rompeu com o modo de comunicação artístico vigente na época, isso em Viena, em pleno século XIX, quando o músico alemão assistiu e ouviu, embora já com a audição debilitada, um concerto onde se executou uma das últimas obras que compôs. Percebemos aí uma análise crítica e artística da obra *Opus 125* de Beethoven. Mas o que queremos mostrar com isso? Nos parece um fato curioso que essa ruptura beethoviana com as estéticas da imitação, sujeito e objeto em busca de um trabalho mais concentrado na linguagem musical, pode ser comparada com a disrupção e a transgressão proposta nas diferentes perspectivas de atuação de Hölderlin.

Pois bem, Bornheim fez um estudo atento sobre a vida e obra desse poeta-filósofo e durante a leitura dessas anotações percebe-se que a crítica de arte em Bornheim é uma espécie de emaranhado, no bom sentido do termo, onde as noções vão se engendrando e tomando parte do tecido mais amplo de sua obra. Se no folhetim “A questão da crítica” (2002) ele afirma ser Beethoven um dos artistas que faz uma ruptura na comunicação, por meio da experimentação da linguagem musical, pode-se dizer que neste mesmo sentido há nos datiloscritos sobre Hölderlin uma riqueza poética e teatral que também identifica no poeta alemão problematizações e rupturas com o modo de comunicação teatral trágico. Neste sentido, tanto nos modos de traduzir as tragédias, como nas construções poético-filosóficas de Hölderlin percebe-se essa flexibilidade que anseia novos rumos.

A analogia realizada anteriormente é possível desde que se faça uma leitura atenta dos textos do autor, ou seja, a partir das análises de textos selecionados conseguimos, para perceber o fluxo do pensamento do autor, fazer uma espécie de colagem, juntando diversos pontos em comum que abordavam temas de uma mesma época ou mesmo de contextos distintos.

Embora Bornheim não tenha abordado a relação entre os dois artistas (Beethoven e Hölderlin) em um mesmo texto ou deixado registrado qualquer assimilação concreta entre os dois, é possível projetar tais conexões. Com isso, queremos dizer que em suas críticas de arte houve o interesse em perceber essas nuances existentes entre autoras/es de diversas linguagens artísticas<sup>1</sup>.

Como já dito, Bornheim tinha um jeito peculiar de conduzir o seu pensamento crítico sobre as artes. Quando ele fala de Beethoven, quase dois séculos depois do falecimento desse grande artista, ele não somente fala, ele comunica, dialoga, apresenta, ilustra, com um vocabulário próprio, que convida os/as leitores/as a entrarem na atmosfera do assunto. Do mesmo modo nos sentimos imersos em cada palavra que o autor deixou nos datiloscritos sobre Hölderlin.

Além da espontaneidade na escrita, o arranjo textual pensado por Bornheim traz um rico arsenal teórico, filosófico e, também, poético. Nos datiloscritos sobre Hölderlin encontramos um jogo de palavras que se utiliza do lirismo, fazendo trocadilhos com passagens importantes das obras do poeta alemão, como no fragmento a seguir:

---

<sup>1</sup> No caso de Hölderlin e Beethoven embora não haja um texto explícito relacionando-os, no texto-conferência "A questão da crítica", Bornheim começa falando de Hölderlin e dos deslocamentos operados pelo próprio Hölderlin e pela recepção de seus trabalhos na contemporaneidade. Ele diz que foi assistir a um espetáculo onde não se encenavam os textos teatrais de Hölderlin, mas suas reflexões teóricas. Percebe, assim, o eco desses deslocamentos em autores que vêm depois de Hölderlin. Com Beethoven se dá um processo semelhante de atravessamento de várias fases e tendências estéticas. Dessa forma, as menções aparentemente fragmentadas e desconectadas de Hölderlin e Beethoven, por exemplo, acabam formando um conjunto de situações, de deslocamento ou rupturas com estéticas que os precederam, mesmo que isso se dê através de resgates, como acontece com a noção do trágico em Hölderlin. Em realidade pode-se pensar, acompanhando as reflexões de Bornheim, que o trágico é retomado também no sentido de operar um certo desvio, um certo estranhamento, uma certa recriação.

E então uma experiência im

portante: seu primeiro, terno e adolescente amor: conhece Luisa Nast, irmã de um amigo: apaixonam-se e há até promessa de casamento: agora Hold. tinha já uma motivação mais concreta para a sua poesia, ainda imatura: escreve cartas no tom do Werther: chora ao escrever. Mas Luisa era uma moça impossível para ele: temperamento oposto: e após mil lutas interiores, numa carta, rompe o noivado: diz q serão sempre amigos e explica a sua decisão pela liberdade. A carta é de março de 1790. Ora, nesta época já era estudante universitário desde out. de 1788: ingressara na Fundação de Tübingen: fez boas amizades e era mto. apreciado. Sua figura externa impressionava: rosto regular, expressão suave, alto, sempre bem vestido.

Figura 02: Trecho do datiloscrito sobre o primeiro terno amor de Hölderlin. Gerd Bornheim. Arquivo do autor. Sem data.

Alguns termos usados por Bornheim trazem uma atmosfera poética. Tanto as palavras *terno*, *adolescente amor*, *chora*, até mesmo a forma como ele descreve Hölderlin: *rosto regular*, *expressão suave*, *alto*, *sempre bem vestido*, são termos com tons poéticos, que nos aproxima ainda mais do universo hölderliniano. Por isso, consideramos que a forma que Bornheim encontra para tecer comentários sobre a obra de Hölderlin, nos envolve durante todo o percurso biográfico, tanto no que concerne a Hölderlin, como ao próprio Bornheim.

A formação de mundo e intelectual de Bornheim deu os primeiros passos ainda em sua terra natal e na frequência inicial de um curso de sociologia, que o autor abandonaria mais tarde para cursar filosofia, mas onde encontrou também um terreno frutífero, que apontou caminhos diversos, como o da estética, tais informações podem ser conferidas em uma entrevista publicada na coletânea *Conversas com filósofos brasileiros* (NOBRE; REGO, 2000).

Rosa Maria Dias, em texto que homenageia Gerd Bornheim, nos apresenta os primeiros momentos do crítico de arte brasileiro, comentando o seu fascínio pela arte teatral e pela estética. Exemplo dessa inclinação do autor pelo teatro encontramos no livro *O sentido e a máscara* (2007), onde traz abordagens e preocupações sobre a cultura teatral e, também, sobre a estética.

Desde jovem, Bornheim demonstrava interesse pelo teatro. Conforme aponta Erika Mariano Ribeiro (2021, p. 30):

O início da dedicação de uma vida inteira ao teatro surgiu com as ações junto ao grupo da Aliança Francesa, centro cultural que reunia nas décadas de 50 e 60 amantes e estudiosos do teatro, do cinema e de línguas em Caxias do Sul.

O tema da crítica de arte no teatro e na vida de Bornheim merece uma atenção especial, por esse motivo dedicamos o próximo subcapítulo para falarmos do assunto.

A crítica de arte nasce no campo da Filosofia e é nela que brotam os primeiros anseios de Bornheim. Sobre isso, encontramos ainda na homenagem de Dias o comentário sobre outro fragmento em que Bornheim explicita a importância do ato de filosofar:

A filosofia pode e deve pensar tudo o que existe. Um dos tópicos mais importantes de filosofia relativamente à prática está precisamente em que ela faz da prática um dos seus assuntos preferidos: existe um empenho em pensar a ação humana, de modo geral, e mais especificamente de pensar a política e tudo o que a envolve, ou ainda, de pensar, por exemplo, a técnica e suas implicações. Mas a mais importante dimensão prática da filosofia certamente está numa certa transformação que ela termina ensejando naqueles que a praticam com o empenho que ela merece: a prática da filosofia exerce uma boa força de transformação no comportamento humano. E essa mudança se verifica num ponto bem preciso: no desenvolvimento do espírito crítico. (BORNHEIM apud DIAS, 2007, p. 92)

Bornheim percebe na filosofia a liberdade de pensamento e, paralelo a isso, o desenvolvimento da criticidade sobre qualquer tema. É nesse ponto que identificamos uma das potencialidades do seu olhar ampliado para compreendermos a complexidade desta pesquisa.

Nos seus livros sobre arte notamos como o ato de filosofar acompanha o seu percurso formativo como crítico de arte. Há uma passagem no livro *Temas de filosofia*, logo no prefácio de Renato Janine Ribeiro que esclarece muito bem a ideia de Bornheim sobre a crítica, ainda que não tenha sido escrito com suas palavras:

[...] na crítica há uma escolha. Há uma criação. Ninguém entenderá bem o que é criticar, na chave de nossos dias, se continuar separando a crítica e a criação artística, se entender a primeira como mera parasita da segunda, se não perceber que, por um lado, criar artisticamente exige critérios e escolhas e que, por outro, criticar não é apenas decifrar uma criação inconsciente, a do artista. Criticar não é aplicar mecanicamente um critério já pronto a uma obra ou ação. (RIBEIRO, 2015, p. 11)

As palavras *escolha* e *criação*, mencionadas no início da citação, fazem parte do conjunto de palavras que movem esta pesquisa. Renato Janine Ribeiro anota muito bem a confluência dos caminhos da crítica e da criação, o que para Bornheim será um ponto fundamental, visto que ele não compactua com as maneiras abstratas e arrogantes de se fazer crítica, que se referem à obra de arte como um objeto exterior. Para ele, a crítica e a criação devem ser mobilizadas como diálogo. A crítica de arte se constitui como um ato criativo, por esse motivo a análise que fazemos da estética de Hölderlin segundo

Gerd Bornheim promove a criatividade, uma vez que apresentamos embasamento teórico e critérios bem organizados pelo autor. Interpretações estas que não são meras aplicações de esquemas teóricos, mas percursos que visam dialogar com a intimidade da poesia hölderliana. No prefácio escrito por Renato Janine Ribeiro ainda encontramos informações necessárias para a compreensão do tema:

[criticar] É entrar na crise. É propor critérios que antes não existiam. É inventar o novo. E talvez aí esteja o forte e profundo sentido ético da arte: não mais ela exprimir uma moral pronta e prévia, a da religião, a de um mundo que transcenda o nosso – mas apontar um modo de agir aberto à experiência e à novidade.

O autor aborda a questão da crise atrelada ao ato de criticar. Coincidentemente Bornheim fala da *crise* em temas como o da linguagem, da comunicação, da metafísica, da normatividade, da historicidade, dentre outros. Assim, pode-se dizer que esse se tornou um dos principais temas de interesse para Bornheim, sendo um dos fios condutores de suas explanações artístico-filosóficas, que reverberam até o hoje nas pesquisas acadêmicas.

As coincidências de escolhas e modos de lidar com a criação convergem também em meu próprio percurso. Ainda que não seja o foco desta pesquisa, a partir da citação acima faz-se necessário trazer uma reflexão que, de certo modo, só tende a somar com o pensamento de Bornheim. Em 2021 escrevi uma monografia que analisava as relações de poder dentro das instituições de educação básica, para isso foram realizadas oficinas de teatro com estudantes do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia (IFBA), de Eunápolis, Bahia.

São coincidências de percurso, coincidências temáticas e motivadoras de modos de ver e perceber. Modos de ver e perceber, diga-se de passagem, que convergem no que diz respeito à performance teatral, já que sou formado em Artes Cênicas, e no encontro da crise ou da crítica a um modo tradicional de representação (estética e filosófica).

No decorrer da pesquisa tivemos como principal aporte teórico Michel Foucault com sua visão sobre a genealogia do poder, que na pesquisa é ressignificada como genealogia do teatro. Assim, em contato com a biografia de Bornheim, notamos o seu interesse em desconstruir pensamentos hierarquizantes, que ainda pairam sobre o século XXI.

Bornheim se conectou ainda mais com Foucault, como aponta Gaspar Paz (2019, p. 59):

A denúncia de Foucault vai além do caráter metafísico em si, ela transpassa o uso da metafísica de uma forma pedagógica que privilegia o discurso dominante, o discurso do poder. É essa interpretação que Bornheim valoriza em Foucault. Ele soergue precisamente o avanço despidorado sobre aquilo que a filosofia tradicional nos proíbe pensar.

Nesse sentido, Foucault serve como um ponto de contato para que Bornheim trate de determinados assuntos, que naturalmente repercutiram em suas críticas de arte e nos temas que envolvem alteridade, comunicação, desconstruções ideológicas, expressões culturais e questões totalizantes sobre o pensamento. Essa coincidência de percurso me aproximou ainda mais dos escritos de Bornheim, visto que percebi em seu modo de interpretar, alguns fundamentos da minha própria formação.

A conexão anterior é importante para percebermos as afinidades de Gerd Bornheim e como ele se relacionava com o pensamento filosófico do seu tempo, sempre em diálogo com escritores de épocas distintas. Nesse caso, voltando à leitura de Hölderlin por Gerd, encontramos certas coincidências de percurso que propiciam uma aproximação do filósofo brasileiro com a poética do autor alemão. Entre essas evidências impulsionadoras está o seu interesse pela cultura alemã (mais especificamente por filósofos do romantismo alemão e por poetas expressionistas). O cenário desses movimentos revela muito do enlace crítico proposto por Bornheim ao ler Hölderlin. Outro aspecto significativo é que poetas como Hölderlin e Rilke eram pontos frequentes nos cursos de Jean Wahl e Jean Hippolyte. Portanto, a influência do período em que Bornheim esteve na França e assistiu cursos com esses autores, será decisivo para essas escolhas, conforme menciona Gaspar Paz em seu livro *Interpretações de linguagens artísticas em Gerd Bornheim* (2019).

Neste caminhar de afinidades e encontros, nosso filósofo tem muitas relações com o poeta alemão Hölderlin. A começar pela sua terra natal, Rio Grande do Sul, que foi marcada pela imigração alemã e, também, italiana. Em seus referenciais teóricos há pesquisadores alemães, inclusive Heidegger, sendo que ele foi o responsável por introduzir os estudos desse filósofo no cenário brasileiro, principalmente no que diz respeito à análise da obra de arte e à crise dos valores metafísicos.

Heidegger, assim como Beethoven, se apresentam como elo de ligação entre Hölderlin e Bornheim. Esse trio de escritores possuem afinidades entre si. Prova disso é que Heidegger comentou e se debruçou sobre as poesias de Hölderlin em produções entre 1936 e 1968, apresentando análise explicativa do universo poematizado hölderliniano.

No Brasil nos deparamos com Bornheim apresentando Heidegger e explanando questões referentes à técnica e à práxis, retomando e discutindo ideias advindas desde a Grécia Antiga aos tempos modernos. Essas discussões encontramos no livro *Dialética, teoria e práxis* (1983), no subcapítulo *Sobre a Ambiguidade no Pensamento e na Ação*.

Ainda sobre semelhanças, o primeiro livro escrito por Bornheim foi *Aspectos Filosóficos do Romantismo* (1959), que em certa medida dialoga com o contexto histórico e social de Hölderlin e traz informações que demonstram seu interesse pelo Romantismo alemão. Outros autores alemães como Brecht, Winckelmann, Kant, Nietzsche, Marx e Schiller, também foram objetos de estudo do nosso teórico.

Um fato curioso no percurso formativo e intelectual de Bornheim é que nos primeiros anos de sua formação, ainda no Rio Grande do Sul, ele passou por uma formação que tinha reflexos da filosofia escolástica de São Tomás de Aquino e do neopositivismo. Por um lado, como relata ainda em *Conversas com filósofos brasileiros* (NOBRE; REGO, 2000), essa formação clássica lhe possibilitou obter conhecimentos sobre a cultura grega e a medieval, contribuindo ainda mais para a sua formação como filósofo e para suas produções bibliográficas; por outro lado, incitou nele uma inquietação crítica refratária a esses paradigmas filosóficos (o tomismo e o neopositivismo).

Anos depois, em Porto Alegre, criou laços com o Departamento de Artes Dramáticas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (DAD-UFRGS), proporcionando possibilidades de rever o tipo de ensino do qual esteve inserido quando mais novo. Esse capítulo da vida de Bornheim se assemelha a alguns momentos da vida de Hölderlin. A disciplina, o estudo e a dedicação que atravessa a vida de ambos os autores e, ao mesmo tempo, o espaço para o sonho, o desejo de transgredir limites e as novas formas de encarar a criatividade artística. Para compreendermos melhor essa afirmação analisemos mais um fragmento do datiloscrito:

– Aos 14 anos Hölderlin ingressou na escola do convento de Denkendorf e 2 anos depois na escola superior de Maulbronn: era bastante dotado para os estudos: sua mãe comprazia-se em adivinhar no filho o futuro pastor, uma vida segura. Estudava muito latim e grego. E então Hölderlin começa a desconfiar a existência de um novo mundo: a Grécia. Mais tarde: “as grandes palavras douradas da morte dos heróis começaram a encher meu coração de um espanto carregado de pressentimentos”. Aos poucos, esses pressentimentos começam a tomar vulto: ainda não sabe realmente o que é a Grécia: mas sente um certo conflito crescer: de um lado as ideias cristãs, a vocação eclesiástica, e, de outro, os ideais artísticos da antiguidade. Este conflito se manifesta como certo horror à disciplina pesada do convento. De um lado, pois, a realidade prática, material, a vida de todos os dias com sua

disciplina; e de outro, o lento despertar de um sonho, de certos ideais<sup>2</sup>. (BORNHEIM, datiloscrito)

Bornheim e Hölderlin trazem esse espírito inovador em suas biografias, algo comum nos grandes pensadores. Assim, podemos dizer até o momento que todo o percurso mostra as construções teóricas que fizemos a partir dos estudos dos textos de Bornheim e como elucidam cada vez mais o tema deste trabalho. A partir das coincidências entre os dois teóricos vamos formulando o mapa biográfico de Bornheim neste primeiro momento, tendo como ponto de partida a crítica de arte, aspecto marcante em sua vida e obra.

Verificamos que a sua terra natal proporcionou momentos importantes para sua formação como um todo, isso porque esteve conectado com pessoas de diversos segmentos, como aponta Gaspar Paz:

[A] atualidade da pesquisa contemporânea na obra de Gerd Bornheim é salientada sobretudo em suas interpretações das expressões artísticas. A partir de uma natural expansividade e articulação política, Gerd Bornheim frequentava os círculos culturais porto-alegrenses, relacionando-se com artistas plásticos, atores e diretores de teatro, escritores, músicos, políticos, jornalistas e intelectuais em geral. (PAZ, 2019, p. 28)

Veremos, portanto, que a análise do universo trágico hölderliniano à luz das abordagens teatrais contemporâneas encontradas em Bornheim só serão possíveis graças a esse alargamento do pensamento crítico do autor brasileiro.

A expansão de pensamento do nosso teórico aconteceu devido aos contatos com diversas culturas. Verificamos que entre os 24 e 26 anos de idade ele estudou na França,

---

<sup>2</sup> Essa passagem do datiloscrito nos remete à outra reflexão de Bornheim sobre percursos. O percurso de Descartes, analisado por ele em ao menos dois ensaios: "Notas para o estudo de uma ética enquanto problema" (Metafísica e finitude) e "As medidas da liberdade" (O avesso da liberdade, organização de Aduato Novaes). Em as medidas da liberdade, Bornheim pergunta, de modo espirituoso, como compatibilizar a formação jesuítica de Descartes "com sua vontade de morar em Amsterdã, principal centro de permissividade da época?" (p. 44). Em notas ao estudo de uma ética enquanto problema, ao se referir a Descartes, Gerd Bornheim anota: "Mas Descartes é interessante não apenas por defender, e com encômios, a nova liberdade e o individualismo que ela pressupõe. Ele descreve também o seu modo concreto e particular de viver essa liberdade, esse Mundo Novo. Porque se trata exatamente disso: de um mundo novo, batizado com o nome realmente extraordinário para a época -- Amsterdam, provável berço do moderno espírito cosmopolita. Cidade, diga-se logo, escolhida pelo filósofo, por ele eleita por sua singularidade, e era pelo viés de suas ruas que ele encontrava por assim dizer a corporificação concreta da Liberdade. Em sua correspondência há duas cartas especialmente elucidativas para o nosso tema. Elas foram enviadas a um certo Balzac num curto espaço de tempo, menos de um mês; principalmente a segunda carta, menos formal, oferece um tom algo confidencial que a torna relevante para o nosso tema. Esta carta é possivelmente o primeiro grande elogio da cidade, da grande cidade moderna, e antecipa, em muito, certos textos de Baudelaire ou de Walter Benjamin. A cidade de Amsterdã, ao contrário do que se verifica em Paris ou na Itália, oferecia segundo o filósofo as condições ideais para o cultivo da solidão; e a cidade holandesa seria tão perfeita que ele, Descartes seria o único – evidente exagero – que não se dedicava às coisas do lucro, e dentro dessa imensa "confusão" nosso filósofo podia perambular à larga, sem nunca ser visto por ninguém pelo resto de sua vida" (p. 18).

onde esteve rodeado de grandes nomes como, Jean Hyppolite e Jean Wahl, bem como na Inglaterra, onde acompanhou o modo como os ingleses pensam a política e a literatura.

Todos os contatos que Bornheim teve com os professores das universidades estrangeiras, as rodas de conversas e a atenção especial que tinha com as questões sociais e políticas frutificam em cada texto que produziu.

Ainda sobre o seu fascínio por autores alemães, percebemos que existe uma admiração pelos movimentos artísticos da época e, principalmente, por aqueles que antecederam seu nascimento. Por isso, observamos que diversos escritos deixados por ele também mencionam o Romantismo como movimento importante na história da arte, principalmente no que se refere a outras possibilidades estéticas e poéticas que emergiram daquele período. Consonante a isso percebemos que Hölderlin se encontra nesse ponto de interseção que se resume no surgimento de novas ideologias. Para melhor entendermos, conforme aponta Bornheim (1959, p. 12):

O romântico seria sempre uma fase de rebelião, de inconformismo aos valores estabelecidos e a consequente busca de uma nova escala de valores, através do entusiasmo pelo irracional ou pelo inconsciente, pelo popular ou pelo histórico ou ainda pela coincidência de diversos destes aspectos.

Nesse sentido, Hölderlin foi um escritor alemão romântico que apresentou propostas inovadoras para o seu tempo, principalmente para a literatura e para o teatro, assim como fez Beethoven, na música.

Nessa mesma linha de travar contato com propostas inovadoras, vale recapitular o pioneirismo de Bornheim ao trazer para o Brasil os primeiros estudos sobre os seus contemporâneos, o filósofo alemão Martin Heidegger (1889-1976) e o francês Jean-Paul Sartre (1905 - 1980). A obra *Sartre: Metafísica e existencialismo* (2005) compreende um dos resultados da pesquisa de Bornheim, no qual tece uma análise sobre a teoria existencialista do filósofo francês. Desse modo, a obra em si traz como ponto de discussão a metafísica e questões a respeito do “ser” e do “nada”.

Ao lermos Gerd Bornheim notamos que sua linha de raciocínio vai além do pensamento totalizante, limitante, tradicional e conservador. Essa característica do pesquisador impactou definitivamente sua obra. Pouco a pouco entendemos que Bornheim nos convida, por meio dos seus datiloscritos e livros, a desvendar a contemporaneidade filosófica e artística.

Sartre é mencionado por ele no capítulo III – *O comportamento dogmático*, em *Introdução ao filosofar*, para corroborar com as desconstruções dos pensamentos

pré-críticos e do dogmatismo. O interessante disso é notar como ele vai tecendo sua teia de raciocínio a partir de vários pontos de vista, mas sempre discordando, quando necessário.

A sua participação em rodas de conversa e o seu contato com diferentes profissionais configura em Bornheim sua ampla percepção para os estudos acadêmicos, políticos, filosóficos e artísticos. Ele deixou um acervo com datiloscritos que tecem críticas sobre obras de autores de diferentes linguagens artísticas.

Em seus ensaios encontramos observações às artes visuais, ao referir-se principalmente às conexões entre obras de arte. No folhetim intitulado Pequeno gesto, no texto-conferência “A questão da crítica”, Bornheim, com um olhar minucioso, nos mostra o diálogo entre Van Gogh e Picasso, nas pinturas *Os comedores de batata* (1885) e *Guernica* (1937).



Figura 03: Os comedores de batatas, de Vincent Van Gogh, 1885. Fonte: <http://www.revistasamizdat.com>



Figura 04: Guernica, Pablo Picasso, 1937. Fonte: <https://www.todamateria.com.br>.

A partir da exposição das duas imagens e da forma como Bornheim as analisa, é possível entendermos o seu ponto de vista sobre a arte como comunicação, mas também o modo como essas imagens encenam ou reproduzem os dramas e as tensões do capitalismo. As obras foram criadas por artistas, épocas, contextos sociais e históricos distintos, mas com certa familiaridade entre si, não só por elementos visuais que as compõem, mas também pelo teor político.

Assim, nota-se que há dois aspectos aí no que concerne à comunicação: 1- São obras distintas e de períodos diferentes. A obra de Van Gogh se inscreve ainda numa tradição da pintura como mimesis e, portanto, de comunicação imediata. (embora, por outro lado, trace um diferencial no sentido de captar a experiência estética única e apresentar numa perspectiva politizadora que revela a alienação humana). Já o quadro de Picasso apresenta um aspecto formal que se distingue daquela tradição da pintura. Ele apresenta montagens e citações artísticas e mostra uma perspectiva mais abstrata (que se distancia da mimesis e da comunicação imediata). 2 - Apesar dessas características, pode-se dizer que o quadro de Picasso contém também um teor político ao fazer referência ao bombardeio em Guernica. E pode-se dizer ainda que propõe outros elos comunicantes quando cita a lâmpada de Van Gogh (o signo da revolução industrial) na composição do quadro Guernica. Bornheim identifica a recorrência dessa mesma lâmpada, desse mesmo signo da revolução industrial.

Essa análise sobre essas duas obras de artes nos recorda uma de suas falas:

[...] a comunicação é essencial à obra de arte. Ela tem que se comunicar. Claro que as coisas são muito mais complicadas que isso mas, *grosso modo*, podemos dizer que a crítica de arte é uma invenção do século XIX. E o pressuposto fundamental dessa crítica é que não há comunicação, então o crítico é um indivíduo que tem que explicar a obra de arte para que ela seja entendida. (BORNHEIM, 2002, p. 27)

A análise acima reforça a compreensão de que Bornheim tinha uma visão ampliada sobre as linguagens artísticas, promovendo críticas que uniam aspectos políticos de contextos culturais e históricos distintos, que dialogavam em suas estéticas, como no caso das pinturas mencionadas. Além das artes visuais e do teatro, ele soube falar de cinema e com isso da linguagem audiovisual. A estética de obras de autores como Júlio Bressane, por exemplo, foi objeto de estudo de Bornheim.

### 1.1 NOTAS BORNHEIMIANAS SOBRE A ARTE TEATRAL

Como vimos anteriormente, Gerd Bornheim deixou um rico e diversificado arsenal teórico que transita pela filosofia e pela arte. Muitas de suas produções bibliográficas versam sobre a arte teatral em diálogo com teóricos que são ícones dessa linguagem artística universal, a exemplo de Bertolt Brecht.

Por falar em Brecht, podemos afirmar que, dentre as linguagens artísticas, é na arte teatral que encontramos o maior número de contribuições de Gerd Bornheim. Sua crítica de arte teve o auge no teatro, que resultou na produção de dezenas de datiloscritos e alguns livros como *Teatro: a cena dividida* (1983), *O sentido e a máscara* (1969), *Brecht: a estética do teatro* (1992), dentre outras.

Sobre as rodas de conversa em que participou para discutir o teatro, podemos citar o debate que encontramos no *Caderno de Espetáculos*, intitulado *O lugar do teatro hoje* (1997), envolvendo Gerd Bornheim, Augusto Boal, Domingos Oliveira, além de outros artistas.

Nesse debate Bornheim pontua como a arte teatral tem se modificado com o passar do tempo. E o mais interessante é como ele tece comentários sobre a inserção das máquinas na cena teatral desde os antigos, ou seja, para falar do teatro atual ele recorre a um mecanismo que esteve presente no teatro grego, no medieval, no neo-barroco, e em outros momentos. De acordo com ele:

Máquina sempre houve, mas vejam que coisa curiosa: o grego tinha duas concepções de máquina. Uma era a máquina de fazer guerra, o aríete e aquela coisa maravilhosamente grega que foi o cavalo de Tróia; e a outra máquina, que era a principal, a máquina de fazer teatro. Havia uma máquina na tragédia grega e os alicerces dessa máquina existem ainda hoje no teatro de Dionísio de Atenas. Era um guindaste – esse guindaste trazia, por exemplo, a deusa Diké para o prosccênio. Na Alemanha, há especialistas querendo saber como é que a deusa – que tinha um tamanho monumental, usavam-se muitos recursos para tornar maior a figura humana, numa espécie de idealização do

corpo – entrava em cena, e tinha que se desembaraçar das correias de couro em que ela estava presa sem perder a elegância de deusa. [...] Quer dizer, a máquina era um elemento que ligava o natural ao sobrenatural, e a verdade, que está sempre no sobrenatural, no mundo dos deuses, é transmitida, é ligada ao nosso mundo dos mortais justamente pela máquina. (BORNHEIM, 2022, p. 223 e 224)

Assim, dando continuidade à sua linha de raciocínio, ele comenta que a máquina no teatro muda com a chegada da Revolução Industrial, mais precisamente com a explosão da tecnologia para as exposições em vídeo e o advento do cinema. Ao falar da máquina, Bornheim acrescenta os percalços e a percepção do "corpo". Corpo esse que é primordial para o *gestus* e para a performance teatral, tal discussão pode ser conferida no texto "A estética na saúde", presente no livro *Ensaio e conferências sobre teatro, literatura, artes plásticas, música e crítica de arte* (2022).

Com a breve introdução acima, mostramos um dos vários temas que Bornheim abordou ao longo de sua carreira como crítico de arte. Além da tecnologia, a tragédia, o teatro do absurdo, o teatro de vanguarda e o teatro contemporâneo também são temas presentes em seus livros e datiloscritos.

Sobre o teatro do absurdo podemos apontar, dentre algumas contribuições, as observações que Bornheim faz sobre a estética ionesquiiana no capítulo "Ionesco e o Teatro puro", do livro *O sentido e a máscara*. Evidentemente, nosso autor tinha uma admiração pelo teatro de vanguarda, isso fica mais acentuado no seu diálogo com artistas do teatro do absurdo como Ionesco e Beckett.

Nas palavras de Bornheim, Ionesco foi um artista insatisfeito com a totalidade do teatro e, principalmente, com o teatro realizado na sua época. Tal insatisfação repercute na literatura dramática, restringindo sua admiração por poucos autores do teatro, a exemplo dos tragediógrafos Sófocles, Ésquilo e William Shakespeare.

Ionesco valorizou o teatro atrelado ao mundo humano e à categoria do histórico. Com isso, não leva para a cena a estreiteza da realidade e suas concepções ideológicas, psicológicas e sociais. Vejamos um pouco mais do pensamento de Ionesco nas palavras de Bornheim:

A missão do teatro é proporcionar, a seu modo, essa penetração radical na realidade humana. O dramaturgo não se deve ater, ingenuamente, ao particular e histórico, ao que acontece aqui e agora, mas deve saber alçar-se ao universal, pondo sobre o palco o trans-histórico. Todo teatro que se prende ao particular, seja psicológico, social ou ideológico, nasce já com um ar defunto, pois o inexorável destino de uma situação particular é ser substituída por outra, esgotando-se, enquanto particular, em sua própria contingência e inessencialidade. As ideologias não conseguem vencer os limites que impõe o tempo. Mas pensando assim, Ionesco não se propõe realizar uma dramaturgia destinada à "imortalidade", feita com as medidas do eterno. Ele quer dizer

apenas que o teatro não pode nutrir-se unicamente do particular histórico, mas deve medir-se com o homem em sua realidade última, nutrido em verdades trans-históricas. (BORNHEIM, 2007, p.52)

De certo modo, o histórico seria dependente do trans-histórico, pois esse último consegue abranger e ir além dos fatos históricos. Portanto, o que Ionesco pretende com o teatro é justamente uma arte autêntica, por meio da expressão das verdades humanas.

Sobre o teatro contemporâneo, do ponto de vista de Gerd Bornheim, conseguimos trazer para o escopo desta pesquisa passagens de suas teorias que dialogam com o que projetamos inicialmente. Ele reconhece a abertura que existe nas obras artísticas no cenário atual e, nesse mesmo sentido, traz uma abordagem sobre a crise da normatividade e da comunicação que tanto contribui com essa abertura das formas artísticas, que também nos interessa muito e que nos ajuda a entender como a tragédia hölderliniana se projeta no cenário contemporâneo teatral. De acordo com o nosso autor:

Podemos assim dizer que, do ponto de vista estético, o teatro contemporâneo atravessa uma crise de fundamentos. Por um lado, continua preso à tradição teatral, mas por outro busca, de um modo frequentemente caótico, aventurar novos horizontes. A tão comentada crise resolve-se, portanto, em variedade de diretivas, em uma vitalidade transbordante que deixa ver no teatro atual um amplo laboratório de experiências. (BORNHEIM, 2007, p. 30)

Bornheim dedicou uma grande parte de sua produção ao estudo da tragédia teatral e, assim como Hölderlin, demonstrou interesse escrevendo sobre a tragédia grega e o deslocamento desse gênero teatral ao longo da história. Esse é um dos pontos que coloca Hölderlin e Bornheim lado a lado nesta pesquisa.

Conforme aponta Gaspar Paz em sua tese doutoral, foi através de Ruggero Jacobbi, ainda no Rio Grande do Sul, que Bornheim teve suas primeiras percepções sobre o teatro contemporâneo. Vejamos uma contribuição do nosso teórico para o Festival Teatro do Pequeno Gesto 10 anos, cujo título é “A questão da Crítica”:

Quando eu morava em Porto Alegre e era professor do curso de teatro, eu me dava muito com o Ruggero Jacobbi, que era uma pessoa admirável. A crítica teatral do Ruggero era muito interessante: saía em dois capítulos. A primeira parte era um artigo sobre a peça, não precisava ser *Hamlet*, ele fazia isso com qualquer peça. E a crítica sobre o espetáculo só saía no dia seguinte, ou dois dias depois. A coisa se desdobrava, e isso mostra a situação da crítica de uma maneira interessante. (BORNHEIM, 2002, p. 27)

Ruggero Jacobbi foi um pilar importante na formação de Bornheim. Na carreira artística de Jacobbi encontramos uma ampla produção teatral com temas que dialogam com as ideias do nosso crítico de arte brasileiro. Embora pertencente a uma cultura

distinta da nossa, ele levou para os palcos temas que condiziam com a realidade da época.



Figura 05: Ruggero Jacobbi. Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa397652/ruggero-jacobi>

O olhar político dele é outro ponto importante que o liga a Bornheim. Ele foi diretor de teatro e montou cerca de quarenta e quatro peças no Brasil. Teve contato com Brecht, um dos dramaturgos mais apreciados por Bornheim, e ainda lançou mão das ideias políticas e teatrais do germânico para burlar o sistema opressor da época, colocando em cena um teatro que criticava a realidade social, lutava contra a censura e era eminentemente nacional. Como aponta Raulino (2005, p.77):

*A Ronda dos Malandros*, o outro espetáculo encenado no TBC por sua livre escolha, foi certamente o mais ousado dos projetos desenvolvidos por Jacobbi no Brasil [...], acendendo uma polêmica entre os críticos, que permanece acesa até os nossos dias.

*A Ronda dos Malandros* foi uma adaptação da *Ópera do Mendigo*, de John Gay. No espetáculo Jacobbi se preocupou mais com as questões ideológicas do que com a plasticidade da cena, ou seja, com a parte estética.

Jacobbi e Bornheim, além de terem o teor político e o teatro como conectores, ambos foram perseguidos por ditaduras. Bornheim, por exemplo, foi silenciado nos Anos de chumbo, na ditadura militar e, conseqüentemente, exilou-se indo morar na

Europa. Ruggero Jacobbi veio da Europa à trabalho, como diretor da Companhia Diana Torrieri, mas tudo indica que sua estadia ampliada em terras brasileiras se deu devido à situação nazi-fascista instalada na Itália, como aponta Berenice Raulino. Complementando a análise do pensamento de Jacobbi adicionamos outra contribuição de Raulino:

O propósito de Jacobbi era dirigir a *Ópera dos três Vinténs*, de Bertolt Brecht. Ciente de que a censura política brasileira não o permitiria, decidiu repetir o procedimento brechtiano de adaptar o texto inglês de 1728, de John Gay, *The beggar's opera*. Para fazer a crítica social, Gay transformou os reis e as rainhas da ópera em mendigos. No programa do espetáculo, em um artigo intitulado "*I'm sorry, Mr. Gay*" Jacobbi (1950) escreveu: "...todo socialismo romântico é sem solução".

Assim, o que queremos mostrar com essa breve análise de Jacobbi é a sua importância na vida de Bornheim, principalmente na questão da crítica teatral e, também, do olhar sensível que ambos tiveram para perceber o cenário brasileiro e o teatro contemporâneo, que se apresentam com uma função especial de crítica.

Notamos que Brecht foi importante para a formação intelectual dos dois autores. Encontramos na produção bibliográfica de Bornheim várias produções que mencionam o dramaturgo alemão.

É interessante ver como ele dialoga com Brecht, inclusive para falar da tragédia grega, que tem total relação com o tema de pesquisa deste trabalho. A experiência que relata no trecho a seguir aconteceu nos anos 50, quando estudava filosofia em Paris, na França. Vejamos:

Para introduzir o tema da tragédia grega, eu gostaria de recordar duas coisas importantes [...]. Uma foi o Primeiro Festival Internacional de Teatro, durante a qual assisti a *Mãe Coragem*, do Brecht, com Helene Weigel. O Brecht ganhou pura e simplesmente todos os prêmios do festival. Era um espetáculo de quatro horas, mais ou menos, com uma plateia imensa, e ninguém se mexia. A outra foi a estreia, na mesma época, fins de 53, num teatro de Montmartre, do espetáculo *Esperando Godot*, que o Beckett dirigiu, se a direção não era totalmente dele, era quase. Fiquei impressionadíssimo com aquilo. Depois eu soube que o Brecht ficou tão impressionado que se propôs a escrever uma espécie de *Diálogos com Beckett*. De repente, acontecem grandes diálogos na história como, por exemplo, o diálogo entre Heisenberg e Einstein sobre a determinação última da matéria, determinismo ou indeterminismo. Heisenberg ganhou a parada, mas foi um grande diálogo do século XX. Acho que teria sido algo semelhante se Brecht tivesse lançado, de fato, o desafio e tivesse havido esse diálogo entre Beckett e ele. A nossa época tem essa grandeza de promover na cultura, na ciência, no teatro, em todas as áreas, diálogos que põem tudo em risco, põem tudo em jogo, põem as cartas na mesa. (BORNHEIM, 2002, p. 28)

Observamos a riqueza que pulsa em cada passagem do extenso fragmento retirado do folhetim *O sentido da tragédia* (2002), por esse motivo foi decidido colocar na íntegra tal citação. Assim, alguns pontos merecem atenção. O primeiro é como

Bornheim começa a desenhar a tragédia grega tomando como base duas estéticas presentes que impulsionaram o teatro contemporâneo: o Épico, de Brecht, e o Absurdo, de Beckett. Essa estratégia de ir e vir na linha do tempo está presente na maioria dos textos de Bornheim, pois ele não se contenta em dizer o óbvio, ele sente a necessidade de apresentar ao leitor e à leitora os meandros da literatura, do teatro, das artes, da política, enfim, de todo e qualquer assunto que venha a abordar. Foi isso que aconteceu quando “descobrimos” as relações entre Beethoven e Hölderlin.

Portanto, Brecht e Beckett foram duas figuras importantes para a compreensão do teatro contemporâneo. Os dois desconstruíram a primazia do texto no teatro ocidental que esteve encarcerada desde a arte clássica, mas não somente o texto e, sim, todos os outros aspectos que compõem arte teatral. Os dois provocam os/as espectadores/as, desconstróem as normas que até então estavam impregnadas na dramaturgia e apontam novos rumos para a cena, principalmente no que se refere a uma dramaturgia não-aristotélica:

É impossível, contudo, tocar no problema de uma dramaturgia não-aristotélica sem mencionar o nome de Bertolt Brecht. Nesse ponto, Brecht é de uma importância fundamental; e não só como dramaturgo, mas também como homem prático nas lides teatrais e pelo seu feliz hábito de complementar a edição de suas peças com ensaios teóricos nos quais ventila os mais diversos problemas do teatro. Brecht tenta uma reforma total da arte cênica. Seria ingênuo dizer que o teatro do futuro será brechtiano – Brecht é demasiadamente Brecht –, mas suas ideias apresentam virtualidades cujas consequências permanecem imprevisíveis. (BORNHEIM, 2007, p. 27)

Sem perder a linha de raciocínio, começamos a perceber que Brecht é um canal para Bornheim entender o teatro contemporâneo e, também, um teórico necessário para a compreensão do teatro político e social. Vejamos mais um trecho em que cita Brecht:

[...] Brecht vai dizer, no século XX, depois de Marx, que a tragédia grega é totalmente reacionária, porque a tragédia grega só é possível porque busca não somente a matança generalizada do *Hamlet*, por exemplo, mas a reconciliação. (BORNHEIM, 2002, p.37)

Como mencionado por Bornheim e, como verificaremos mais à frente ao falarmos da tragédia, a morte do herói não é uma regra para que a tragédia aconteça, mas isso não quer dizer que não possa acontecer. O interessante da tragédia grega é percebermos como se dá a reconciliação do herói com o divino, que naturalmente estabelece o senso de justiça. Em complemento ao raciocínio anterior:

[...] as teorias de Brecht oferecem-se como uma presença inexpugnável para o diálogo sobre a vida e a razão de ser do teatro - presença que deverá continuar atuante: não apenas como pólo antitético e polêmico, mas como possibilidade concreta daquilo que pretende, legitimamente, o autêntico

teatro: o alargamento da consciência humana, o aceno à compreensão do tempo. (BORNHEIM, 2007, p.114)

Brecht reconhece a potência da cena e do teatro, identificando nessa linguagem artística a razão de ser. Ele também se debruçou sobre Hölderlin, principalmente nas traduções dos textos de Sófocles, porém, de forma bem peculiar, valorizando realmente a tradução de *Antígona*. Sobre isso Haroldo de Campos afirma que:

No inverno de 1947-48, de retorno à Europa, Bertolt Brecht dedicou-se a preparar uma versão da *Antígone* de Sófocles. Tomou então por base, deliberadamente, o texto de Hölderlin, simplificando-o e adaptando-o às exigências da oralização cênica. E deixou expresso à margem da sua experiência: “A linguagem da *Antígone* de Hölderlin merece um estudo mais acurado do que o que eu lhe posso agora dedicar. É de uma admirável radicalidade”. (CAMPOS, 1969, p. 95)

Brecht, a partir da montagem da tradução de Hölderlin sobre *Antígona*, consegue ser trans-histórico, ou seja, ele não se prende ao ser histórico, ele analisa o contexto e passeia no tempo, como fez Ionesco. Assim, passado e presente, na proposta de Brecht são superados, principalmente no teor político, do qual foi um exímio pesquisador. A explosão da poética de *Antígona* é repensada e revivida por uma estética brechtiana, onde a fidelidade ao clássico se torna quase inexistente, com uma dedicação ao exame da história, porém, de um modo mais aberto e imaginativo, como Bornheim também defende.



Figura 06: Montagem teatral de Brecht, “ Antigonemodell”, 1948. Em cena Foto: © akg-images / Ruth Berlau. Fonte: <https://www.friedrich-verlag.de/schultheater/paedagogik/zeitgenosse-aischylos-9340>.



Figura 07: Montagem teatral de Brecht, “ Antigonemodell”, 1948. Em cena Helene Weigel, esposa de Brecht. Fonte: <https://www.friedrich-verlag.de/schultheater/paedagogik/zeitgenosse-aischylos-9340>.

Falar de tragédia, assim como mencionado anteriormente, foi uma das tarefas do nosso filósofo brasileiro. No livro *Páginas de filosofia da arte* ele dedicou uma parte para tratar de Shakespeare e sua singularidade no teatro moderno. Por esse motivo ele identifica naquele período o teatro como instituição pedagógica, assim como ocorrera no teatro grego. Essa característica é que torna, também, Shakespeare um inovador na cena elisabetana. Conforme aponta Bornheim (1998, p.182)

Como era vista tal pedagogia, na tragédia grega e nos mistérios medievais? Através daquilo que deve ser entendido pela presença do conceito de universal concreto. Ou seja: era um teatro que se ocupava dos deuses e das deusas, de reis e de heróis, do Cristo e da Virgem, dos santos e novamente de reis e de heróis. Isso tudo compunha o catálogo dos ditos universais concretos; tratava-se de modelos, de protótipos a instigar a educação do homem através da exibição de figuras consideradas sagradas.

Shakespeare, portanto, ignora o universal concreto, dando espaço para uma nova ideia de instituição pedagógica. Ele invalida o teor religioso e mítico do teatro, características presentes no teatro grego e medieval, e reconfigura o tempo e o espaço, que antes estava limitado a um determinado contexto. Shakespeare viaja no tempo e propõe novos temas que transitam, geograficamente, por diversos espaços e épocas. É por esse e outros motivos que Shakespeare tornou-se o autor de teatro preferido aos olhos de Ionesco.

Ainda sobre tragédia teatral, nossa discussão agora passa do século XV e deságua no século XVIII, ainda no cenário europeu, em meio ao idealismo alemão e à poesia trágica de Hölderlin.

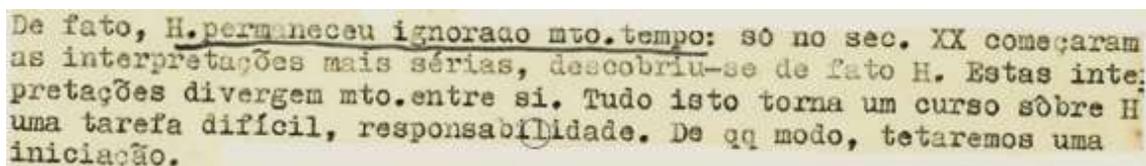
O jovem Hölderlin desponta no cenário da modernidade com uma visão avassaladora que não abraçava o pensamento da época, com isso ele se apresenta com produções literárias que ecoam de forma distinta do contexto em que vivia e que somente dois séculos depois começam a ganhar visibilidade.

Bornheim, em sua empreitada de mapear os principais acontecimentos teatrais ao longo da história, deixou informações preciosas ao falar de Hölderlin em trinta e uma páginas de datiloscritos, que serão destrinchados posteriormente.

Assim como Shakespeare e os demais teóricos e dramaturgos mencionados anteriormente, Hölderlin também foi um grande inovador do seu tempo. O que nos interessa neste momento é notar como a comunicação e a questão da linguagem se manifestam nestes períodos, em culturas diferentes, embora europeias. Esse assunto tem relação com o tema que aborda a crise das normas, das padronizações, que reverberam em momentos singulares.

Bornheim, em sua análise sobre Hölderlin, nos mostra uma literatura teatral diferente das que abordou anteriormente. Uma das características marcantes é a linguagem poética, que respinga, inclusive, na produção teatral trágica do suábio. Por esse motivo Bornheim inicia os datiloscritos não tratando da biografia de Hölderlin e, sim, da *verdade* e da *poesia*.

A tarefa da análise teatral hölderliniana não é fácil. Conforme aponta Bornheim no fragmento de datiloscrito:



De fato, H. permaneceu ignorado mto. tempo: só no sec. XX começaram as interpretações mais sérias, descobriu-se de fato H. Estas interpretações divergem mto. entre si. Tudo isto torna um curso sobre H uma tarefa difícil, responsabilidade. De qq modo, tetaremos uma iniciação.

Figura 08: Trecho do datiloscrito sobre o surgimento das pesquisas sobre Hölderlin no século XX. Gerd Bornheim. Arquivo do autor. Sem data.

Pelo que se lê no datiloscrito de Bornheim dá para se estimar que seriam estudos ou preparações para os cursos que ministrava em universidades. Não são textos revisados por ele, e sim estudos aprofundados sobre a temática, encontrados em meio a seu acervo. São notas e fichamentos próprios do pesquisador.

Hölderlin foi estudado, também, por alguns autores/autoras brasileiros/as, e em cada produção brasileira sobre o dramaturgo alemão percebemos as nuances e, muitas

vezes, a dificuldade em interpretar, decodificar o que ele deixou como legado. Dentre as pessoas que estudaram Hölderlin encontramos: Haroldo de Campos e Solange Costa, dentre outros/as.

Voltemos mais uma vez ao modo de Bornheim ao falar de teatro, para com isso trazemos uma de suas experiências como espectador e que resultou uma análise importante sobre comunicação e linguagem. A partir dela percebemos que suas formulações teóricas resultam de sua vivência como professor e, também, como apreciador, no sentido total do termo. Vejamos:

A última vez que estive em Berlim, vi uma coisa maravilhosa, que me deixou simplesmente atônito. Uma ópera na Ópera de Berlim: era o Édipo, de um jovem compositor alemão: cenário perfeito, personagens, tudo no lugar certo, e eles cantavam. Mas o fantástico é que o autor da ópera – uma ópera séria, não era brincadeira – partia de um pressuposto que é óbvio ululante: todo mundo conhece a história, o mito, todo mundo já viu o *Édipo*. E sabe o que eles cantavam? Literalmente? Os ensaios de Hölderlin sobre o Édipo. Foi deslumbrante. Estão entendendo como é a comunicação na obra de arte? É uma comunicação que de repente se desdobra; ele podia fazer o Édipo rei de Hölderlin, que é uma maravilha. Mas não, eles *cantavam* os textos de Hölderlin, numa espécie de convite ao pensamento. Acho que isso resume um pouco e de certa maneira a crise da crítica e o sentido da crítica. De repente você vê cantados textos interpretativos e geniais, absolutamente geniais do Hölderlin. Era um sucesso incrível, o espetáculo era maravilhoso. (BORNHEIM, 2002, p. 23 e 24)

Notamos o olhar acurado de Bornheim sobre a ópera assistida, a forma como associa o Édipo ao Hölderlin, e o modo como ele analisa uma montagem cênica contemporânea que envolve música e orquestra em um texto trágico clássico. Isso para ele é comunicação na obra de arte, é o que chama ainda de *desdobramento*.

Hölderlin, sem dúvida, fascinou Bornheim, isso é perceptível nas palavras usadas para definir o texto do poeta-filosófico alemão: “ele podia fazer o Édipo rei de Hölderlin, *que é uma maravilha*” e “*textos interpretativos e geniais, absolutamente geniais* do Hölderlin”. Este mesmo fascínio encontramos nos datiloscritos, sem economia de palavras.

Ainda associado ao tema tragédia, não podemos deixar de citar *A morte de Empédocles*, uma missão inacabada de Hölderlin, porém, de uma riqueza teatral e poética imensurável, que resultou em três versões diferentes de um mesmo texto. Nas palavras de Bornheim:

*Empédocles* - O *Hipérion* foi escrito sob influência direta de Diotima (Susette). Depois, Hölderlin abandona Frankfurt, separa-se de Diotima. E escreve 3 fragmentos de *Empédocles*. *Hipérion* coloca o problema de Hölderlin: estes mesmos problemas são levados à exacerbação. A ideia do sacrifício pela morte sempre esteve diante dos olhos de Hölderlin. Já na juventude projetara escrever uma tragédia sobre a morte de Sócrates. Em Frankfurt a experiência de um amor impossível fizera-o compreender o

elemento trágico da própria existência. Volta a dedicar-se a este tema agora e escolhe como herói Empédocles: elabora um plano geral ao qual se seguem os fragmentos. Não se trata de um drama no sentido usual da palavra: não tem nem ação dramática, nem a estrutura do drama: não foi escrito para ser representado. Mais uma vez se trata de um drama interior: são os problemas que assolam a existência particular. Um debate com as necessidades da vida, com nossa existência condicionada. O que faz é a história da alma humana: de uma alma que está antes de nossas paixões e sucessos: o que está em jogo é a própria condição humana. Hölderlin pretendeu inspirar-se na antiga tragédia grega: mas não quer uma ação exterior: quer a interiorização da tragédia grega. O fundamento da tragédia grega é sempre a relação do homem com o divino: mas este é o fundo, o suposto: Hölderlin pretende fazer deste suposto o objetivo mesmo da tragédia. (BORNHEIM, datiloscrito)

De acordo com Bornheim, *A morte de Empédocles* não é um drama que se configura dentro da normatividade, pelo contrário, ele se apresenta como um texto inovador, ignorado por alguns, mas bem-quisto por outros. Embora tenha sido escrito para não ser representado, *A morte de Empédocles* já foi montado por diversos grupos de teatro até o presente momento.



Figura 09: Encenação da *Morte de Empédocles* pela companhia Teatro da Cornucópia, Lisboa, Portugal. Fonte: <http://www.teatro-cornucopia.pt>.

A partir daí trazemos outra observação: Bornheim encontrou no teatro um terreno frutífero, do qual consegue traçar relações com qualquer tema, como a *condição humana*, explicitado por ele na citação. Isso também deve-se ao fato do teatro ser uma arte universal que engloba outras linguagens artísticas, a dança, a música, as artes visuais.

Sem perdermos a linha da meada, tivemos neste primeiro capítulo informações necessárias para a compreensão da biografia de Bornheim, principalmente no que se refere à crítica de arte. Com isso, recapitulamos a necessidade de percebermos como se desenha a figura de Bornheim a partir de sua singularidade como crítico de arte. Outro ponto importante é perceber que, provavelmente, o seu interesse por Hölderlin surja ainda em Porto Alegre. Isso deve-se ao fato, também, de ter se interessado em entender a recepção do Expressionismo no Brasil (nas artes plásticas, na literatura, no teatro) e, por isso, leu muito os autores alemães. Da mesma forma, as conferências que ministrava sobre teatro (segundo autores que vivenciaram esse período em Porto Alegre) transitavam por temas e autores como Rilke, Hölderlin entre outros autores destacados do teatro. Além disso, na França, na Alemanha e na Inglaterra, Bornheim reiterou essas leituras na medida em que assistiu cursos de autores que também estudavam Rilke, Hölderlin, dentre outros.

Bornheim deixou um legado importante dentro do teatro brasileiro. Suas variadas produções denotam a afinidade que tinha com o cenário artístico da época e dos diversos assuntos que pairavam sobre a linguagem teatral. O diálogo com Augusto Boal, disponibilizado no folhetim *O lugar do teatro hoje*, é um exemplo de como ele se relacionava com grandes nomes do teatro. Nesse debate Bornheim problematiza o futuro do teatro diante do avanço das tecnologias eletrônicas, digitais e do próprio cinema. Vejamos um pequeno fragmento do debate:

Gerd (*Apontando para Boal*): O ponto de partida está aí: mesmo o teatro popular tem pouco público.

Boal: Com este dedo em riste na minha direção?

Maria Alice: Mas pouco público em relação a quê?

Gerd: O teatro sempre foi o lugar em que todas as aspirações do povo, as suas crenças, se faziam presentes. A população inteira de Atenas ia ver a tragédia, a população medieval inteira... Isto não existe mais, existe na televisão, existe no cinema, no rádio, na hegemonia da tecnologia e esta hegemonia não é má, não é negativa. (BORNHEIM, 1997, p. 17)

A tecnologia no teatro foi um dos temas abordados no debate, talvez o menos impactante na conversa, embora enriquecedor, pois passamos a notar a presença da tecnologia por outros ângulos, como o caráter teológico no uso das máscaras e das máquinas nos espetáculos gregos, por exemplo.

Talvez o momento mais instigante tenha sido a afirmação do nosso autor ao dizer sobre inexistência de teatro em momentos anteriores à Grécia Antiga<sup>3</sup>. Essa afirmação diante de um dos grandes nomes do teatro de resistência, Augusto Boal, soa um tanto provocativa, principalmente quando nos deparamos com pesquisas que tratam da etnocenologia nas artes do espetáculo. Contudo, entendemos que as pesquisas em teatro têm ganhado dimensões extraordinárias com o passar dos anos, isso nos mostra seu caráter efêmero não somente na apresentação cênica em si, próprio de um espetáculo, mas também uma efemeridade que está nas produções teóricas, que variam de geração para geração.

Nosso filósofo brasileiro faleceu em 5 de setembro de 2002, aos 72 anos de idade, na cidade do Rio de Janeiro e deixou um acervo repleto de informações importantes para a compreensão do teatro contemporâneo e sobre Hölderlin, que será mais aprofundado nas páginas seguintes.



Figura 10: Gerd Bornheim. Fonte: <https://gerdbornheim.wixsite.com/meusite/filosofia>

---

<sup>3</sup>Para Augusto Boal o teatro sempre existiu, pois o teatro é parte da representação da vida. Para o Gerd não é bem assim, existem formas e momentos em que o teatro aparece com certas características. É quando esquento o debate e no momento em que Boal percebe a colocação, somente mais adiante no debate, Gerd dá como findado seu objetivo e se retira do evento. Até então todos estão com o Boal, mas, talvez, o próprio Boal tenha compreendido a problematização proposta pelo Gerd. Em outras palavras ele diz: o teatro não é eterno. Poderíamos dizer que essa é uma afirmação brechtiana, não é? Para Brecht, o teatro épico, o teatro dialético que ele queria, era um teatro para colocação de problemas. Se os problemas fossem resolvidos o teatro não faria mais sentido. E se o teatro não consegue mais captar o âmagos dos problemas e transformá-lo, fato que pelos avanços tecnológicos se torna ainda mais desafiador, qual seria então o seu sentido?

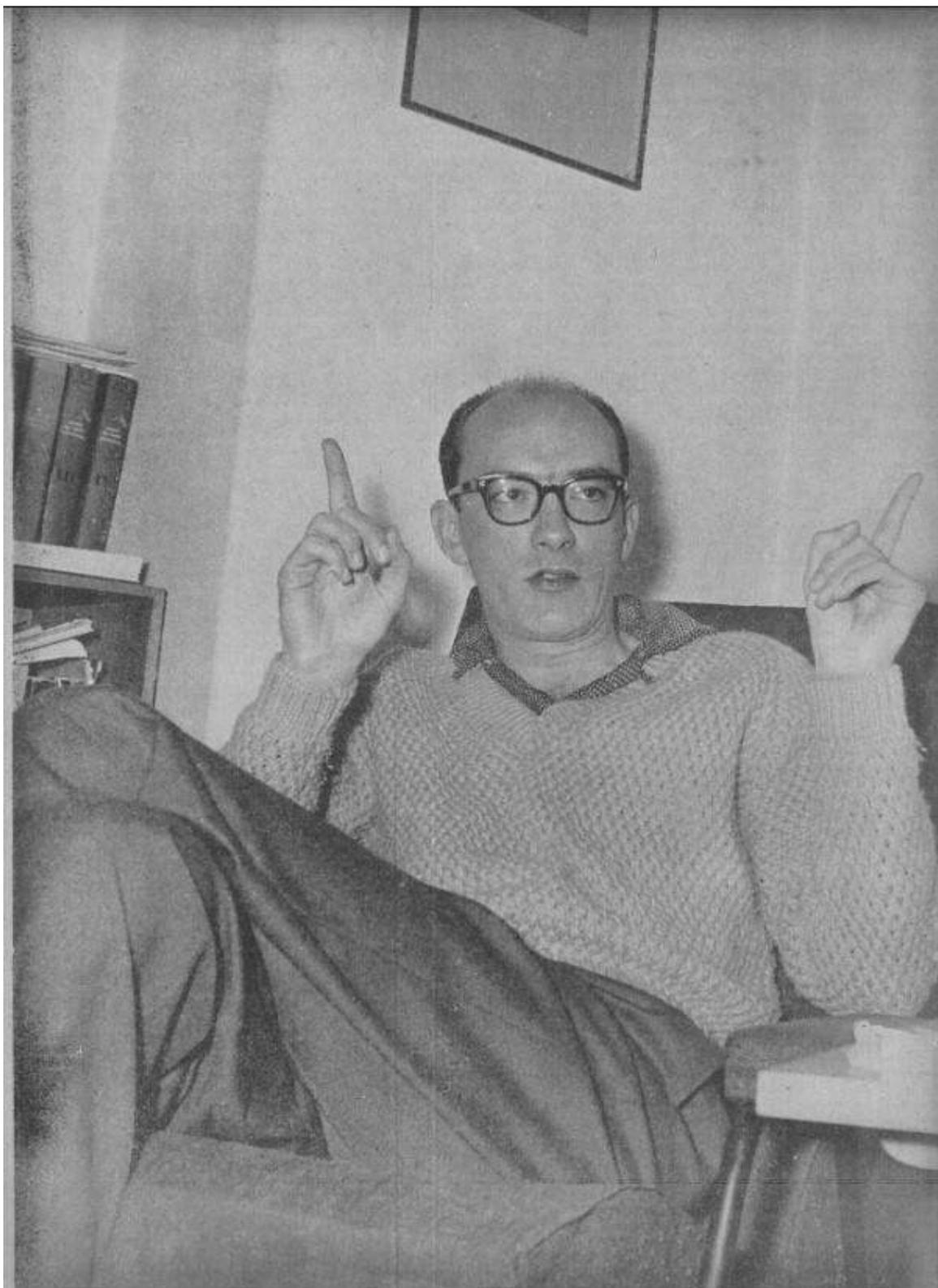


Figura 11: Gerd Bornheim em 1961. Revista do Globo. Foto de João Vieira. Fonte: <https://www.matinaljornalismo.com.br/parentese/ensaio-parentese/gerd-bornheim-a-verdade-seja-dita/>

## 2 VIDA E OBRA DE FRIEDRICH HÖLDERLIN PELO OLHAR DE GERD BORNHEIM

O superlativo pode ser aplicado a Holderlin em diversos sentidos. Por exemplo: é o maior poeta alemão e um dos maiores de todos os tempos; sua obra é extremamente difícil, quer por sua linguagem, quer por seu conteúdo. (BORNHEIM, datiloscrito)

Bornheim dedicou a escrever algumas páginas datilografadas para falar de Hölderlin. Esses documentos são inéditos e estão disponíveis nos anexos, ao final deste trabalho. Não é a primeira vez que Bornheim menciona o poeta-filosófico alemão. Em suas produções bibliográficas, encontramos em outros ensaios menções relacionadas ao universo hölderliniano.

Nos datiloscritos há mais detalhes sobre a vida e a obra de Hölderlin e neste capítulo dedicamos um diálogo especial aos três primeiros pontos: 1 - *Verdade e Poesia*; 2 - *Linguagem vulgar e linguagem poética*; 3 - *Dados biográficos de Hölderlin*; 4 - *Os supostos culturais da obra de Hölderlin (Grécia, movimento filosófico-poético, Revolução)*.

As primeiras impressões de Bornheim sobre a biografia de Hölderlin são ilustradas a partir da infância e da adolescência do dramaturgo suábio, às margens do rio Neckar. Assim, o filósofo brasileiro adota um tom poético nos datiloscritos, às vezes não-linear, com aspectos que transitam entre uma escrita formal e lírica. Dessa forma, os datiloscritos de Bornheim sobre a vida e obra de Hölderlin nos transportam para o contexto social e, principalmente, para o cenário em que viveu o poeta e filósofo alemão. Vejamos:

Johann Friedrich Hölderlin nasceu em 20/3/1770, na Suábia, na vila de Lauffen, junto às margens do Neckar. O pai era intendente do velho convento que ficava na outra margem do rio: morreu logo após o nascimento do filho. A jovem mãe voltou a casar-se com o prefeito de Nürtingen: quando Hölderlin contava 9 anos, voltou a enviuar: o padrasto era extremamente amoroso: sua morte foi um golpe para Hölderlin. Mais tarde o poeta confessará que sua eterna melancolia começara precisamente com a morte do padrasto. (BORNHEIM, datiloscrito)

Em um cenário de perdas e melancolia, a infância de Hölderlin foi marcada pela morte do pai e do padrasto, tais acontecimentos são pilares para entendermos o seu perfil. Em seus datiloscritos, Bornheim não somente nos apresenta de Hölderlin, mas

também nos mostra como o poeta suábio se relacionava com a *natura*<sup>4</sup>, um dos pontos importantes para se compreender a sua essência e como ela se apresentará em suas futuras produções literárias, artísticas e poético-filosóficas.

Por volta dos quatorze anos, a natureza se fez ainda mais presente na vida de Hölderlin, e Bornheim nos mostra essa peculiaridade com muita suavidade, como se fosse um amigo íntimo ou uma pessoa muito próxima do poeta suábio, uma característica da escrita do nosso filósofo brasileiro presente em todos os datiloscritos, que ilustra os mínimos detalhes, como no trecho abaixo:

Desta época: uma vivência que é fundamental: a natureza. Gostava de passear na natureza, as margens do rio, nos bosques, de ler poesias líricas. Conta-se que sobre um rochedo recitou a seu irmão a Balada de Herman, de Klopstock. Esta vivência da natureza é básica: não se trata de mar imenso ou de grandes planícies, que dão ao homem um sentido grandioso da vida. Trata-se de uma natureza amena, colinas suaves, vales aconchegantes: sentimento de estar dentro da natureza, acolhido por ela: sente-se parte dela, vontade de integração: “entre as flores aprendi a amar” dirá mais tarde. Daí a ideia de Heimat sempre tão forte em Hölderlin. Heimat: não é simples espaço delimitado e sentimental: é mais: é um poder, mistério segredo, reino mágico: os tons e perfumes desta paisagem se impregnam definitivamente no rapaz: é a força da raiz também die Mutter (inclui a avó) e die Vatter. Sempre que Hölderlin se sentir sofrer, interiormente destroçado ele voltará a esta raiz, como a um bálsamo. (BORNHEIM, datiloscrito)

Nas palavras de Bornheim, Hölderlin na infância e na adolescência foi um garoto diferente, dotado de conhecimento, que chamava atenção da mãe pelo seu talento intelectual. Hölderlin tinha uma preocupação especial com sua formação, mas a princípio, embora não partilhasse dos mesmos propósitos da Fundação de Tübingen, ele queria demonstrar amor pela mãe, que se orgulhava em vê-lo ali.

Os *tons e perfumes* da paisagem, presentes na adolescência de Hölderlin, são transpostos para suas produções poéticas e, também, dramatúrgicas. Vejamos como Empédocles, ainda na primeira versão do drama-trágico, se relaciona com a natureza e com o éter sagrado, puro, próprio dos seres elevados, assim como ocorria na mitologia grega.

Ainda tomando como base a citação anterior e o documento original disponibilizado nos anexos, percebemos como Bornheim pensou a biografia de Hölderlin ou ao menos temos algumas suposições. Isso pode ser melhor notado a partir dos grifos e das palavras sublinhadas em cada página. O primeiro grifo apresenta a palavra-chave *natureza*, que já nos detemos um pouco anteriormente. Vejamos os

---

<sup>4</sup> Sobre esse ponto cabe um adendo: Bornheim tinha um interesse especial por questões ecológicas, tal afirmação pode ser conferida a partir da leitura do capítulo IV, do livro *Temas de Filosofia* (2015), que tem como título “A questão ecológica”.

pequenos trechos de grifos a seguir: “uma vivência que é fundamental: a natureza”; “Esta vivência da natureza é básica”; “uma natureza amena, colinas suaves, vales aconchegantes”. Em uma pequena passagem de texto encontramos a essência do pensamento de Bornheim sobre o que ele pretendia nos mostrar. É dessa forma que ele vai costurando momentos importantes da vida de Hölderlin e enfatizando palavras que desenham ainda mais o perfil do dramaturgo alemão.

Com essa análise ressaltamos que não convém separar o percurso intelectual e artístico de Hölderlin do momento histórico e social em que o mesmo se encontrava, por esse motivo compreendemos a necessidade de Bornheim em situar o/a leitor/a na ideia de *natura* e *natureza*, pois ela se presentifica no pensamento romântico daquele período. Toda a discussão suscitada até o momento nos ajuda a compreender a essência do trágico no pensamento de Hölderlin e, também, no de Gerd Bornheim.

Trazemos uma contribuição de Solange Costa (2011, p. 186) sobre a ideia de *natureza* em Hölderlin e o seu pensamento sobre a arte grega:

Para Hölderlin é necessário [...] conhecer a arte grega, não para imitá-la ou idealizá-la, mas para compreender a natureza da arte em geral e, a partir disso, abrir espaço para uma poética moderna que não se defina pela comparação, mas a partir de sua própria natureza.

Vejamos que o termo abordado pode ter diferentes conotações, porém, o que nos interessa aqui é percebermos como tal terminologia é adotada e aplicada nas abordagens culturais e literárias daquele período, sempre trazendo o antigo para o contexto do século XVIII.

Nos datiloscritos há menção de que Hölderlin, entre os quatorze e dezesseis anos, ingressou na escola superior de Maulbronn, na Alemanha, estudando o latim e o grego, sendo a cultura dos antigos um dos pontos de destaque e desejo de Hölderlin em suas pesquisas.

Nas palavras de Hölderlin, traduzidas e espelhadas por Bornheim: “as grandes palavras douradas da morte dos heróis começaram a encher meu coração de um espanto carregado de pressentimentos”, essa indagação traz os primeiros indícios dos seus anseios, vontades e questionamentos sobre a Grécia Antiga. A formação eclesiástica e os dogmas cristãos que começaram desde o seu ingresso, aos 14 anos, na escola do convento Denkendorf, causou um choque de mundos diferentes, de um lado os questionamentos sobre a disciplina rigorosa do convento e do outro as novas descobertas, o surgimento de um novo mundo, repleto de inquietações, que o aproxima dos ideais artísticos da Antiguidade.

Aquele momento de inquietações o impulsionou para novos anseios e, conseqüentemente, para novas descobertas, foi quando teve contato com produções literárias de pessoas importantes para a época, a exemplo de Schubart, Homero, Ossian, Klopstock. Em alguma medida esses poetas dialogam com o pensamento de Hölderlin. Klopstock, por exemplo, tem uma precisão no verso e uma musicalidade que desperta interesse de Hölderlin, embora depois exista divergência na forma de pensar.

Algumas das primeiras produções literárias de Hölderlin são reflexos de um jovem apaixonado. A sua primeira paixão foi a irmã de um amigo, cujo nome era Luisa Nast, sua inspiração para escrever poemas no estilo de Werther, de Goethe. O romance epistolar, escrito em cartas, provavelmente teria sido um motivador para Hölderlin, uma vez que a história narrada por Goethe refere-se a uma paixão infeliz e profunda do jovem Werther.

Goethe provavelmente transferiu para sua obra reflexos de sua vida amorosa, com uma jovem de nome similar ao do romance. Algo semelhante ocorreu com Hölderlin em suas produções poéticas presentes em suas correspondências. Assim, é por meio das cartas de Hölderlin que teóricos/as têm estudado aspectos peculiares sobre sua vida e obra. As cartas operam como uma fonte de registro importante nos estudos documentais, principalmente para se compreender alguns fatos históricos, como aqueles períodos em que a tecnologia, no que tange aos aspectos digitais, não se encontrava tão avançada, configurando-se, de certo modo, como um dos principais meios de comunicação da época.

Hölderlin teve a sua volta alguns amigos filósofos e poetas que contribuíram com sua caminhada poética. Ele foi influenciado por Schiller principalmente na ideia de acentuação do ritmo interior do fazer poético. Tal ritmo repercute na composição de poemas, que se configura na ordem e na combinação dos períodos na escrita. Vejamos como Bornheim contribui com tal asserção:

- Com dois

amigos (q logo se tornaram intimos) fez uma aliança poética: a noite apresentavam e discutiam os versos q tinham feito durante o dia; alguns destes poemas eram publicados no "almanaque das Musas do poeta Staudlin. (primeiros versos publicados). E assim, aos poucos, a linguagem poética de Hold. vai se aperfeiçoando. Mais: a infl. de Klopstock dá lugar a de Schiller. Acentua mais a idéia de ritmo interior: um ritmo q vai configurar a ordem, a combinação dos períodos no poema. Os "Hinos aos Ideais da Humanidade" constitui o ponto alto da fase de Tubinga (voltaremos a eles). - Logo surgem novas amizades: decisivas: Hegel e Schelling; os dois gr. filósofos da época.

Figura 12: Trecho do datiloscrito sobre as amizades de Hölderlin. Gerd Bornheim. Arquivo do autor. Sem data.

De acordo com as palavras de Bornheim, o círculo de amizade de Hölderlin contribuiu para a sua própria expansão de consciência poética e histórica, naquele período marcado pelos ideais da Revolução Francesa, pelo renascimento do espírito grego e por um movimento filosófico-poético que renovou o espírito alemão da época. Hegel foi também influenciado por Hölderlin e vice-versa. Ambos dividiram o mesmo quarto e tinham a mesma idade. Kant era contemporâneo desses filósofos e tornou-se um dos referenciais teóricos que motivou o pensamento deles.

Hölderlin foi um escritor que se preocupou com a linguagem, que espontaneamente reverberou em suas produções de modo peculiar, introduzindo uma maneira de pensar inovadora em meio aos seus contemporâneos. Sobre este ponto, adentraremos um pouco mais no próximo subcapítulo, ao tratarmos do modo como opera a sua arte teatral.

Ele foi também um clássico alemão, mas não abraçou totalmente o movimento classicista, conforme aponta Bornheim ao comentar, também, sobre outros movimentos daquele período:

Para o romantismo a Grécia não é mais o ápice da cultura, o paradigma, mas é apenas um momento dentro da evolução histórica. - Dois poetas, contudo, se mantêm fiéis à Grécia: Kleist e sobretudo Hölderlin (além dos filósofos Schelling e Hegel). Talvez nenhum alemão tenha compreendido a Grécia de maneira tão clássica: já tem sensibilidade para os aspectos irracionais da cultura grega. Mais: o sonho começa a entrar em declínio. Winckelmann chorava de alegria diante de uma estátua grega: era todo entusiasmo. Hölderlin chora de tristeza. Hipérion: “O gênio de meu povo, ó alma da Grécia! devo descer, devo procurar-te no reino dos mortos”. Não se pode dizer que a compreensão de Hölderlin seja romântica: ele não é um anti-clássico, mas há nele um classicismo crítico: problematiza o classicismo [...]. De qualquer modo, com Hölderlin o sonho grego começa a adquirir um tom defunto: “Pois meu coração pertence aos mortos”. (BORNHEIM, datiloscrito)

Os desejos e as inquietações de Hölderlin transparecem em suas produções poéticas, a exemplo dos seus primeiros hinos, que elucidam a euforia do nosso dramaturgo sobre o interesse de uma Alemanha diferente, que renovasse a cultura a partir de novos ideais.

A sua obra mais popular é *Hipérion ou o Eremita na Grécia*, um romance epistolar que começou a ser elaborado ainda quando era estudante. Como menciona Bornheim, o *Hipérion* é a ponte que leva à compreensão de Hölderlin. É nela que percebemos todo o complexo mundo das ideias do dramaturgo alemão. Ainda de acordo com Bornheim:

*Hipérion*: é a única obra mais ampla de Hölderlin. Ocupa como que o centro de sua obra. É o Hölderlin plenamente maduro: que se encontrou a si através de Diotima: reconciliado consigo e com o real: sente-se chamado em um entusiasmo altamente espiritual. Já sabemos que há anos Hölderlin vinha se ocupado do tema em fragmentos: havia [adiado a tarefa] por sentir-se

imaturo: sente-se agora na medida exata para enfrentar a tarefa. O primeiro fragmento foi escrito aos 23 anos. Agora, em 1797, Hölderlin publica o primeiro volume (27 anos), e 2 anos depois o segundo volume. Estes dois volumes formam um todo completo: foram escritos como que num só alento. Pensou em escrever um terceiro volume. Não chegou a fazê-lo. Sabe-se que o herói deveria transcender o mundo e atingir um conhecimento de tipo superior à luz do cristianismo. (BORNHEIM, datiloscrito)

Diotima em *Hipérion* é a representação da mulher que foi o grande amor da vida de Hölderlin, Susette Gontard, que ele conheceu em Frankfurt, ao trabalhar na casa do banqueiro Gontard, esposo da sua amada. Ela tornou-se a imagem ideal de beleza feminina: natura harmoniosa, do tipo grego. Ainda na palavra de Bornheim: O amor de Susette Gontard foi a máxima felicidade da vida de Hölderlin. É a fonte inspiradora e o conteúdo essencial de toda sua obra posterior.



Figura 13 - Susette Gontard e Hölderlin. xilogravura, cerca de 1870, segundo desenho de Norbert Schrödl (1842-1912). Fonte: Jornal francês Le Monde.

Havia entre os dois uma conexão mística, um amor puro, uma relação de afinidades que fez com que Hölderlin fosse realmente feliz. Susette Gontard era uma mulher culta, de finanças, que vivia rodeada de pessoas importantes. E foi por essa mulher que o filósofo se apaixonou, dedicando vários poemas, cartas e textos a ela, com o pseudônimo de Diotima, tornando uma peça importante nas suas produções literárias. Assim, Hölderlin foi o homem que, mesmo na loucura, guardou todas as cartas de Susette Gontard, que foram objetos de pesquisa mundo afora. Ela, diferente dele, queimou todas as correspondências que lhe foram enviadas.

Em 1800, após a separação dos dois, Hölderlin passa por momentos difíceis em busca de trabalho. Recorre a Schiller, mas não obtém resposta, por isso retorna a Nürtingen. Em 1802 a musa dos seus sonhos, Susette, morre. Tal acontecimento pode ter acarretado transtornos psíquicos em Hölderlin. Além de Nürtingen, tentou viver em Stuttgart, também na Alemanha, e na Suíça, mas não foi muito bem sucedido. Fez uma longa caminhada até à França em busca de trabalho na casa de desconhecidos, onde encontrou um lugar que o fez recordar de uma grande paixão: a Grécia.

De acordo com Bornheim:

Neste mesmo inverno, empreende uma viagem a pé até o sul da França. E há uma hist. impressionante: num castelo junto a Blois cercado de imenso parque cheio de estátuas de deuses gregos e com uma gr. fonte, o proprietário do castelo, um conde e sua filha, avistaram um homem entusiasmado diante das estátuas: foram ver quem era: e o h começou a falar na impureza da água da fonte e disse q "h era digno dos claros deuses refletirem-se em um espelho obscuro", mas, acrescentou "h estamos na Grécia". Conde: "O senhor é grego?" "Não, ao contrário, eu sou alemão". "Ao contrário? um alemão é o contrário de um grego?" "Sim: e depois de pausa: mas nós todos somos: vocês franceses também, e mesmo os vossos inimigos, os ingleses". O conde ofereceu-lhe hospitalidade e conversaram durante horas: impressionou. Mas o estranho h conseguia lembrar-se de seu nome, mas na madrugada do dia seguinte sofreu um violento acesso de insanidade: esquizofrenia. Viveu na Alemanha mais 40 anos, quase sempre calmo, mas sem nada produzir: morreu em 1843, 73 anos.

Figura 14: Trecho do datiloscrito sobre a viagem de Hölderlin à França. Gerd Bornheim. Arquivo do autor. Sem data.

O acontecimento narrado por Bornheim nos ajuda a entender a relação de Hölderlin com a poesia e com a tragédia grega. O modo como observava a fonte, a água, as estátuas, transcendia o olhar cotidiano, tendo a poesia como uma fuga para os últimos acontecimentos. Tal olhar poético dialoga com a questão do trágico nas obras de Hölderlin, principalmente em *A morte de Empédocles*, analisada no próximo subcapítulo.

Hölderlin escreveu *Hiperion* e *A morte de Empédocles* nos seus dois últimos anos de vida. Em *Hiperion* ele transita por questões filosóficas, políticas e poéticas. Arelado a isso podemos recordar que, conforme aponta Bornheim, Hölderlin viveu em um período em que não existia unidade política, uma Alemanha imersa em uma situação material de miséria. Somado a esses acontecimentos, a vida de Hölderlin foi marcada por altos e baixos, sempre acompanhada por um tom obscuro. O próprio poeta se considerava doentio, melancólico e indiferente, conforme aponta Bornheim nos

datiloscritos. Tudo isso fazia com que ele tivesse um tom misterioso que destoasse da realidade da época, se fechando em seu próprio mundo.

Em 1805, aos 35 anos de idade, diagnosticaram Hölderlin com doença mental sem cura, porém, mesmo após a declaração dos médicos em Tübingen, o dramaturgo continuou a produzir. Em 1807 publicou no Almanaque das Musas, tanto a poesia *Patmos*, quanto outras.



Figura 15: A Torre de Hölderlin (Hölderlinturm), às margens do rio Neckar, em Tübingen: ali o poeta ficou confinado durante 36 anos, até sua morte. — Foto: Wikimedia Commons. Fonte: <https://jornal.usp.br/cultura/holderlin-e-a-superacao-dialetica-da-desilusao-e-da-derrota/>

## 2.1 HÖLDERLIN E A ARTE DA TRAGÉDIA EM DATILOSCRITOS DE GERD BORNHEIM

Este capítulo é dedicado à apresentação inédita dos sete datiloscritos de Bornheim sobre *A morte de Empédocles* e, também, sobre a tragédia em Hölderlin. Durante as análises verificou-se a necessidade de recorrer à outras referências teóricas que pudessem nos auxiliar na compreensão dos registros, por exemplo, os próprios textos do autor intitulados: “O significado das tragédias”, “Sobre o trágico”, “Observações sobre Édipo” e nas “Observações sobre Antígona”, que não são mencionados por Bornheim, mas necessárias para o entendimento do tema e que encontramos nos livros *Fragmentos de Poética e Estética* (2020), de Ulisses Razzante Vaccari e *Observações sobre Édipo e Observações sobre Antígona* (2008), de Jean Beaufret. Outros autores/as também auxiliarão neste momento: Jacqueline de Romilly, Solange Costa, Haroldo de Campos e

Heidegger. Assim, nos datiloscritos encontramos uma análise crítica, filosófica e artística projetada pelo nosso teórico.

Antes de qualquer abordagem, podemos nos perguntar por qual motivo Hölderlin escreveu uma tragédia sobre Empédocles. Vejamos o que Bornheim tem a dizer sobre o assunto:

Por que Empédocles? Quem foi Empédocles? Foi filósofo pré-socrático, viveu no século V a. C. em Agrigento na Sicília: nobre. Mais que filósofo foi também poeta, mágico: devido a situação da época torna-se também político. Pretendia uma ordem social religiosamente fundada: uma espécie de mística da fé. Combate a aristocracia da época e defende a democracia: e diz a lenda que o trono lhe teria sido ofertado: recusa e finalmente o povo se volta contra ele, o persegue e o expulsa. Uma lenda diz também que Empédocles se teria jogado na cratera do Etna. O pensamento de Empédocles tem profunda afinidade com o de Hölderlin. Acreditava que todo o real fosse dominado por dois princípios: amor e ódio. E que inicialmente o Amor mantinha o universo em coesão interna: o cosmo realmente era uma ordem, harmonia: afinidade profunda de todo o vivo. A natureza é um todo divino dominado pela lei do amor. Mas esta ordem inicial do mundo não se manteve: surgiu uma força desagregadora que é o ódio: divide o que estava unido. E desde então o amor e o ódio determinam ora um ora outro o curso do mundo: vivemos hoje sob o império do ódio, da divisão. Mas Empédocles foi natureza profundamente misteriosa: “Eu, porém, caminho entre vós qual Deus imortal, e não mais como mortal, por todos honrado como me convém, coroado de guirlandas floridas. Desde minha entrada nas florescentes cidades sou honrado por homens e mulheres; seguem-me aos milhares, a fim de saber qual o caminho da riqueza, um necessitando oráculos; outros, feridos, por atrozes dores, pedem uma palavra salvadora para as suas múltiplas doenças”. Ele se apresenta como espécie de super-homem: compreende o mistério das coisas: “Mas por que dedicar-se a estas coisas, como se fosse extraordinário ser mais do que os homens mortais e condenados ao perecimento?” “Pois eu já fui moço, e a moça, e planta, e pássaro, e um mudo peixe do mar”. – Este é o Empédocles histórico: dele Hölderlin vai tirar o material para sua tragédia. (BORNHEIM, datiloscrito)

A natureza em Empédocles é a sua própria essência de ser e enxergar o mundo. Ele é alvo da força desagregadora do ódio, ele ultrapassa os limites humanos, é a *hybris*<sup>5</sup> do herói, evidente na peça escrita por Hölderlin. Do desejo de ser um Deus, surge a punição e o retraimento do próprio divino. Ele colhe o que realmente plantou. Empédocles e Sófocles são duas figuras importantes para a compreensão do universo hölderliniano, talvez não seja por coincidência que os dois filósofos gregos tenham sido contemporâneos, e Hölderlin tenha apreciado os dois. Encontramos na *Morte de Empédocles*, na fala da personagem Delia em diálogo com Panteia, ainda na primeira versão do drama trágico, uma menção a Sófocles e Antígona:

---

<sup>5</sup> A *hybris* é um termo grego que geralmente está associado aos crimes ou deslizes cometidos pelo herói trágico. Pode ser associado ainda a uma provocação à ordem divina e à toda ordem estabelecida pelas divindades. Os exageros, a soberba, o orgulho e outros comportamentos desse tipo estão ligados à *hybris*, presentes nas tragédias gregas. [Bornheim traduz como desmedida]

DELIA

Não posso censurar-te, querida, pelo que dizes,  
 Mas minha alma se entristece estranhamente,  
 Ora gostaria de ser como tu, Ora não. Sois todos assim  
 Nesta ilha? Nós também  
 Alegramo-nos com os grandes homens, e agora  
 Um deles é o sol das atenienses:  
 Sófocles, que dentre os mortais foi  
 O primeiro a reconhecer a natureza excelsa  
 Das donzelas e de alma se entregou  
 À sua memória virginal — todas desejam ser um pensamento  
 Do sublime, tentando Salvar, antes que feneça,  
 Na alma do poeta a juventude sempre bela.  
 E perguntam a si mesmas, qual delas Seria a heroína terna e grave  
 Que ele chamou Antígona; e nossa fronte  
 Ilumina-se, quando o amigo dos deuses  
 Surge no teatro em dia de festa;  
 Nosso contentamento é sem preocupação  
 E o amável coração jamais se entrega  
 À homenagem arrebatada pela dor —  
 Ofereces-te em sacrifício — bem vejo, ele é  
 Imensurável e só pode inquietar-te;  
 Mas de que te serve amar sem limite  
 O ilimitado? Tu mesma pressentiste  
 Seu declínio; e deves, criança,  
 Desaparecer com ele? (HÖLDERLIN, 2008, p. 91 e 92)

Assim como Bornheim, Blanchot corrobora com apontamentos importantes a respeito do universo da obra trágica. Em *O espaço literário* (1987), ele nos diz como é a relação de autor/dramaturgo (Hölderlin) e personagem (Empédocles), e como ela existe em relação à natureza:

Empédocles, na tragédia que é a obra da primeira maturidade de Hölderlin, representa a vontade de irromper, pela morte, no mundo dos invisíveis. Os motivos variam segundo as diferentes versões dessa obra inacabada, mas o desejo é sempre o mesmo: unir-se ao elemento do fogo, sinal e presença da inspiração, a fim de atingir a intimidade do comércio divino. (BLANCHOT, 1987, p. 270)

Consideramos que a proposta de Hölderlin na escrita de tragédia se configura como um ato revolucionário na arte teatral, no século XVIII, período em que viveu e uma época em que o ato criativo se encontrava engessado, limitado a determinados parâmetros clássicos. Do mesmo modo encontramos essa revolução perdurando até os dias atuais, sendo uma base para a compreensão de conceitos operantes no meio artístico e filosófico.

Geralmente os temas abordados por Hölderlin transitam pelas questões divinas, pela poesia e a relação do ser humano com a natureza, pelos ideais da época e do contexto em que viveu, pelo o amor à Grécia Antiga e, também, pelos romances que teve ao longo da vida.

Assim, ao tratar de tragédia, urge a necessidade de retomada de alguns conceitos básicos sobre a tragédia ática, pois ali encontramos a essência da tragédia em obras de três grandes escritores de teatro, embora o assunto de interesse esteja na poética da tragédia moderna. Veremos alguns pontos específicos que mais nos interessam e que, em alguma medida, nos ajudarão na elucidação de questões referentes às abordagens hölderlinianas sobre o assunto. Conforme aponta Bornheim em *O sentido e a máscara* (2007):

[...] há uma evolução do fenômeno trágico, uma mudança de seu sentido profundo. Mas sempre que se pergunta o que é a tragédia, o que caracteriza o fenômeno trágico, é fatal voltar à Grécia, e ler a obra de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. Estudando os antigos é que se pode tentar compreender a essência da tragédia; a comparação com os gregos deixa aquilatar o sentido da evolução do trágico através do teatro do Ocidente, e medir o que permanece constante e o diferente desse constante. (BORNHEIM, 2007, p. 70)

Assim como Bornheim, Hölderlin também voltou-se para a Grécia Antiga para estudar principalmente as obras de Sófocles e o modo como percebia a tragédia. Agora, seguindo o esquema de ir e vir no tempo, veremos o que Bornheim nos diz sobre a arte na cultura moderna:

Na evolução social do homem, a cultura moderna representa uma etapa profunda de transformações. As próprias bases da cultura ocidental põem-se a periclitir, e a História passa por uma metamorfose inédita. E é dentro de tal contexto que a consideração do mundo sensível desempenha um papel de relevo. (BORNHEIM, 2015, p. 51)

É na cultura moderna que encontramos nosso poeta suábio propondo digressões no modo de pensar. A euforia moderna de Hölderlin desemboca em produções literárias poéticas e trágicas que abalam os grandes pensadores daquele contexto. Constatamos, portanto, que a tragédia hölderliniana não está presente somente em *A morte de Empédocles*, mas também em seus poemas. De qualquer modo, o nosso interesse aqui é analisarmos como se apresenta alguns pontos da estrutura do texto mencionado, a fim de podermos contribuir com novas possibilidades de leitura e reflexões sobre o tema.

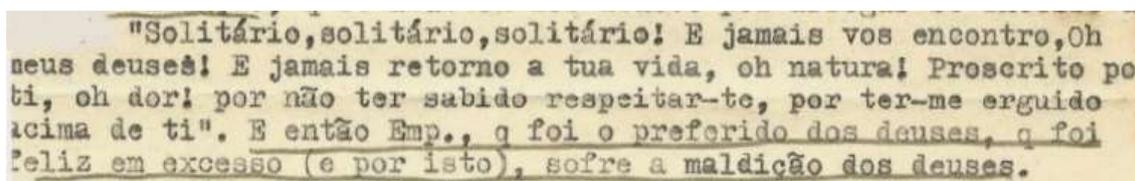
Para enriquecer nossa reflexão retomamos uma passagem do datiloscrito vista anteriormente, que ilustra uma experiência de Hölderlin ao chegar na França: “E Hölderlin começou a falar na *impureza da água da fonte* e disse que *não era digno dos claros deuses refletirem-se em um espelho obscuro*. Vejamos como Hölderlin não somente traça um pensamento poético, mas também trágico sobre aquele momento nostálgico. Portanto, é essa nostalgia que também irá perpassar toda a obra trágica de Hölderlin.

Ele viveu, após o relacionamento com Susette Gontard e a partida dessa pessoa amada, o seu maior infortúnio. Assolado por tais acontecimentos, via-se traído e abandonado pelos deuses, do mesmo modo que notamos o abandono de Empédocles na obra trágica. Com isso, o fragmento apresentado por Bornheim nos faz lembrar ainda o caos que viveu Édipo, após o parricídio e o incesto, na mais conhecida peça trágica de Sófocles. Vejamos uma passagem do texto trágico:

Não teria sido um parricida, de mim ninguém diria: esposo de quem lhe deu a vida. Sem deus agora, filho de sacrílegos, em homogeneidade com quem me fez. Se prévio a um mal existe um mal maior, a mim coube vivê-la. (SÓFOCLES, 2007, p. 104)

Ambos são abandonados pelos deuses. Em Hölderlin, a sua experiência terrena se configura como uma obra de arte que representa a própria essência trágica: a mulher que amava morre e ele enlouquece diante dos fracassos da vida, dos insucessos e das rejeições. *Empédocles* trata de um grau elevado sobre a morte, é a sua exacerbação, o que antes foi tratado em *Hipérion*, agora é ampliado em *A morte de Empédocles*.

Esse infortúnio, aspecto comum nas tragédias gregas, existe a partir de outras conexões estruturais do texto trágico, como a presença da natureza (abordado anteriormente) simbolizada pela “aparição” dos deuses. Vejamos agora outro fragmento do datiloscrito que apresenta a relação da figura do herói trágico com o divino na obra em questão:



"Solitário, solitário, solitário! E jamais vos encontro, Oh meus deuses! E jamais retorne a tua vida, oh natura! Proscrito por ti, oh dor! por não ter sabido respeitar-te, por ter-me erguido acima de ti". E então Emp., q foi o preferido dos deuses, q foi feliz em excesso (e por isto), sofre a maldição dos deuses.

Figura 16: Trecho de memorial datiloscrito sobre uma passagem da *Morte de Empédocles*. Gerd Bornheim. Arquivo do autor. Sem data.

O trecho acima mostra justamente o abandono dos deuses (afastamento categórico), característica presente na tragédia de Hölderlin, inspirada esteticamente pela estrutura sofocliana. Como aponta Bornheim:

O fundamento da tragédia grega é sempre a relação do homem com o divino: mas este é o fundo, o suposto: Hölderlin pretende fazer deste suposto o objetivo mesmo da tragédia. (BORNHEIM, datiloscrito)

De antemão, não pretendemos tecer uma análise aprofundada sobre os complexos conceitos que nosso dramaturgo apresenta ao falar do trágico, como: *afastamento categórico*, *cesura*, *aórgico e orgânico*, *unificação* e *separação ilimitada*, mas apresentaremos breves considerações que possam elucidar o assunto.

Ainda sobre o afastamento categórico, durante suas pesquisas sobre o trágico, Hölderlin recorreu também a Kant que trata justamente do Imperativo categórico, cunhado por ele como *afastamento categórico*. Em linhas gerais, Kant trata da ética do dever, da qual devemos julgar nossas ações diante acontecimentos cotidianos que envolvem também outras pessoas. Assim, como aponta Beaufret (2008, p.21):

A moral kantiana é uma exclusão de toda teofonia. Eliminação da moral teológica em prol de uma teologia moral, ela não é mais visão de Deus, mas desde já retraimento do divino. A lei é o documento mais próprio desse retraimento. Se Deus é presença, é por sua exclusão de toda “representação intuitiva”.

Em Hölderlin, do mesmo modo em Sófocles, encontramos “o afrontamento do divino e do humano - o acasalamento [...] que é o próprio tema da tragédia”, chamado pelo nosso dramaturgo de afastamento categórico. (Beaufret, 2008, p. 19). Vejamos agora como essa separação do divino e do humano se exemplifica em uma passagem da *Morte de Empédocles*:

Emp.  
é adorado por todos: se consola nisto, torna-se cego, converte-se  
em mais um fanático de si mesmo, perde sua alma; quem é adorado  
pela multidão como um deus termina convertendo-se em deus de si  
próprio. - Mas há uma 3ª razão da queda de Emp. q é ainda mais fun-  
damental: Emp. tem aspectos em sua personalidade q são obscuros e  
perigosos: nestes aspectos é onde residem a causa fundamental de

Hold. 26-sua tragédia. Entre Emp. e as forças da natureza existe uma  
conexão íntima. E é um h q tem poderes mágicos: vale-se então de  
seus poderes para dominá-la. Ele se vale das forças q os deuses  
lhe deram para tornar-se tb ele um deus: e esta é a sua trag.:  
quer ser um deus. E já no início do poema sabe-se qual é o veri-  
dito dos deus: "Es haben ihm die Götter sehr geliebt, mas ele Ñ  
é o primeiro q, de cima, é lançado no abismo, na noite sem senti-  
do, do ápice de sua bondosa confiança, weil er des Unterschieds  
zu sehr vergass". E mais adiante: "pois o ébrio homem, diante de  
tudo povo, chamou-se de ~~um~~ deus".

Figura 17: Trecho de memorial datiloscrito em que aborda a relação de Empédocles com a natureza. Gerd Bornheim. Arquivo do autor. Sem data.

Bornheim, no fragmento do datiloscrito acima, traz dados que ilustram como é o comportamento do herói trágico na obra de Hölderlin. O sentimento de fanatismo e adoração é o embrião para que a vida de Empédocles se torne um caos, além da revolta do próprio povo no decorrer do texto dramático. Em Sófocles, por exemplo, “os homens [...] ultrapassam o limite, e, muito frequentemente, apesar das advertências dos deuses.” (Beaufret, 2008, p. 17). O afastamento do divino foi um tema recorrente em seus textos, inclusive nas elegias. Encontramos nos datiloscritos indícios de que essa temática acompanhou Hölderlin na fase da loucura. De acordo com Bornheim:

Este é o tema básico dos últimos tempos de lucidez do poeta, dos últimos grandes hinos. 6) Quais serão os deuses desta nova pátria espiritual? É uma das grandes preocupações de Hölderlin. Os deuses gregos, os cristãos, os elementos sagrados da natureza, Cristo, Dionísio? Ou um deus futuro? É diante deste tema que Hölderlin começa a balbuciar, a tremer diante das portas da loucura. (BORNHEIM, datiloscrito)

Sobre a cesura, Hölderlin diz nas *Observações sobre Édipo* que este elemento está presente tanto em Édipo, quanto em Antígona, ou seja, “em ambas as peças, a cesura é constituída pelas falas de Tirésias” (2020, p. 257). Ele ainda acrescenta:

Ele [Tirésias] intervém no curso do destino como guardião do poder da natureza, que subtrai tragicamente o homem de sua esfera de vida, do ponto médio de sua vida interior, jogando-o para um outro mundo, na esfera excêntrica dos mortos. (*ibidem*, p. 257)

O diálogo de Délia e Panteia, no início da primeira versão da tragédia hölderliniana, traz uma informação importante sobre o caso da cesura. As duas personagens, principalmente, Panteia, demonstra uma certa angústia em relação à situação de Empédocles, é como se ela pressentisse o que irá ocorrer com o taumaturgo:

PANTEIA  
 Ah, quando o vi pela última vez, lá,  
 à sombra de suas árvores devia sentir —  
 O divino — uma dor profunda, peculiar.  
 Com nostalgia estranha, perscrutando tristonho,  
 Olhava ora para baixo, a terra, como se muito  
 Houvesse perdido, ora levantava os olhos através do  
 Crepúsculo do bosque, como se a vida lhe houvesse  
 fugido no azul longínquo... e a humildade  
 Do semblante real tocou  
 Meu coração revoltado — também conhecerás o ocaso,  
 Belo astro! e não durarás muito mais.  
 Foi o que pressenti — (HÖLDERLIN, 2008, p. 87)

Panteia tem a sensibilidade de perceber todo o sofrimento de Empédocles, o seu comportamento nos mostra características da cesura, embora não se caracterize totalmente como tal. Jean Beaufret traz algumas considerações que reforçam a possibilidade de indícios que lembrem a cesura nas ações de outras personagens, e não somente aquelas dotadas de experiências divinas. Ele faz essa associação a partir de *Agamenon* de Ésquilo:

A intervenção do adivinho na ação trágica não é exclusiva das tragédias de Sófocles. Em *Agamenon* de Ésquilo, por exemplo, mal Agamenon entra em seu palácio, Cassandra vê, como que através dos muros, a execução do crime, depois prevê a chegada de Orestes. Mas aqui o clamor da voz profética não tem a significação de uma “cesura”. Ela é muito antes a confirmação do que já era esperado. (BEAUFRET, 2008, P. 35)

Portanto, Cassandra e Panteia têm percepções parecidas, ambas enxergam o caos que está por vir. Hölderlin bebeu na fonte de Sófocles, isso é fato, por esse motivo,

diferente da primeira versão da tragédia, encontramos na terceira versão a presença de um profeta semelhante à Tirésias, de nome Manes, que surge no final do texto inacabado. Ele é um profeta estrangeiro egípcio, cego, que sabe muito de Empédocles:

MANES

Pois bem! Não tardes! Não hesites mais.  
Dissipa-te, fantasma, esvanece! Para que tudo  
Volte logo à luz e à calma!

EMPÉDOCLES

O quê? De onde vens, Homem? Quem és?

MANES

Como tu,  
Sou da mesma estirpe, um pobre mortal.  
Enviado a tempo a ti que te  
Julgas predileto do céu, anunciando-te  
A ira celeste, do Deus sempre ativo.

EMPÉDOCLES

Tu o conheces?

MANES

Muito te falei  
Às margens do longínquo Nilo.

EMPÉDOCLES

És mesmo tu? Aqui?  
Não é de espantar! Desde que morri  
Para os vivos, ressurgem-me os mortos.

MANES

Os mortos não respondem, se os interrogares,  
Porém, se pode uma palavra servir-te, escuta!

EMPÉDOCLES

Já percebo a voz que me chama.

MANES

Assim se fala contigo?

EMPÉDOCLES

Para que a discussão, estrangeiro?

EMPÉDOCLES

Por que me fazes recordar? O que me evocas ainda uma vez?  
Aconteceu-me o que devia acontecer.

MANES

Eu também o  
Sabia, há muito e o predissera.

EMPÉDOCLES

Pois bem! O que esperas? Por que me  
Ameaças com a chama do Deus que  
Eu bem conheço, a quem me presto como brinquete;  
E, cego, ousas julgar o meu direito sagrado?

MANES

Eu não mudarei o que te deve acontecer.

EMPÉDOCLES

Então vieste só para ver como se dará?

MANES

Oh, não brinques, mas honra a tua festa,  
 Cinge de grinalda a tua cabeça e a enfeita,  
 A vítima, para que não caia em vão,  
 Bem o sabes, a morte súbita  
 Está desde o início reservada  
 Aos insensatos como tu.  
 Queres assim? Assim seja! Porém não deves precipitar-te  
 No abismo desatinado, como estás agora!  
 Tenho uma palavra para dizer-te; reflete sobre ela, ébrio!  
 Só a Um se faz justiça neste tempo,  
 Só Um enobrece teu negro pecado,  
 E ele é bem maior que eu! Como a videira  
 Presta testemunho do céu e da terra, ao ser banhada  
 Pelo alto sol erguendo-se do solo escuro,  
 Assim ele, nascido de luz e noite;  
 Faz o mundo fervilhar a sua volta, agitando  
 E revolvendo toda a corrupção e o tumulto  
 Que há no peito dos mortais.  
 O senhor do tempo, afligindo-se por seu poder,  
 Domina a revolta com olhar tenebroso.  
 Seu dia declina e lampejam seus raios,  
 Todavia tudo o que flameja do alto  
 E pressiona de baixo, só acirra a feroz discórdia.  
 Mas Um, o novo salvador, recolhe  
 Sereno os raios celestes, estreitando  
 Amorosamente em seu seio o que é mortal,  
 Amenizando o conflito do mundo.  
 E reconcilia homens e deuses  
 Que voltam a viver próximos, como outrora.  
 E a fim que, ao aparecer, o filho  
 Não seja maior que os pais, e o  
 Sagrado espírito da vida não permaneça prisioneiro e  
 Esquecido por causa dele, do Único,  
 Ele mesmo, o ídolo de seu tempo se desarvora,  
 Espedaçando a própria felicidade  
 Que lhe parece excessiva; e assim possa, com mão pura,  
 Cumprir o que, para ele, puro, é necessário  
 E purificado, restituir ao elemento  
 O que possuía e enaltecia.  
 És esse homem? Ele mesmo? Ele, és tu?

EMPÉDOCLES

Reconheço-te pelo falar obscuro e também  
 Tu, onisciente, me reconheces

(HÖLDERLIN, 2008, p. 321 e seg.)

Ainda sobre a presença de Manes, Bornheim complementa:

E na cena final aparece em cena um ancião: Manes: um iniciado egípcio nos mistérios: figura supra-humana, intemporal: acima da condição humana: diz que deve executar seu sacrifício: é voz dos próprios deuses, que dão a Empédocles o seu beneplácito. Assim termina. (BORNHEIM, datiloscrito)

Assim, notamos que Hölderlin traça paralelos entre o antigo e o contexto em que viveu. Desse modo, a tragédia em Hölderlin existe a partir da união da arte teatral clássica e do espírito moderno. Presente não somente na poesia de suas elegias, o espírito grego serviu de inspiração a Hölderlin, que se deteve na literatura ática examinando produções literárias trágicas a fim de conciliá-las ao moderno. Observemos o seguinte fragmento:

Em que consiste a arte trágica? O que é a tragédia? Aqui, porém, Hölderlin trava um diálogo não apenas com os gregos em geral, mas mais especificamente com Sófocles. (BEAUFRET, 2008, p. 16)

Nela, Jean Beaufret (1907-1982), conhecido por introduzir o pensamento de Heidegger, apresenta um dos eixos principais que envolveu os momentos de escritas trágicas de Hölderlin, o maior tragediógrafo grego, Sófocles<sup>6</sup>. O nosso poeta suábio, além de escritor, foi também tradutor, e é por meio dele que encontramos a mais exuberante tradução da tragédia *Antígona*, de Sófocles.

Ainda como aponta Beaufret:

O trágico de Sófocles, aos olhos de Hölderlin, não é, de fato, um trágico como o de Ésquilo ou de Eurípedes, mas um trágico bastante singular. Digamos numa palavra que é o trágico do retraimento ou do afastamento do divino. (BEAUFRET, 2008, p. 16)

Na história do teatro encontramos na Grécia Antiga três grandes tragediógrafos importantes: Ésquilo, Eurípedes e Sófocles. O primeiro é considerado o pai da tragédia grega e o mais antigo dos três. Ele nasceu em Eleusis, Atenas, em meados de 525 a. C e faleceu em Gela, na Sicília, em aproximadamente 456 a. C. Foi o escritor de *Os Persas*, *Sete contra Tebas*, *Prometeu acorrentado*, *Agamemnon*, *Coéforas* e *Eumênides*. Dezenas de outras obras de Ésquilo se perderam com o tempo.

Em conversa com a professora Solange Aparecida Costa a respeito da sua pesquisa sobre o trágico e o trágico em Hölderlin, entendemos que Ésquilo contribuiu em diversos sentidos para a arte teatral, inclusive com um olhar particular da presença do divino em suas produções. Encontramos em seus textos os deuses personificados (forma humana) se relacionando com forças da natureza e com o sobrenatural. Por exemplo, podemos notar em *Eumênides*, a última peça da trilogia *Orestéia* escrita por

---

<sup>6</sup> Sófocles nasceu em uma família abastada e teve uma vida política ativa, além de participar de competições esportivas. Foi premiado pela primeira vez em 468 a.C, aos 30 anos, e até os seus 87 anos de idade continuou sendo premiado por suas produções literárias. Das 123 peças que escreveu, somente sete foram conservadas. Dentre as obras que escreveu estão: *Édipo Rei*, *Antígona* e *Electra*. Sobre esse assunto ler Jacqueline de Romilly (1998, p.71 a 73)

Ésquilo, a presença de deuses não somente como símbolos, mas também humanizados, como a aparição de Atena, Apolo e Hermes. (referência dessas informações)

Nas obras de Eurípedes a presença de deuses é quase nula, existe a menção das forças da natureza, ou seja, das divindades por meio de símbolos, mas não personificadas como na peça *Eumênides*, de Ésquilo. Assim, as relações entre deuses e humanos começam a se esvaír, quiçá por questão de escolha estética do autor.

Em Sófocles encontramos o retraimento do divino, conforme aponta Romilly (1998, p.85):

Os deuses estão sempre presentes nas tragédias de Sófocles. Diferentes dos deuses de Ésquilo, eles já não têm uma influência tão grande sobre as emoções. Também não são tão sensíveis. Já não se comenta tanto sobre seus designios, os quais deixam de se relacionar tão fortemente com o conceito de justiça. Mas esse mesmo distanciamento nada mais é que o sinal da diferença radical que os separa do homem. Sófocles, na verdade, tinha o sentimento profundo da majestade divina. No teatro, os deuses revelam-se à parte, alheios, acima da imperfeição e do tempo.

Em Sófocles encontramos o coro rogando pela presença dos deuses, porém, eles aparecem por meio dos signos do céu e da terra, bem como da atuação do adivinho Tirésias, que representa o sobrenatural com sua vidência.

Após o ato trágico cometido por Édipo ao furar os próprios olhos, notamos uma evidência maior do ócio divino:

Foi Apolo! Foi sim, meu amigo! Foi Apolo o autor de meus males, de meus males terríveis; foi ele! Mas fui eu quem vazou os meus olhos. Mais ninguém. Fui eu mesmo, o infeliz! Para que serviriam meus olhos quando nada me resta de bom para ver? Para que serviriam? (SÓFOCLES, 1998, p.88)

Há outro fragmento que desenha esse afastamento dos deuses diante da atrocidade cometida pelo herói trágico:

E jamais eu seria assassino de meu pai e não desposaria a mulher que me pôs neste mundo. Mas os deuses desprezam-me agora por ser filho de seres impuros e porque fecundei — miserável! — as entranhas de onde saí! Se há desgraça pior que a desgraça, ela veio atingir-me, a mim, Édipo! (SÓFOCLES, 1998, p.89)

Embora os deuses não estejam personificados como em Ésquilo, encontramos indícios de suas existências em Sófocles, nada mais evidente como nas falas acima.

Depois dessa breve passagem histórica da estética dos tragediógrafos, consideramos que Hölderlin não personifica os deuses, como Ésquilo fez, embora Empédocles se veja como um. Encontramos símbolos que dão vestígios da presença divina, como o caso do profeta/vidente Manes, na terceira versão da tragédia. Encontramos menções aos deuses pelos próprios personagens, principalmente

Empédocles enquanto passa pelo martírio, mas o tempo é do ócio divino, ou seja, do retraimento das divindades.

Retomando a análise dos termos abordados por Hölderlin, encontramos no Fundamento para Empédocles uma passagem que ilustra o que seria o *aórgico*:

Natureza e arte são apenas harmonicamente opostas na vida pura. A arte é a flor, a perfeição da natureza, e a natureza apenas se torna divina mediante a ligação com a arte, heterogênea, porém harmônica, e se cada um é tudo o que pode ser, e um se liga ao outro, compensando a ausência do outro, essa ausência que lhe pertence necessariamente por ser inteiramente aquilo que ele pode ser na particularidade, então aí está a perfeição e o divino está no meio de ambos. O homem mais orgânico e mais artístico é a flor da natureza; e a natureza mais aórgica, se é percebida de modo puro, por um homem puramente organizado e puramente formado, confere-lhe o sentimento da perfeição. (HÖLDERLIN, 2020, p. 182)

Hölderlin utiliza o termo *aórgico* para referir-se à natureza, ao universal, ao objeto, ao inconsciente, o inefável. São modos de percepção pura do divino. O oposto estaria ligado ao orgânico (arte), ao particular, a individualidade, ao sujeito, dentre outros termos. Assim, o sentido do trágico, segundo Hölderlin, se dá a partir da tensão entre esses dois pólos, homem (orgânico) e natureza (aórgico):

[...] para ele [Hölderlin], todo processo de criação emerge desse embate entre princípios discordantes. No caso do trágico, o que o impulsiona é a relação entre o aórgico (força da natureza, divino, ilimitado, universalmente válido) e o orgânico (singular, homem em sua finitude, prático-singular). Nessa oposição, desenvolvida no “Fundamento para Empédocles”, o orgânico, o homem em sua existência individual e finita, busca momentaneamente alcançar o aórgico (o divino), e por um breve período a diferença originária entre universal e singular se subtrai. (COSTA, 2007, p. 54)

Os dois conceitos *homem e natureza* estão relacionados ao plano do infinito e do *ilimitado*, porém, para que simbiose trágica aconteça é necessário que se faça existir o finito que é próprio do humano, e que isso fique evidente na peça trágica. Assim, o herói trágico egocêntrico, ligado à matéria, se corrompe no decorrer da história. Conforme aponta Hölderlin (2020, p. 261):

A exposição do trágico repousa principalmente no fato de que o elemento monstruoso – O modo como o deus e o homem se acasalam e como, ilimitadamente, o poder da natureza e o mais íntimo do homem se unificam na ira -, se concebe em virtude do fato de que a unificação ilimitada se purifica por meio da separação ilimitada.

A contradição é uma marca evidente nos estudos sobre o trágico, às vezes difícil de ser encontrada, embora se torne mais fácil a visualização nas teorias do próprio Hölderlin. O nosso tragediógrafo menciona esse fator importante na compreensão dos estudos sobre a tragédia:

O significado da tragédia pode ser mais facilmente compreendido a partir do paradoxo. Pois tudo o que é original, sendo todo poder justa e igualmente partilhado, não aparece na verdade em sua força originária, mas propriamente em sua fraqueza, de modo que a luz da vida e a aparição pertencem propriamente à fraqueza de cada todo. Ora, no trágico, o signo é em si mesmo insignificante, carente de efeito, mas o original é exposto diretamente. O que é original pode aparecer propriamente apenas em sua fraqueza, mas, na medida em que o signo em si mesmo é posto como insignificante = 0, o original, o fundamento oculto de toda natureza, pode também se expor. Se a natureza expõe propriamente em seu dom mais fraco, então o signo, quando ela se apresenta em seu dom mais forte, será = 0. (HÖLDERLIN, 2020, p. 247)

Bornheim, nos datiloscritos, contribui ao comparar a relação de Empédocles com o infinito:

Empédocles é o homem que só se satisfaz com a natura infinita: e na sua tragédia é que a vivência da natura sempre é unilateral. Ele só pode viver uma natura infinita. No plano: “ein Todfeind aller einseitigen Existenz und deswegen auch in wirklich schönen Verhältnisse unbefriedigt, unstat, leidend, bloss weil sie besondere Verhältnisse sind”... Ele não suporta o infinito: quer coincidir em o todo da natura: quer viver numa “grande harmonia com todo o vivo, com um coração onipresente, íntimo como um Deus e livremente desenvolvido”. Mas as condições concretas, por mais belas que sejam e precisamente porque são concretas, impedem a existência plena. Então o finito se torna uma tortura. Joga-se no vulcão para penetrar totalmente na natura: para unir-se a natura infinita. (BORNHEIM, datiloscrito)

Agora voltamos ao caso da concepção criativa de Hölderlin sobre a tragédia. Primeiro nos apoiaremos em Heidegger (2013, p. 45) que diz que “a poesia aparece sob a configuração modesta do *jogo*. Livre de entraves, ela inventa seu mundo de imagens, e permanece absorta no âmbito do imaginado”. É dessa liberdade de expressão de que estamos tratando, uma vez que *A morte de Empédocles* se configura dentro de um universo cheio de indicações textuais que não conduz somente a uma ideia do trágico clássico. Vejamos novamente um fragmento dos datiloscritos a fim de analisarmos alguns pontos importantes sobre *A morte de Empédocles* aos olhos de Gerd Bornheim:

Empédocles— O Hyp. foi escrito sob infl. direta de Diotima (Susete). Depois, Hold. abandona Frankfurt, separa-se de Diotima. E escreve 3 fragmentos do Empédocles. Hyp. coloca o probl. de Hold: estes mesmos probl. § levados agora a exacerbação. A idéia do sacrifício pela morte sempre esteve diante dos olhos de Hold. Já na juventude projetara escrever uma trag. sobre a morte de Sócrates. Em Frankfurt a experiência de um amor impossível fizera-o compreender o elemento trágico da própria exist. Volta a dedicar-se a este tema agora e escolhe como herói Empédocles: elabora um plano geral ao qual se seguem os fragmentos. Não se trata de um drama no sentido usual da palavra: § tem nem ação dramática, nem a estrutura do drama: § foi escrito para ser representado. Mais uma vez se trata de um drama interior: § os problemas q assolam a exist. particular. Um debate com as necessidades da vida, com nossa exist. condicionada. O q faz é a hist. da alma humana: de uma alma q está antes de nossas paixões e sucessos: o q está em jogo é a própria condição humana.

Figura 18: Trecho do datiloscrito sobre Hipérion. Gerd Bornheim. Arquivo do autor. Sem data.

Tomando como ponto de reflexão as palavras de Bornheim acima e, embora estejamos trazendo pontos que perpassam pela poesia, o que seria *A morte de Empédocles*, se não uma peça teatral trágica? Como Bornheim entende essa (des)construção de Hölderlin em séculos passados? Como podemos assimilar subjetivamente nesta pesquisa as relações entre o moderno e o contemporâneo no trágico hölderliniano? Em que medida Bornheim os seus textos sobre a crise da norma, da comunicação e da linguagem podem contribuir para uma nova concepção e observação de Hölderlin e o seu trágico, ainda que o próprio autor afirme que a obra não foi feita para ser encenada? O próprio Hölderlin afirma que a “a tragédia é dramática segundo sua matéria e sua forma”, corroborando para uma compreensão macro sobre o seu próprio texto.

Haroldo de Campos ao tratar da crise da normatividade em um dos capítulos do livro *A ReOperação do texto* (2013), contribui com nossa abordagem ao dizer que:

A tendência à estrita delimitação literária dos gêneros, à precisa elaboração de um *cânon dos gêneros*, é um corolário natural da concepção reguladora e normativa da linguagem característica do classicismo. (2013, p. 161)

As fronteiras que separavam os gêneros literários foram se esvaindo com o passar dos tempos. Não foi uma regra imposta por alguém, mas um ciclo natural, assim como tudo natureza, do tangível e intangível. Assim, não existe uma pureza estrutural em um texto lírico, do mesmo modo que não existe no texto dramático. No capítulo a seguir nos deteremos mais no assunto, pensando principalmente na expansão da literatura. De todo modo, o ato poético é uma característica literária de Hölderlin, e é na sua

singularidade do modo de poematizar que os atritos da *Morte de Empédocles* se tornam possíveis, afinal de contas arte é poesia e a poesia é arte.

A sua tragédia nos apresenta um universo próprio que existe a partir do gênero dramático. Hoisel é assertiva ao tratar do assunto:

Ao tratarmos das configurações do texto dramático teremos que delimitá-lo enquanto gênero literário constituído a partir de certos traços diferenciais que o distinguem das demais tipologias literárias. Enquanto manifestação da série literária, o texto dramático contém certos aspectos que o singularizam em relação às demais, com as quais compartilha a utilização do signo verbal, mas que delas se afasta quando se realiza como texto teatral (HOISEL, 2014, p.79)

O próprio Hölderlin também contribui ao dizer que:

O poeta trágico faz bem em estudar o lírico, o lírico, de estudar o épico, o épico, de estudar o trágico. Pois no trágico reside o acabamento do épico no lírico, o acabamento do trágico, no épico, o acabamento do lírico. Pois, mesmo que o acabamento de todos seja uma expressão mista de todos, no entanto, em cada um deles somente um dos três aspectos é mais acentuado. (HÖLDERLIN, 2020, p. 241)

Encontramos no texto teatral de Hölderlin uma forte tendência ao lirismo, porém, percebemos uma inclinação e uma aproximação mais efetiva para o gênero dramático trágico, embora considerado pela maioria dos/das leitores/as como poesia trágica.

Aos olhos de muitos/as pesquisadores/as seria duvidoso ou mesmo afrontoso a confirmação da existência de um texto trágico na obra de Hölderlin. Todo o problema se resume em termos, quase que unicamente, o acervo ático de tragédia como literatura universal que, erroneamente, fecham-se os olhos e ignoram as variações das escritas daquela época, como vimos anteriormente nos tragediógrafos.

Nos datiloscritos encontramos uma ampliação do pensamento de Bornheim que coloca em pauta a questão da língua e da linguagem. Notamos a seguir uma contribuição que dá luz ao modo de traduzir de Hölderlin e o seu jeito próprio de entender a tragédia:

Uma língua ñ se aprende pq se sabe gramática: só se aprende qdo. a gente entra em seu espírito, qdo. a gente confunde o próprio coração com o coração da língua. A l. de fato é mistério: ñ se pode imaginar um h sem linguagem. Donde vem realm. a linguagem? Pq se fala aqui português e lá alemão? São perguntas irresponáveis. Mas quem melhor permite compreender o espírito da língua, o seu mistério, é a poesia. - A concepção vulgar da linguagem é profundam. falsa. A exist vulgar, aliás, tende a falsificar tudo, a superficializar as coisas: a verdade é difícil: é dif. compreender realm. um poeta, ou ac menos certos poetas; é dif. compreender realm. uma outra pessoa: poucas pessoas realm. se preocupam em compreender os outros. P q todo mundo assiste filmes sentimentais, e poucos assistem os "sérios".

Figura 19: Trecho do datiloscrito que trata da questão da língua e da linguagem. Gerd Bornheim. Arquivo do autor. Sem data.

A língua é um convite para adentrar no seu espírito e, nas palavras de Bornheim, a compreensão da língua surge a partir do momento que se une o coração de quem a apreende e o coração da própria língua. De fato, o espírito da língua é mistério, e isso Hölderlin soube transmitir de forma talentosa em suas obras. Assim, ao problematizar a questão da língua e da linguagem, sendo esse um ponto crucial nesta pesquisa, nos deparamos com informações que nos ajudam a compreender o universo trágico teatral de Hölderlin.

### 3 ENTRE O CLÁSSICO E O CONTEMPORÂNEO: INTERPRETAÇÕES EM HÖLDERLIN A PARTIR DE BORNHEIM

Iniciamos este capítulo com uma reflexão sobre o escrito intitulado *O conceito de tradição* (1987), elaborado por Bornheim e disponível no site Artepensamento: ensaios filosóficos e políticos<sup>7</sup>.

O tema da tradição da forma como Bornheim aborda, nos traz reflexões sobre como a obra de Hölderlin se projeta no hoje. Para entendermos tal ponto trazemos um fragmento do ensaio:

A tradição só parece ser imperturbavelmente ela mesma na medida em que afasta qualquer possibilidade de ruptura, ela se quer perene e eterna, sem aperceber-se de que a ausência de movimento termina condenando-a à estagnação da morte. A necessidade da ruptura se torna, em consequência, imperiosa, para restituir a dinamicidade ao que parecia “sem vida”. (BORNHEIM, 2015,p. 245)

A partir da ideia de tradição compreendemos também o conceito de crise e do surgimento do novo. “A tradição aqui, pode ser entendida como o conjunto dos valores dos quais estamos estabelecidos” (*Ibidem*, p. 246). A proposta de Hölderlin se configura com essa ideia de ruptura em relação ao clássico, embora o próprio dramaturgo tenha recorrido aos clássicos para entender a tragédia e escrever uma obra moderna. Por isso, o dramaturgo alemão continua a contribuir com uma ampla compreensão acerca dos estudos de ordem estética, filosófica e artística, que reverberam em suas obras até os dias hodiernos, embora seus trabalhos tenham sido ignorados por mais de um século.

Grande apreciador da cultura grega, Hölderlin não se intimidou ao tentar “inovar” na construção e tradução de obras, tornando-se um dos grandes escritores do seu tempo. *A morte de Empédocles* é um exemplo, pois sua estética, em certa medida, desconstruiu condicionamentos e engessamentos artístico-filosóficos da época, tornando-se uma obra contemporânea, de acordo com a discussão aqui levantada, ainda que tenha sido escrita em meados da Modernidade.

Frente ao Idealismo Alemão e na empreitada de escrita de uma obra trágica, encontramos em Hölderlin uma “ambiguidade radical, que afeta a própria

<sup>7</sup> O site Artepensamento foi organizado para hospedar o vasto material resultante de eventos e livros organizados por Adauto Novaes os quais reúnem a produção de importantes pensadores brasileiros e estrangeiros. Tais eventos e publicações, que acontecem desde o final dos anos 1980 até hoje, são referências incontornáveis para a ensaística brasileira contemporânea. O referido texto-conferência de Gerd Bornheim sobre a tradição foi publicado no livro *Cultura Brasileira. Tradição e contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Funarte, 1987, republicado no livro *Temas de filosofia*. São Paulo: Edusp, 2015. Entre os autores que também participaram dessa publicação estão Gerd Bornheim, Alfredo Bosi, José Americo Motta Pessanha, Roberto Schwartz, Silvano Santiago e Paulo Sérgio Duarte.

inteligibilidade da obra e os modos de sua comunicabilidade” (BORNHEIM, 2000, p. 40). Essa radicalidade poética nos mostra novas leituras e possibilidades diante do conceito do trágico.

A Antiguidade Clássica influencia o pensamento criativo-filosófico de Hölderlin, introduzindo a cultura grega como característica marcante em algumas de suas produções. Encontramos nos datiloscritos de Bornheim, na seção 3, *Dados biográficos Hölderlin*, impressões sobre essa relação do poeta alemão com a Grécia Clássica:

Estudava muito latim e grego. E então Hölderlin começa a desconfiar a existência de um novo mundo: a Grécia. Mais tarde: “as grandes palavras douradas da morte dos heróis começaram a encher meu coração de um espanto carregado de pressentimentos”. Aos poucos, esses pressentimentos começam a tomar vulto: ainda não sabe realmente o que é a Grécia: mas sente um certo conflito crescer: de um lado as ideias cristãs, a vocação eclesiástica, e, de outro, os ideais artísticos da antiguidade. Este conflito se manifesta como certo horror à disciplina pesada do convento. De um lado, pois, a realidade prática, material, a vida de todos os dias com sua disciplina; e de outro, o lento despertar de um sonho, de certos ideais. Consequência: fecha-se em si, convive com seus ideais, busca alento na natureza, na companhia de algumas almas afins: sente-se sempre mais um ser à margem. E este sonhador desperta então para a poesia: descobre Schubart, poeta do " Sturm und Drang ".Grandiloquente, linguagem ruidosa. Homero, Ossian. Também Klopstock: afinidade com Hölderlin: ambos têm a mesma musicalidade de linguagem a mesma precisão no verso: mesmo mais tarde, Hölderlin continuará admirando Klopstock: não se perde no subjetivo (como os modernos), mas harmoniza o subjetivo com o objetivo. Descobre também Schiller: de extrema importância (veremos mais tarde). (BORNHEIM, datiloscrito)

O conflito entre o moderno e o clássico aparece frequentemente nos projetos de Hölderlin, isso se configurou como um dos seus ideais. Retomar a Grécia Antiga, rever o potencial das obras literárias trágicas gregas, principalmente de Sófocles, a magnitude do pensamento grego nas grandes produções artísticas foram impulsos que nortearam os desejos do suábio.

Como aponta Werle:

[...] toda a obra poética de Hölderlin é profundamente marcada pela presença da Grécia antiga, desde suas primeiras criações, o romance *Hipérion ou o eremita na Grécia* e a tragédia inacabada *A morte de Empédocles*, até o ciclo dos grandes hinos, posteriores a 1800, bem como as traduções que empreendeu das tragédias de Sófocles, *Antígona* e *Édipo Rei*. Como poucos, Hölderlin se dedicou intensamente ao modo de ser do homem grego e acolheu essa perspectiva inicialmente sob um registro tanto nostálgico quanto entusiástico. Mas, aos poucos, foi penetrando no lado oculto, misterioso e oriental dos gregos e, a partir disso, pôde reinterpretar o próprio destino de toda a cultura ocidental\* (WERLE, 2011, p. 209)

O entusiasmo pela literatura/arte antiga mostrou novos caminhos para Hölderlin, despertando o desejo pelo novo. Com isso, verificamos que todo o “produto/obra”

apresentado por esse escritor, sejam as poesias ou mesmo a tragédia com suas teorias (a ideia do aórgico e do orgânico, das observações sobre Édipo e sobre Antígona, o fundamento para Empédocles, dentre outros), transcende, para além do clássico e do moderno, desaguando no cenário contemporâneo de modo frutificador. Assim, pode-se dizer que o cenário artístico teatral atual, no que concerne aos modos de criações cênicas, abraçam sem restrições a proposta de Hölderlin, ou seja, os processos criativos teatrais contemporâneos não se limitam ao texto físico, por exemplo, possibilitando uma abertura de possibilidades imaginativas e práticas no espaço cênico, bem como novas reformulações nas relações entre quem faz e quem vê a cena.

Quando nos apresenta a tradução de *Antígona*, ele vive aquela história e a recria respeitando a proposta de Sófocles, enxergando a vitalidade do texto e do contexto. Podemos nos recordar de comentário de Haroldo de Campos ao tratar das traduções do nosso dramaturgo alemão: “aquela *palavra vermelha - aquela fala que se turva de vermelho -*, que o instinto divinatório de Hölderlin arrancou do texto grego para a hilaridade dos comensais de Goethe” (CAMPOS, 1969, p. 98). O comentário de Haroldo de Campos é certo, já que revela que o riso refratário o qual os comensais da época dirigiram a Hölderlin não passava de uma incompreensão com as transformações do próprio tempo.

A tradução de Hölderlin também serviu de base para obras de artistas cinematográficos. Jean-Marie Straub e Danièle Huillet foram dois franceses que transpuseram para as telonas *Antígona*, um longa-metragem que dialoga com a proposta de Sófocles, Hölderlin e Brecht. De acordo com João Lanari Bo (2013, p. 65):

No caso de *Antígona* (1991), a operação visou três camadas da tradição: o texto trágico de Sófocles, uma das grandes matrizes da dramaturgia ocidental; a tradução de Hölderlin, a principal ruptura com o cânone classicizante; e a versão de Brecht, que tentou imprimir uma contemporaneidade pós-guerra ao texto grego.

Os cineastas Straub e Huillet projetaram no filme um olhar contemporâneo de *Antígona*, valorizando principalmente a realidade da época e uma nova projeção do mito.

Se fôssemos transpor o tema da peça para a realidade do XXI, poderíamos ressaltar que os problemas discutidos no enredo de *Antígona* reapareceram, atualmente, na realidade da pandemia Covid 19. A dor, a melancolia e a honra ferida de milhares de pessoas mundo afora que não tiveram a possibilidade de oferecer honras fúnebres a seus

próximos. No Brasil esse contexto é ainda mais agudo, em razão do negacionismo bolsonarista.



Figura 20: Cena do filme *Antígona* (1991), de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. Fonte: <https://estadodaarte.estadao.com.br/especial-cinema-fascismo-duas-antigonas-foco-cartaxo/>

O discurso acima, além das discussões políticas que enseja, perpassa também como não poderia deixar de ser, o trânsito da linguagem. Aqui é importante observar a ressonância dessas problematizações na cultura e literatura alemã, a partir de um olhar filosófico e crítico sobre a arte. Nesse aspecto também a riqueza do acervo crítico-filosófico de Bornheim inspira esta análise, tornando possível uma melhor compreensão sobre a tragédia hölderliniana a partir de outros pontos de vista.

Os estudos estéticos de Gaspar Paz no artigo “Realismo, consciência histórica e pressupostos estéticos do teatro segundo Gerd Bornheim”, publicado na revista *Rapsódia*, apresentam informações que somam na compreensão do tema. De acordo com o autor, “uma das primeiras saídas da inconformidade em direção à liberdade de expressão é o Romantismo. A força que irrompe do idealismo romântico avassala a cena teatral por muito tempo, chegando a mostrar seus adeptos até mesmo nos dias atuais” (PAZ, 2014, p. 216). Diante dessa afirmação, faz-se necessário criar outro *link*, talvez uma relação não exata, mas uma possível leitura que possa contribuir em nossa compreensão acerca da forma como *A morte de Empédocles* foi escrita. Portanto, trazemos os seguintes questionamentos: não teria Hölderlin interesse em problematizar a tragédia clássica ocidental lançando mãos de suas experiências como poeta? Os

estudos a partir da bibliografia de Bornheim se somam a esta pesquisa e contribuem para uma visão analítica e exploratória acerca dos fatos.

Retomamos a abordagem sobre a reação do movimento romântico no cenário artístico da época, contexto em que Hölderlin esteve inserido, para entendermos alguns pontos de conexões com o tema aqui discutido. Segundo Paz, da mesma forma que o Romantismo foi o motor da crise da cultura, ele se refletiu nas linguagens artísticas e, possivelmente, no teatro. Nesse mesmo sentido Bornheim afirma que:

[as exigências do teatro aristotélico] aos poucos entram em crise. Resguardadas as exceções, o primeiro grande sinal de seu desfalecimento é o teatro romântico. Compreende-se: o romantismo não é apenas uma reação contra o classicismo ou contra a cultura que o antecedeu imediatamente. O romantismo é a crise da própria cultura ocidental – é o primeiro momento de um processo ao qual continuamos ainda hoje presos. O caráter avassalador dessa crise radica no fato de que a totalidade dos valores sobre os quais se apóia o mundo ocidental passam a ser problematizados; são valores que perdem a sua vigência, despidos que são de sua dimensão de fundamento último e estável. E o que afeta a todos os aspectos da cultura não poderia deixar de atingir também o teatro. Daí o caráter caótico, confuso, do teatro contemporâneo: também ele sofre essa avalanche de problematização radical, que incide sobre os seus próprios alicerces - razão pela qual se pode afirmar que hoje já não se encontra uma forma única para o teatro, mas topa-se com o informe que busca formas. (BORNHEIM, 2007, p. 26 e 27)

Assim, dentro das inúmeras possibilidades do teatro contemporâneo retratado por Gerd Bornheim, não negando totalmente o universo aristotélico, é notável que muitas das contribuições de Aristóteles, nesse caso a tragédia, passam do imperativo para possíveis leituras. O teatro, portanto, fora da cultura ocidental e, inclusive, o teatro religioso ignorou as normas do velho grego (PAZ, 2014). Ainda sobre o papel do Romantismo na erupção de novas formas de pensar Bornheim define:

Romantismo: Schelling dizia que o que a filosofia revela de um abstrato, o que a arte nos oferece de modo concreto: por isto a arte deve casar-se com a filosofia, deve tornar-se o *organon* da filosofia. E esta ideia entusiasmou os poetas românticos. – Em diversos movimentos post-românticos (tributários deste) vai se ainda mais longe: não se trata mais de equiparar poesia e filosofia ou de mostrar que o diálogo entre ambas é possível, mas de defender a poesia como algo de único, muito superior à filosofia: a poesia está muito acima de qualquer das formas racionais de conhecimento. (Bornheim, datiloscrito)

Hölderlin apresenta duas forças motrizes em sua produção textual dramática: o teatro (a arte) e a poesia, elas se complementam, mas são independentes. Relacionado a isso, nesta pesquisa preferimos atrelar *A morte de Empédocles* a um texto dramático trágico, embora tenha características líricas.

Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.), escritor da obra *Poética*, apresenta-se como um dos principais teóricos quando se fala em tragédia grega. Propôs na *Poética* algumas

indicações a respeito do assunto, porém, deixou mais dúvidas do que afirmações sobre a temática. Diante dessa realidade da tragédia grega, pesquisadores/as de teatro encontram aberturas estéticas para suas montagens cênicas, problematizando, inclusive, por meio de concepções não-aristotélicas<sup>8</sup>.

O Romantismo, iniciado no final do século XVII, não pode ser visto somente como uma reação ao Classicismo ou contra a cultura que se apresentava anteriormente, como aponta Bornheim, e sim como um movimento que desestabilizou a cultura Ocidental. Com o Romantismo, a cultura teatral também foi impactada, por esse e outros motivos encontramos, hoje, fazeres teatrais híbridos, com práticas que versam por estéticas inovadoras que despontaram no cenário da Modernidade. Hölderlin está inserido nesse lugar de ruptura da concepção clássica da Antiguidade, principalmente ao trazer as traduções das obras *Édipo Rei* (430 a.C.) e *Antígona* (442, a.C.), ambas escritas por Sófocles (497 - 406 a. C)

Assim, revisitando o que diz Gaspar Paz, o teatro vem caminhando ao lado de um sincretismo desde Shakespeare, se inovando a cada dia, se enriquecendo de novidades e criatividades de ordem estética, que se entrecrocaram nas discussões filosóficas (PAZ, 2014). Bornheim observa na contemporaneidade uma grande crise que dá lugar ao novo, de tal modo que “a normatividade aristotélica não vale como estrutura de toda realidade firme, e mesmo com incansáveis discussões teóricas embasadas numa racionalidade firme, tais colocações pouco a pouco perdem vigência” (PAZ, 2014, p. 217).

A originalidade de Hölderlin se insere no campo das artes, da filosofia e da literatura. Ao mesmo tempo em que reconhece e une estes dois campos do conhecimento, também os separa, apresentando uma nova forma de pensar o fazer poético, principalmente na modernidade.

A estética que encontramos em Hölderlin é, sem dúvida, curiosa. Em suas produções, notamos as conexões com a cultura grega, embora tenha se distanciado de certos dogmas ou possíveis abordagens que não dialogavam com a realidade dos fatos, a exemplo da *Poética*, em Aristóteles. A atitude do poeta alemão causou estranhamento na época, porém, sabe-se que o aristotelismo empregado em certas ocasiões não passa de uma mera reprodução infiel, ainda vista atualmente. Conforme aponta Bornheim:

---

<sup>8</sup> Aristóteles propõe uma criação dramática baseada nas unidades de ação, espaço e tempo, porém, assim como acontece nas montagens de Bertolt Brecht (1898-1956), essas unidades passam a ser fragmentadas e questionadas, constituindo estéticas não-aristotélicas.

faz-se de Aristóteles aquilo que ele não é: um inventor de normas, o critério definitivo para julgar da qualidade de um texto, e o que deveria ser uma visão elucidadora, transmuta-se em princípio de tirania. Evidentemente, a discussão apenas acoberta a falta de pensamento. (BORNHEIM, 1998, p. 33)

Desse modo, notamos que no século XIX surgem novas leituras e interpretações sobre o legado de Aristóteles, o que enriquece ainda mais o pensamento de Hölderlin:

Abandona-se aos poucos o esquematismo a que foi reduzido o pensamento aristotélico e a *professe et delectare* horaciana a favor de um novo teatro e de uma nova poética. Aliás, é a própria Poética que, chegado o século XIX, fica desacreditada, cedendo o seu lugar à História da Literatura – História que chega a pretender até identificar-se com a Ciências da Literatura. Foram sobretudo pensadores ingleses e alemães os responsáveis pela abertura de novos horizontes: Young, Hume, Winckelmann, Herder e, mais tarde, Mme. de Stael e A. W. Schlegel, entre tantos outros. Passa-se, então, a considerar o teatro e a produção literária dentro de novas coordenadas, totalmente alheias às análises de tipo aristotélico. (Ibid, p. 34)

Se verificarmos a questão da tragédia em Hölderlin pelo olhar de Gerd Bornheim, notaremos que o filósofo brasileiro traz contribuições que ajudam a compreender a problematização aqui instaurada.

Bornheim ao falar da crise da norma, da comunicação e da linguagem traz à tona o conceito de “totalidade”, que vai sendo repensado no decorrer dos tempos (Brecht contra Wagner), de modo que, conceitos hierarquizantes passam a não ter muita importância, perdendo o protagonismo, embora tenhamos que ter em mente que no mundo atual, um mundo de recrudescimento de novas formas de totalitarismo na política (neonazismos, neofascismos), não é impossível que as consequências políticas influenciem estéticas que abarquem e rediscutam esses temas. Assim, o impacto causado pelo reconhecimento da subjetividade e do mundo sensível ganha notoriedade, apontando a necessidade de um olhar diferenciado para a poética na literatura moderna, promovendo novas utopias, outras culturas e outros campos do conhecimento até então pouco explorados. Como aponta Bornheim:

De fato, a globalização se quer totalitária [...] Constata-se, por aí, o desenrolar de um imenso processo de ocidentalização do mundo, por mais atrofiados que se façam os diálogos, por mais contundente que se revele a fatalidade das formas de intercâmbio - pois o sistema vence. O antídoto está em outra realidade ocidental. (BORNHEIM, 2015, p, 55)

As fronteiras estão se abrindo e os pensamentos se alargando com o passar do tempo. A linha que separa as culturas, embora ainda existente, se mostra frágil devido aos novos conhecimentos. Nesse sentido, Bornheim nos mostra que o pensamento poético de Hölderlin é um caso à parte, cheio de particularidades intrínsecas ao modo que o filósofo tinha de perceber a vida.

O próprio Aristóteles, ainda considerado por muitos/as pesquisadores/as como o “formulador” do conceito de tragédia, não desenvolveu uma teoria aprofundada sobre a temática, então, cabe aos/às interessados/as em pesquisas teatrais buscar compreender o fenômeno trágico em Hölderlin por outras óticas. Nas palavras de Haroldo Campos (2015, p. 178) “[...] os erros de Holderlin, dada a predisposição existencial do poeta para a sua tarefa, a sua privilegiada sintonia com a essência do trágico, eram *erros criativos*.”

Embora a citação acima trate da questão da tradução em Hölderlin, percebemos que a problemática também transita pelas obras que o poeta alemão criou; veremos que Gerd Bornheim traça problematizações sobre a essência (ou conceito) da tragédia:

Sem compreender o que era o homem grego, não podemos entender o teatro grego. O herói grego não é indivíduo. Esse é o equívoco fundamental quando se montam tragédias... Bem, quase não são montadas... Sabem por quê? Porque não dá pra entender direito a tragédia grega. As coisas mais óbvias se pegam, são captadas, de certa maneira podem ser transmitidas. Mas de que maneira? Em que nível há a transmissão da situação grega? É muito complicado a situação desse problema... Beckett é trágico? Eu acho que não... Não tem nada a ver com tragédia. O mundo cristão é trágico? *Hamlet* é trágico? Aquela matança final? A tragédia grega não matava! Pode acontecer a morte, mas a morte não era constitutiva da tragédia grega. (BORNHEIM, 2002, p. 34 e 35)

Bornheim compreende que a tragédia muda de acordo com o contexto da época. Se compararmos a tragédia moderna de Shakespeare, por exemplo, perceberemos pontos que são cruciais para diferenciá-la da tragédia grega. O tema da política existe na essência do teatro, isso é um fato. Porém, além da política, no teatro grego havia a presença do divino, o que não acontece com William Shakespeare. Ainda de acordo com Bornheim:

Como é que nós hoje podemos ter acesso ao sentido da tragédia grega? É muito difícil... eu vou exagerar. [...] Como é que se pode entender a tragédia grega hoje? [...] Como é que podemos entender o mito grego? Dentro de que parâmetro, de que paradigma? Édipo é culpado? Ele matou o pai pensando em quê? Em tirar uma pedra do meio do caminho. Que é o nosso problema no Rio de Janeiro: tem que mandar matar o bandido na encruzilhada. (*Ibidem*, p. 34 e 35)

Os parâmetros das estruturas textuais entram em conflito na modernidade, isso é fato, porém, como tratamos em outro capítulo, a literatura existe cheia de nuances e variações ao longo da história, e isso reflete diretamente no modo de conceber a arte trágica na atualidade. Assim, conforme aponta Costa (2011, p. 186):

Entender o mundo clássico e sua arte como elevada em relação às outras fere e impede o aparecer do que é próprio e característico de cada tempo, pois, ao invés de fornecer instrumentos para criar uma arte própria, perpetua uma cristalização ideal de arte.

A tragédia com o passar do tempo vai assumindo outras feições, algo próprio do estatuto da literatura e da arte, sempre acompanhando as mudanças históricas, com isso torna-se inviável “engavetar” a tragédia em normas, embora se saiba que a produção clássica, por exemplo, esteve atrelada ao contexto da época. Aristóteles, por exemplo, não trouxe uma definição de fato ao adentrar no tema tragédia. A fim de compreendermos ainda mais essa questão, no datiloscrito “Arte e Comunicação”, de Gerd Bornheim, analisado por Paz, há outras problematizações sobre a linguagem e a comunicação:

Para Bornheim, convivemos com uma situação de estranhamento radical que nos leva a perguntar sobre a destituição de sentido das expressões artísticas. Tudo isso ancorado nesse problema nevrálgico que é a comunicação. Nesse manuscrito, Bornheim frisa precisamente o momento de crise comunicativa e percebe, nos avanços da revolução industrial, a alternância de lugares e papéis artísticos. Isso quer dizer, por exemplo, que “a produção industrial” passa a exercer um papel distinto que desloca as antigas caracterizações das “artes com o templo” ou “das artes e seu papel na aristocracia”. Assim, ele entende que a comunicação não é um critério definitivo para a apreciação da obra de arte. Entra em jogo o complexo das relações entre artista-obra, artista e público, obra e público. (PAZ, 2018, p. 59)

Retomando a questão da crise da comunicação, ao falar das novas relações de espectador/a e obra de arte, Bornheim nos dá indícios de novos questionamentos que pairam sobre a questão da linguagem. O mundo pós-guerras mundiais, por exemplo, possibilitou ao universo das artes o acesso a outros modos de criações sensíveis, propondo rupturas de modelos ainda racionais e limitadores que pairavam nos campos artísticos e das ciências humanas. Essa nova era, considerada como pós-modernidade<sup>9</sup> por muitos/as historiadores/as, filósofos/as, artistas, dentre outros/as estudiosos/as de áreas distintas, deu uma guinada no pensamento humano, repercutindo de forma positiva na literatura e na arte. De acordo com Gerd Bornheim (2007, p. 65):

Toda arte do passado, com raríssimas exceções, pode ser compreendida a partir de uma ordem ideal estabelecida – elaborada como foi sobre um fundo de valores estáveis, dotados de garantia intocável – seja ela divina, moral ou simplesmente social. Em nosso século, este respeito à ordem estabelecida se desfaz, e o todo do real é equacionado em termos de problema. A arte cessa, pois, de gravitar em torno de valores absolutos. E a primeira e vigorosa expressão, em um sentido global, dessa nova visualização do real é o que constitui o expressionismo. Trata-se agora de construir um mundo novo, embora tal esforço termine por revelar-se ilusório, comprometido que é com uma concepção niilista do homem.

---

<sup>9</sup> O conceito de Pós-Modernidade ainda se torna complexo diante de incertezas que pairam sobre o assunto. Não se sabe ao certo o momento exato do seu surgimento, porém, percebe-se sua relação com a Arte Contemporânea. Bornheim, na obra *O sentido e a máscara* (2007), define o teatro contemporâneo como caótico, problemático e complexo, porém, envolto de riquezas.

As possibilidades encontradas no teatro na contemporaneidade, em alguns casos, são vistas pela ausência da unidade, como aponta o próprio Bornheim (2007, p. 11) em *O sentido e a máscara*: “Como explicar essa ausência de unidade? Como compreender essa complexidade atomizante? Uma resposta poderia ser encontrada, por exemplo, na inexpugnável ânsia de originalidade que acompanha todas as manifestações culturais de hoje.”

Portanto, a discussão aqui pretendida assume sua importância no campo da linguagem, o que não deve ser ignorado, reconhecendo que diversas “linguagens” e movimentos artísticos foram necessários para o cenário híbrido das artes na atualidade. Assim, a tragédia projetada por Hölderlin ganha força diante das fundamentações de Bornheim, que nos apresenta possibilidades de produções artísticas e literárias na contemporaneidade, fazendo com que o poeta alemão se torne uma presença constante nas discussões sobre as artes.

Existe uma dimensão geográfica e temporal que separa a existência dos autores, Gerd Bornheim e Hölderlin, mas é possível estabelecer relações entre eles. Da mesma maneira, vemos aqui a importância de perceber o conceito hölderliniano de tragédia, à luz do olhar estético e artístico/teatral de Gerd Bornheim.

### **3.1 CONTRIBUIÇÕES DE HÖLDERLIN E DE GERD BORNHEIM PARA O TEATRO CONTEMPORÂNEO**

Aventuremos, de um modo fragmentário e desprezioso, compreender certas dimensões do trágico, sem qualquer intenção de desenvolver uma teoria sobre a tragédia; interessa-nos apenas salientar alguns aspectos que permitam entender a vigência ou a situação do fenômeno trágico na literatura dramática contemporânea. (BORNHEIM, 2007, p. 70 e 71)

A citação que inicia este subcapítulo foi extraída do livro “*Rumos da crítica*” (2000), onde Bornheim compreende as dimensões da crítica no âmbito das artes e literatura como um processo histórico, traçando uma linha de raciocínio que busca elucidar questões que pairam ainda no cenário contemporâneo.

Ao tratar do teatro contemporâneo em seu livro *O sentido e a máscara*, Bornheim traz uma série de considerações que podem nos auxiliar na compreensão do teatro hoje. Analisemos um fragmento:

[...] qual é a essência do trágico? Qual é o sentido que tem hoje o fenômeno trágico e a tragédia? O mundo contemporâneo permite o trágico? Em que medida? Como pode ele ser vivido? – Tentemos ao menos compreender o sentido destas perguntas: inútil acrescentar que as observações subsequentes não pretendem exauri-las. (BORNHEIM, 2007, P. 73)

Os questionamentos de Bornheim são importantes uma vez que trazemos e analisamos sob a ótica do teatro contemporâneo um texto dramático escrito no século XVIII, na Alemanha. Mas quais possibilidades criativas existem ao trazermos para o século XXI uma obra como *A morte de Empédocles*, escrita sob determinados parâmetros que dialogam com o contexto da época? Como o herói trágico pode ser representado hoje? Esta última questão não pretende dar importância ao herói trágico, como se ele fosse a peça fundamental da obra, pois o próprio Bornheim já nos alertava sobre isso:

O inquietante, contudo, é que, em decorrência, se concentre todo o esforço elucidador exclusivamente na figura do herói trágico, como se ele fosse o único pressuposto da tragédia. E esta, aliás, a maneira como normalmente se entende o trágico: o herói como princípio e fim da tragédia. Mas tal limitação não é suficiente. (*Ibidem*, p.73)

Assim, é limitador pensar somente na natureza do herói trágico, ele é uma peça importante para que exista o sentido da obra, mas não se resume nele. Ainda de acordo com Bornheim:

De fato, não é o caráter que determina o trágico, e sim a ação; o caráter é próprio do homem e restringe-se a ele; a ação, pelo contrário, deve ser compreendida, em última instância, a partir daquela polaridade à qual nos referimos: o homem e o mundo em que ele se insere. No momento em que estes dois pólos, de um modo imediato ou mediato, entram em conflito, temos a ação trágica. (*Ibidem*, p. 74)

Gerd Bornheim trouxe uma série de contribuições para as pesquisas que transitam pelo teatro contemporâneo. Verificamos que seus textos sobre arte teatral sugerem uma explanação sobre algumas estéticas como o teatro político de Brecht, o teatro do absurdo e a tragédia. Assim, atrelado aos estudos teatrais percebemos que Bornheim fundamenta suas colocações de modo peculiar, sempre baseadas na crítica de arte e em pressupostos teórico-filosóficos que dão margem a diversas interpretações nos estudos contemporâneos. Vejamos como Bornheim percebe a crítica também na modernidade, contexto em que Hölderlin esteve inserido:

[...] o que deve ser sem dúvida asseverado é que a crítica, em sua acepção moderna, soube estabelecer-se em fenômeno inteiramente original, decorrente que é de experiências outras, inusitadas em todo aquele passado. É essa novidade que aqui nos interessa. E o que importa está em sabermos nos defrontar com uma determinada abertura: se a crítica vem aparentando sinais de uma crise que nem poderia ser menosprezada, talvez ela leve a inaugurar,

no percurso de suas interfolhas, a criação de uma postura diferente, e mesmo totalmente nova, a transmutar o próprio sentido da história das relações entre o homem e a história. (BORNHEIM, 2000, p. 34)

O fato é que Hölderlin está amparado por um marco importante na história da arte: o da crise da comunicação, que Bornheim explana em alguns textos. Hoje podemos compreender que o modo de pensar do poeta suábio é uma ascensão para as novas formas de concepção da arte teatral, que só conseguimos compreender melhor com a lente do teatro contemporâneo. Como aponta o próprio Bornheim, não se trata de decadência ou pessimismo e, sim, uma explosão de novas nuances, nos moldes de outras vitalidades, com uma expansão extraordinária. Embora pertencentes a contextos históricos e sociais bem distintos, Hölderlin renasce no cenário contemporâneo artístico de modo inovador com seus textos poéticos e densos, ainda estranhos aos olhos de muitos/as pesquisadores/as que se apegam a estruturas literárias e artísticas limitadoras. Bornheim com seu olhar contemporâneo nos alertava:

O cientificismo, em qualquer de suas postulações, patenteia-se sempre como estéril e esterilizante, prejudicial não só ao teatro, mas ao pensamento em geral e a todas as dimensões da vida social humana; atrofiado que é, leva à atrofia da própria possibilidade da criação. (BORNHEIM, 1992, p. 10)

Assim, a citação acima, trecho da obra *Brecht: a estética do teatro* (1992), sintetiza o pensamento que aqui queremos transmitir. De certo modo, as produções de Bornheim não só contribuem para a linguagem teatral como um todo, mas, também, para as discussões que envolvem o lugar da tragédia contemporânea, embora saibamos que:

A situação do teatro contemporâneo é extremamente complexa, para não dizer caótica. Errado, contudo, andaria quem disso inferisse que se trata de um teatro pobre, sem imaginação, desprovido de recursos maiores. Deve-se mesmo afirmar que é exatamente o contrário que se verifica: o panorama do teatro de hoje é, inegavelmente, de uma riqueza imensa, de uma pluralidade de experiências jamais vista em nenhuma fase da história da dramaturgia e da arte cênica. E é precisamente esta pujança que torna a realidade teatral problemática, complexa, e mesmo caótica. (BORNHEIM, 2002, p. 09)

Compreender o teatro contemporâneo não é tarefa fácil, e entender uma obra teatral moderna sob o olhar contemporâneo torna o desafio ainda mais complexo. Hölderlin, ainda no século XVIII, já pensava além do seu tempo, apresentando no texto teatral trágico, *A morte de Empédocles*, características que se identificam com a pluralidade do teatro atual. Com tal afirmação entende-se que a tragédia no cenário das práticas artísticas contemporâneas não se prende à *Poética* de Aristóteles, por exemplo, pois:

A poética se impõe muito mais de modo dogmático, como autoridade insuspeita, e discute-se apenas pequenos detalhes que não chegam a lançar sombra sobre o seu conteúdo; somente no século XVIII começam a surgir as primeiras discussões importantes e até mesmo definitivas, que terminariam pondo em crise não só Aristóteles, mas toda estética de caráter metafísico. (BORNHEIM, 1998, p. 32)

Conforme aponta Bornheim, ainda nos deparamos com montagens cênicas que levam ao pé da letra o pensamento de Aristóteles. Dito isso, o problema está em não notar a pluralidade e a dimensão que a literatura teatral ganha a partir da modernidade. Shakespeare e o teatro elisabetano são dois grandes exemplos que nos ajudam a entender esse rompimento dos dogmas aristotélicos da tragédia. Um exemplo está na mudança de concepção das unidades de espaço e tempo. De acordo com Bornheim:

Parece-me que o universal concreto se esgota agora em duas categorias, o tempo e o espaço, ou melhor, na história e na geografia. Pois o nosso bardo viaja, ele é o primeiro grande viajor da história do teatro. Ou melhor: ele faz o seu teatro viajar. (BORNHEIM, 1998, p. 183)

Nas peças de Shakespeare encontramos cenários distintos, ora em Helsingor/Dinamarca (*Hamlet*), Verona/Itália (*Romeu e Julieta*), Veneza/Itália (*Otelo*). Também viaja até a Grécia com *O Timão de Atenas* e *Tróilo e Crésida*. Nessas idas e vindas também adota o cenário romano nas peças *Coroliano* e *Júlio César*. Assim, Shakespeare foi um dramaturgo trans-histórico e um escritor importante de peças trágicas diante de suas inovações na cena teatral.

Há quem diga que existe hoje um teatro em crise. Sim, em certa medida ainda há resquícios de uma crise que perdura desde há algum tempo e que afeta a linguagem teatral e suas ramificações. Com isso, retomando à questão do polímata grego, evidencia-se mais uma vez que:

A situação de Aristóteles permite compreender melhor o caótico e a crise. Sem dúvida, há muitos autores que continuam, total ou parcialmente, obedientes a uma linha aristotélica. Mas hoje chegou-se a compreender claramente que a estrutura preconizada para o drama por Aristóteles não passa de uma estrutura entre outras possíveis - e o que se pesquisa são estas outras estruturas. Não foi, de resto, difícil encontrá-las: a descoberta do passado - mais uma vez a consciência histórica - oferece ricos exemplos de uma dramaturgia não-aristotélica. (BORNHEIM, 2007, p. 26 e 27)

Por falar em crise e em outras estruturas possíveis para o drama, recorreremos a Blanchot que explana cuidadosamente a situação da questão da literatura. A complexidade com a qual trata da temática deixa suscitar, a partir de nossas próprias conclusões, questionamentos sobre o lugar da escrita de Hölderlin, que o autor também aborda em alguns parágrafos.

Blanchot apresenta o universo poético de Hölderlin nas páginas que discursam sobre “o desaparecimento da literatura”, mas o que nos interessa aqui é percebermos como essa abordagem se faz presente, mesmo indiretamente, no caso da tragédia não-normativa de nosso tragediógrafo. Outro ponto curioso é o fato de percebermos como esses discursos surgem na modernidade, tornando um movimento importante que deságua na contemporaneidade com tamanha hibridez. De acordo com o autor:

[...] literatura, obra e experiência; que dizem essas palavras? Parece falso ver, na arte de hoje, uma simples ocasião de experiências subjetivas ou uma dependência da estética; no entanto, quando se trata de arte, falamos sempre de experiência. Parece justo ver, na preocupação que anima os artistas e os escritores, não seu próprio interesse, mas uma preocupação que exige ser expressa em obras. As obras deveriam, pois, ser o mais importante. Mas será assim? De modo algum. O que atrai o escritor, o que impulsiona o artista não é diretamente a obra, é sua busca, o movimento que conduz a ela, a aproximação que torna a obra possível: a arte, a literatura e o que essas duas palavras dissimulam. (BLANCHOT, 2005, p. 291).

O *movimento* que Blanchot relata é um ponto de encontro com o universo literário de Hölderlin. Ao lermos *A morte de Empédocles* visualizamos a proposta do autor e todo o *movimento* estético-poético e criativo da obra. É uma peça teatral, que embora não esteja finalizada, no sentido literal do termo, ela impacta e incomoda com seus longos textos e ausência de indicações cênicas, comum no drama formal. Mas seria um problema estrutural um texto teatral não finalizado? Quais possibilidades cênicas isso nos traz à luz do teatro contemporâneo? Quais relações existem entre esse texto e a forma como se configura os textos atuais? É nesse vai e vem de questionamentos que vamos desvelando o teatro contemporâneo onde a obra de Hölderlin, outrora rejeitada, hoje pode ser bem quista. Romilly acrescenta ao falar da tragédia pós era clássica e das suas transformações:

De Ésquilo a Sófocles e a Eurípides, a tragédia grega passou por uma transformação e renovação profundas. A visão do mundo mudou, os meios literários também mudaram, o gosto, o tom, as ideias, tudo se alterou. (ROMILLY, 1998, p. 137)

As configurações na estrutura ou mesmo no conteúdo do texto dramático se alteram, do mesmo modo que as poéticas vão se adequando com o contexto de cada momento. Há uma frase de Heidegger que resume muito bem a riqueza do universo de Hölderlin:

O único caminho verdadeiro para a grandeza da poesia de Hölderlin não existe. Cada um dos múltiplos caminhos é, enquanto mortal, um des-caminho. (HEIDEGGER, 2013, p. 172)

É no des-caminho que encontramos os novos caminhos nos textos do dramaturgo suábio. Esse des-caminho avassala as estruturas normativas e a rigidez das formas literárias. A verdade em Hölderlin só é possível ser notada a partir da pluralidade artística com a qual as suas obras se apresentam. Portanto, o pensamento de Heidegger presente em seu livro *Explicações da poesia de Hölderlin* corrobora para a compreensão da grandeza que se atribui à literatura hölderliniana e que dialoga com o modo de pensar de Gerd Bornheim.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Encontramos nesta pesquisa um arsenal teórico importante para a crítica brasileira e alguns/algumas comentadores/as que são fundamentais para as nossas pesquisas, mas decidimos enfatizar os textos de Gerd Bornheim como principal fonte teórica e, principalmente, a forma como ele compreende o teatro, as artes e a maneira como compreende a crítica.

Hölderlin, peça fundamental desta pesquisa, desafia a colocação normal das estruturas culturais e artísticas da sua época. Ao analisarmos a sua proposta de tragédia, constatamos uma sugestão de problema de dramaturgia e de representação para a cena, isso é evidente em *A morte de Empédocles*. Do mesmo modo que Bornheim refletiu sobre a problemática da inserção da tragédia hoje, também podemos nos perguntar, como podemos montar a tragédia de Hölderlin hoje? Quais temas presentes na obra se assemelham aos atuais? O primeiro problema que encontramos é o desafio de transposição, ou seja, de se verificar os contextos.

O que percebemos ao estudar os datiloscritos do Gerd Bornheim, é que o inacabado e a indefinição também fazem parte da pesquisa. Ele nos fez ver em alguns datiloscritos que versam sobre a linguagem, que toda a problemática transita e é atravessada pelo tema da linguagem. Chegamos à conclusão de que a divisão apresentada por Bornheim nos datiloscritos configuram a sua forma de pensar, ou seja, para entender Hölderlin foi necessário iniciar pelo tema da poesia e, pouco a pouco, nosso crítico de arte foi desenhando o universo do suábio, transitando principalmente pela linguagem.

As leituras que fizemos nos fizeram perceber que a temática de Hölderlin é realmente atemporal, podendo ser analisada diante do contexto atual ou adaptada para fins de encenação. Assim, o reposicionamento espaço-temporal da obra pode nos mostrar caminhos dramáticos e cênicos, assim como fez Brecht ao montar *Antígona*, na versão de Hölderlin.

O conteúdo dos datiloscritos são profundos, com isso reconhecemos que essa pesquisa não se limita somente a essa dissertação. Cada página escrita por Bornheim merece atenção e um tempo para serem entendidas, uma incursão que nos será frutífera futuramente.

Durante o percurso de escrita um fato nos chamou atenção: de todas as fontes teóricas analisadas (textos, documentos, livros, artigos e periódicos) somente uma mencionava Hölderlin como dramaturgo. Às vezes, superficialmente, encontrávamos indícios que tentavam dar importância a sua função de escritor de teatro, mas ainda assim preferiram apontar como missão falha a sua empreitada em *A morte de Empédocles*. Com isso, queremos demonstrar a necessidade de apresentar esse escritor suábio como um nome importante para a literatura teatral alemã do século XVIII e que vigora até os dias atuais. Embora se saiba da sua vasta produção poética, preferimos mencioná-lo, antes de mais nada, como dramaturgo e escritor de teatro, pelos desafios que enfrentou, pela ousadia em escrever um texto dramático trágico complexo, pelo êxito em *A morte de Empédocles* e pela importância na literatura teatral.

Ao longo da história, ou melhor dizendo, se fôssemos observar o pensamento de Hölderlin, diríamos que ele foi um homem à frente do seu tempo, em todos os sentidos. Desde a infância já apresentava indícios de uma percepção sensível, poética e crítica sobre a realidade da época, um aspecto característico daqueles grandes nomes que geralmente se destacam em alguma área do conhecimento, seja por grandes produções literárias ou artísticas, ou mesmo por algum ato de generosidade.

Friedrich Hölderlin foi esse homem que durante a adolescência já sentia o incômodo do racionalismo desenfreado que o aprisionava. Sem dúvidas a arte o fez perceber a realidade que o cercava de uma forma diferente, de modo que o contato com Schubart e outros poetas da época contribuíram para a expansão da sua criticidade e, sim, podemos mencioná-lo também como um crítico de arte diante dos estudos aqui apresentados.

O nosso crítico de arte, que nasceu no Rio Grande do Sul e nos serviu de base para entender Hölderlin nesta pesquisa, frequentou círculos culturais, onde teve contato com artistas plásticos, atores e atrizes, diretores/as de teatro, escritores/as, profissionais da música, pessoas relacionadas à política, jornalistas e intelectuais em geral (PAZ, 2010). Os fragmentos dos textos e as citações de Bornheim usadas nesta pesquisa são o resultado de toda essa trajetória expandida, que nos serve de base nos estudos de diversos segmentos, político, artístico, cultural, educacional, dentre outros. Por falar em cultura, ainda que não tenhamos nos aprofundado no assunto, Gerd Bornheim em alguns momentos comenta que as manifestações culturais oferecem ao/à leitor/a possibilidades de compreender o conceito do teatro hoje. Com isso, diante de várias

colocações, concluímos que o caso da crise da linguagem, da comunicação e da norma dá margem para relações com a tragédia em Hölderlin. Na fala de Bornheim:

Volto-me [...] à questão da norma no âmbito da estética, e faço a propósito duas observações. Nesse setor as coisas andam mais lentamente. Será preciso esperar o século XX para que se efetive, pura e simplesmente, o esvaziamento completo da norma na arte e na estética. Evidentemente, em certas posições a norma ainda acaba perdurando, a ponto de suscitar a censura polícial – é o caso da arte promovida pelo fascismo e pelo stalinismo, de modo muito significativo. (BORNHEIM, 2015, p. 68)

Assim, dialogando com o contexto de Hölderlin e, em se tratando de esvaziamento e de uma ruptura em normas de ordem estética na composição de tragédias, as suas produções têm muito a contribuir, principalmente no cenário da contemporaneidade. Embora esse poeta pertença a uma época diferente, as desconstruções e as inovações do seu tempo reverberam no hoje, o que torna seu pensamento contemporâneo. A liberdade com a qual escrevia e enxergava a vida é típica de artistas da pós-modernidade, o que torna as obras de Hölderlin importantes para estudos de ordem estética/poética na atualidade. Vejamos mais um fragmento dos datiloscritos e como Bornheim percebe a relação de Hölderlin com sua produção artística:

Hipérion foi tão solitário quanto Hölderlin foi solitário. Mas isto não quer dizer que Hölderlin seja uma espécie de fim de capítulo, expressão de decadência: bem ao contrário: o gênio de Hölderlin já se revela no fato de que, vivendo a dor humana, leva esta dor a tais limites que antecipa os modernos (é um poeta que realmente passou a ser compreendido no século 20). (BORNHEIM, datiloscrito)

Dessa forma, desenvolvemos uma pesquisa que dialoga com suas teorias e formas de pensar associadas ao teatro trágico moderno de Hölderlin, se configura como um objeto acadêmico atemporal, que valoriza o acervo deixado por Bornheim.

Hölderlin nesta pesquisa é o ponto de partida para pensarmos o teatro, a literatura, a poética e a estética das criações contemporâneas. Sem dúvida seu texto trágico escrito em três versões deixou um legado importante que nos conduz a perceber a potência de um texto dramático que pode ser encenado em qualquer época, adaptado ou não.

A verve dramática de Hölderlin foi estranha a muitos/as dos seus/suas contemporâneos/as, e não tem sido diferente no cenário atual. Talvez por estarmos nos acostumando com leituras fáceis, onde o ato de escrever e a abertura crítica-criativa de quem lê se resume explicitamente no próprio texto. O/A autor/ não dá brechas para outras interpretações, por isso não somos estimulados/as à reflexão. Em Hölderlin somos convidados/as a pensar artístico e poeticamente, reverberando em atos criativos.

Sem dúvidas seu pensamento segue pulsante até os dias atuais, principalmente para os/as amantes de uma literatura teatral que não se finda no agora, mas nas possibilidades temporais e espaciais, como fez Shakespeare também.

Cabe ressaltar a contribuição desta pesquisa no meu percurso como artista (ator/artista cênico), professor e pesquisador de teatro. Os estudos sobre Hölderlin e Bornheim me mostram novos rumos no fazer teatral e, também, em ambientes formais e não-formais de ensino, principalmente no que se refere aos novos aprendizados sobre a filosofia e a crítica de arte, a tragédia e suas literaturas, as questões sociais e os estudos sobre o texto dramático.

Nos anexos deste trabalho encontram-se os datiloscritos originais seguidos das transcrições inéditas. Por fim, julgamos importante uma projeção, mostrando o alcance do tema para futuras pesquisas tanto sobre Gerd Bornheim, quanto sobre Hölderlin. Assim, listamos os seguintes pontos: a) Um aprofundamento sobre a percepção de Hölderlin e suas implicações para a estética e a filosofia da arte e o teatro contemporâneo; b) A projeção do tema da tradução na obra de Hölderlin, abordado por autores como Haroldo de Campos e Kathrin Rosenfield; c) O aprofundamento do trágico a partir de outras dimensões e englobando perspectivas estudadas por Nietzsche e Roberto Machado, por exemplo; d) O estudo de outras obras e adaptações elucidativas como *Édipo* e *Antígona* e o impacto dessas obras nas Ciências Humanas e nas Artes e práticas culturais<sup>10</sup>; e) Aprofundar o estudo do extravasamento de fronteiras entre o literário, o tradutório, o teatral, o filosófico na obra criativa de Hölderlin, bem como seu espectro e reaparições, como disse Blanchot, nas obras de Rilke, Nietzsche e Heidegger, sobretudo ao encetar o tema da crise dos valores metafísicos e das transformações históricas; f) Como o teatro pode reavaliar e assimilar em experiências contemporâneas a obra de Hölderlin e seu legado poético?; g) O estudo da correspondência do autor e de documentos inéditos (como feito recentemente por Giorgio Agamben); h) Avaliação ainda mais detalhada em colaboração com o grupo de pesquisa, dos impactos de Hölderlin e suas contribuições para as confluências literárias e teatrais na obra de Gerd Bornheim.

---

<sup>10</sup> O texto de Foucault, *A verdade e as formas jurídicas* (2013), traduzido por Eduardo Jardim e Roberto Machado, traz uma abordagem importante sobre Édipo e o modo como influencia a concepção de verdade e formas jurídicas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Acervo de Gerd Bornheim. Organização Gaspar Paz. Vitória-ES.

ARAGÃO, Marina Pereira. *A experiência estética em Rilke revisitada a partir das interpretações de Gerd Bornheim*. 131 f. Orientador Gaspar Leal Paz. Dissertação (Mestrado em Artes) – UFES, Espírito Santo. Disponível em: <[http://portais4.ufes.br/posgrad/teses/tese\\_14709\\_disserta%E7%E3o%20Marina.pdf](http://portais4.ufes.br/posgrad/teses/tese_14709_disserta%E7%E3o%20Marina.pdf)>. Acesso em: 24/10/2021.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

\_\_\_\_\_. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone- Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BORNHEIM, Gerd. “As dimensões da crítica”. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). *Rumos da crítica*. São Paulo: Senac; Itaú Cultural, 2000b.

\_\_\_\_\_. As medidas da liberdade. In: NOVAES, Adauto (org.). *O avesso da liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. *Aspectos filosóficos do romantismo*. Porto Alegre: IEL, 1959.

\_\_\_\_\_. “A questão da crítica”. *Folhetim*, Rio de Janeiro, n. 15, 2002b.

\_\_\_\_\_. *Ensaio e conferências sobre teatro, literatura, artes plásticas, música e crítica de arte*. Organizadores: Gaspar Paz, Thays Alves Costa, Erika Mariano. - Vitória, ES: EDUFES, 2022.

\_\_\_\_\_. Gerd Bornheim (1929) [Entrevista]. In: NOBRE, Marcos; REGO, José Marcio (org.). *Conversas com filósofos brasileiros*. São Paulo: Editora 34, 2000.

\_\_\_\_\_. *Introdução à leitura de Winckelmann*. *Arte & Ensaio*, 19(19), 144 - 161

\_\_\_\_\_. *Metafísica e finitude*. São Paulo: Perspectiva, 2001. [Foi publicado pela Editora Movimento, de Porto Alegre, em 1972].

\_\_\_\_\_. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992. (3 ed. 1969).

\_\_\_\_\_. “O sentido da tragédia”. *Folhetim*, Rio de Janeiro, n. 12, 2002a.

\_\_\_\_\_. *Páginas de filosofia da arte*. Rio de Janeiro: UAPÊ, 1998.

\_\_\_\_\_. *Teatro: a cena dividida*. Porto Alegre: L&PM, 1983.

\_\_\_\_\_. *Temas de Filosofia*. PAZ, Gaspar (Org.). São Paulo: Edusp, 2015.

\_\_\_\_\_. “Debate sobre o teatro e as novas tecnologias”. *Cadernos de Espetáculos: revista do Teatro Carlos Gomes*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, Rio Arte, v.4, dez. 1997. 79 p.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

\_\_\_\_\_. “A palavra vermelha de Holderlin”. In: *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

\_\_\_\_\_. “Da transcrição: Poética e semiótica da operação tradutora”. In: QUEIROZ, Sônia (Org.). *Da transcrição: Poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: FALE/UFMG – Laboratório de Edição, 2011a [1985], p. 9-30.

\_\_\_\_\_. *A reoperação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CARNEIRO, Lays Gaudio. *A formação da imagem na linguagem cinematográfica de Júlio Bressane*. 121 f. Orientador Gaspar Leal Paz. Dissertação (Mestrado em Artes) – UFES, Espírito Santo. Disponível em: <[http://portais4.ufes.br/posgrad/teses/tese\\_14481\\_2%20-%20Dissertacao%20Lays%20Gaudio%20Carneiro%20Final.pdf](http://portais4.ufes.br/posgrad/teses/tese_14481_2%20-%20Dissertacao%20Lays%20Gaudio%20Carneiro%20Final.pdf)>. Acesso em: 24/10/2021.

COSTA, Solange Aparecida de Campos. (2007). *Aspectos do trágico em Hölderlin*. 138 f. Orientador Paulo Soethe. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – UFPR, Curitiba. Disponível em: <[https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/18149/SOLANGE-Hölderlin-Dissertacao\\_-\\_Copia1.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/18149/SOLANGE-Hölderlin-Dissertacao_-_Copia1.pdf?sequence=1&isAllowed=y)>. Acesso em 04/10/2021.

\_\_\_\_\_. “Aspectos do trágico em Hölderlin”. *Saberes: Revista interdisciplinar de Filosofia e Educação, [S. l.]*, v. 3, n. esp, 2011.

DIAS, Rosa Maria. “Homenagem ao professor Gerd Bornheim”. *Aisthe*. Rio de Janeiro. Vol. 01, n. 01. p. 91-98, 2007.

DIAS, Rosa Maria; PAZ, Gaspar; OLIVEIRA, Ana Lúcia (Org.). *Arte Brasileira e Filosofia*. Rio de Janeiro: UAPÊ, 2007.

FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Traduzido por Eduardo Jardim e Roberto Machado. Rio de Janeiro: NAU. 2013.

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

HOISEL, E. C. S. “Fronteiras do gênero dramático”. In: LOPES, Cássia; LEÃO, Raimundo Matos. (Org.). *Tempo de dramaturgias*. 1a.ed.Salvador- Ba.: EDUFBA, 2014, v. 00, p. 79-90.

HOLDERLIN, Friedrich. *A morte de Empédocles*. Tradução de Marise Moassab Curioni. São Paulo: Iluminuras, 2008.

\_\_\_\_\_. *Elegias*. Trad. Maria Teresa Dias Furtado. Lisboa: Assírio e Alvim, 1992.

\_\_\_\_\_. *Fragmentos de estética e poética*. Trad. Ulisses Razzante Vaccari. São Paulo: Edusp, 2020.

\_\_\_\_\_. *Observações sobre o Édipo; Observações sobre Antígona. Precedido de Hölderlin e Sófocles*. Jean Beaufret [tradução e notas à edição brasileira, Anna Luiza Andrade Coli, Máira Nassif Passos; tradução e notas de Observações sobre o Édipo e Observações sobre Antígona, Pedro Sússekind, Roberto Machado; revisão técnica,

Guido Antônio de Almeida, Virginia Figueiredo]. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2008.

LANARI, J. B. B. “Straub-Huillet e Antígona: o rigor do mito”. *Devires - Cinema e Humanidades*, v. 10, N. 1, p. 62-73, 2013.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Trad. J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

MACHADO, R. “Hölderlin e o afastamento do divino”. In: *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

\_\_\_\_\_. *Zaratustra, tragédia nietzschiana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

NUNES, Benedito. *Hermenêutica e poesia – o pensamento poético*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

\_\_\_\_\_. *Passagem para o poético: filosofia e poesia em Heidegger*. 1. ed., São Paulo: Ática, 1986.

PAZ, Gaspar. “A escrita performativa de Beckett segundo Gerd Bornheim”. *ArteFilosofia*, v. 15, p. 362-373, 2020.

\_\_\_\_\_. *Interpretações de linguagens artísticas em Gerd Bornheim*. Vitória, ES: Edufes, 2019.

\_\_\_\_\_. “Gerd Bornheim: a crítica artística em datiloscrito que problematiza a linguagem e a comunicação”. *ouvirouver* (ONLINE), v. 14, p. 56-69, 2018.

Ramos, Manuel & Oncina, Faustino (2006). *Ilustración y modernidad en Friedrich Schiller en el bicentenario de su muerte*. Valencia: Univesitat de Valencia. Servei de publicacions. ISBN 978-84-370-6545-8.

RAULINO, B. “A contribuição de Ruggero Jacobbi para o teatro brasileiro”. *ouvirouver*, [S. l.], v. 1, n. 1, 2007. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/46>. Acesso em: 4 out. 2022.

ROMILLY, J. *A tragédia grega*. Trad. Ivo Martinazzo. Brasília: Unb, 1998.

ROSENFELD, Kathrin. *Sófocles e Antígona*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

\_\_\_\_\_. *Antígona — de Sófocles a Hölderlin*. Porto Alegre: L&PM. 2000.

\_\_\_\_\_. *Antígona, Intriga e Enigma. Sófocles lido por Hölderlin*. São Paulo: Perspectiva, 2016

SÓFOCLES. *A trilogia tebana*. Trad. Mário da Gama Kury. 8. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

VACCARI, Razzante Ulisses. *Arte & Estética*. 1. ed. Marília: Oficina Universitária, 2019. v. 1. 285p.

\_\_\_\_\_. “Sublimidade e tragédia no Empédocles de Hölderlin”. In: Freitas, V.; Costa, R.; Pazzetto, D.. (Org.). *O trágico, o sublime e a melancolia*. 1aed. Rio de Janeiro: Relicário Edições, 2016, v. 1, p. 103-116.

VIEIRA, Trajano. *Édipo Rei de Sófocles*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

WERLE, Marco Aurélio. *Hölderlin: intuição e intimidade*. Ide (São Paulo), São Paulo, v. 34, n. 53, p. 201-217, dez. 2011.

## ANEXOS

### DATILOSCRITOS E TRANSCRIÇÕES

Os datiloscritos dispostos abaixo fazem parte do acervo de documentos do grupo de pesquisa Crítica e experiência estética. Os documentos foram transcritos e estudados pelo autor desta pesquisa, para fins de realização desta dissertação de mestrado.

Durante as transcrições fez-se necessário realizar pequenas alterações gramaticais e revisão de termos que foram comprimidos por Bornheim, sem prejuízo do conteúdo. Como dito anteriormente, os documentos a seguir provavelmente foram projetos que nosso autor usou ou usaria em suas aulas acadêmicas ou mesmo palestras, por isso nos deparamos com uma linguagem informal em determinados momentos.

Por fim, os datiloscritos se apresentam como obras inéditas que contribuem para a originalidade deste trabalho. Com isso demonstramos os modos como Bornheim realizava suas pesquisas, anotações e como desenvolvia suas argumentações e pensamentos.

**ANEXO A - DATILOS CRITOS**

## Pontes sôbre Holderlin

- 1 - Verdade e Poesia.
- 2 - Linguagem vulgar e linguagem poética.
- 3 - Dados biográficos de Hölderlin
- γ - Os supostos culturais da obra de Holderlin  
(Grecia, movimento filosófico-poético, Revolução)
- √ - Os primeiros hinos de Holderlin
- 6 - As relações de Holderlin com Fichte, Schiller  
e Suzette Gontard.
- 7 - Hyperion
- 8 - Empédocles.
- 9 - Temática básica da poesia de Holderlin.

Hölderlin-1- O superlativo pode ser aplicado a Hold. em diversos sentidos. P.Ex.: é o maior poeta alemão e um dos maiores de todos os tempos; sua obra é extremam. difícil, quer por sua linguagem, quer por seu conteúdo; é um dos poetas mais ogorados da lit.al. De fato, H. permaneceu ignorado mto. tempo: só no séc. XX começaram as interpretações mais sérias, descobriu-se de fato H. Estas inte. pretações divergem mto. entre si. Tudo isto torna um curso sôbre H uma tarefa difícil, responsabilidade. De qq modo, tetaremos uma iniciação. Donde vem esta dificuldade q oferece sua obra? Betin Brentano nos transmitiu uma frase de H (Kayser, W.D., 53) mto. significativa: "Enqto. o poeta procurar o acento do verso e não se sentir arrastado pelo ritmo, a sua poesia não tem verdade". Esta frase contém 3 idéias: uma negativa e 2 positivas. A neg. diz: o poeta não é um fabricante de versos, ã se deve preocupar com a métrica num sentido exterior. Eqto. estiver preocupado com a forma exterior: ele ã se sente arrastado pelo ritmo (2. idéia). Etimologicam.: ritmo designa tudo o q tem duração fixa no tempo: movimento rítmico. É mais do q a métrica, o acento do verso: está ligado ao conceito de harmonia. E H diz q o poeta deve sentir-se arrastado pelo ritmo. Mas o q há no ritmo q arrasta? (fortgerissen). H. diz: Enqto. o poeta não se sentir arrastado pelo ritmo, a sua poesia ã tem verdade. O ritmo pois é aquilo q arrasta, leva o poeta para a verdade (3. idéia). Isto pode parecer estranho: mas já Platão, em seu estado ideal, quer expulsar certos ritmos, e aceita outros: pois ritmo desperta certos sentimentos... (música) (Kayser S.K. 242). E um filósofo contemp. identifica ritmo e vida: Whitehead: "A vida preserva a sua expressão e a sua sensibilidade ao ritmo; a vida é o ritmo como tal; porque onde há ritmo há vida". O poeta q sente o ritmo é levado, arrastado para a verdade, ele acede a verdade: o verdadeiro poeta é aberto ao real, ébrio de real, é um "entusiasmado". Portanto: a ocupação, negócio do poeta é a verdade. Negócio em alemão se diz Geschäft, vem de schaffen, criar. O q determina a criação poética é aquilo q arrasta o poeta, o ritmo: ele é arrastado para a verdade, pela verdade. O ritmo é portanto o modo como a verdade se dá ao poeta. Mas o q nos deve interessar mais de perto: verdade. Onde se dá a verdade? no conhecimento. E se a poesia tem relação com a verdade há uma espécie de conhecimento poético, num sentido próprio ou improprio. Vejamos algo sôbre este problema a fim de podermos compreender melhor qual é o lugar de H. - Considerando a história da poesia deparamos com 4 comportamentos diversos em relação a verdade: 4 atitudes poéticas.

1. grupo: não há verdade, conht. poético. Toda poesia q de fato ã chega a ser poesia: palavras bem agrupadas, anedotas contadas em verso, etc. ou poeta reduzido a preocupação com a métrica: poesia sem sentido maior. - Tb. concretismo: abdica do mundo de significações, valores, abdica tb de verdade. - Talvez possamos incluir

fol. 2- neste grupo toda poesia de tipo nihilista e q represente uma espécie de recusa ao real: poesia n tem nada a ver com coisa nenhuma: n há uma verdade do mundo, eu, nem acima, nem abaixo do mundo. Ou ainda G. Benn qdo diz: Stil ist der Wahrheit überlegen. Nestes tipos de poesia não há verdade. Poesia como q se desliga.

2. grupo já há verdade, seja do mundo exterior seja interior: mas é sempre uma verdade q já está aí, q preexiste e n depende da poesia: a poesia é o depende desta verdade pre-existente: n há uma verdade poética, mas o poeta aceita uma verdade q já está aí, já feita pelo bom senso ou pela ciência: realismo naturalista de Zola. Poesia parnasiana ou todo tipo de poesia científica ou positiva. Les Elephants de Lesconte de Lisle: sem filosofia, sem moral: verdade n transcende o plano empírico; sofre influência da ci. e desconfia de tudo o q a transcende. Podemos falar em conhecimento mas n em conhecimento poético.- Qual é o conceito de verdade neste grupo? Adequação entre a intelig. q conhece e a verdade conhecida: a verd. n depende da poesia.- Nos estados totalitários tb: arte é delimitada pela verdade de cada estado (nem há diferença entre a pintura nazista e a stalinista). Neste 2. grupo pois a poesia se prende a fatos sensíveis, fatos q podem ser constatados.

3. grupo: tb há verdade, e mais uma vez a poesia vai estar submetida a esta verdade: mas n é uma verdade de fato empírico, científico: é uma verdade superior, aberta a um mundo transcendental. Ex. poesia medieval: supõe uma verdade, a da revelação: Otfried (870) conta a vida de Jesus, entremeada de q chama de moraliter, espiritualiter e mystice: apresenta as verdades da revelação cristã: poesia a serviço, serve da teologia. T.S. Eliot: "encontra-se mais alegria em um poeta quando se participa de suas crenças religiosas": a poesia é medida por uma verdade q a transcende. Diz ainda: "A verdadeira filosofia é o melhor material para o grande poeta": isto vale em parte ao menos para o próprio Eliot: há mto. de aristotélico nos Four Quartets, de heideggeriano na Family Reunion. Nestes casos todos, em certa medida ao menos, há um conhecimento teológico, religioso, moral, filosófico, mas n há propriamente conhecimento poético. O conc. de verdade ainda é a adequação como no 2. grupo, mas a intelig. n deve estar adequada a uma coisa sensível, mas sim transcendental (verdade revelada).

4. grupo: há propriamente conhecimento poético. Notem q nos 4 tipos sempre há conhec. poético: ou melhor, todos eles são propriamente poesia na medida em q constituem conhec. poético. Mas é neste 4. grupo q a poesia pretende ser precisam. conhec. poético: n pretende adequar-se a verdades empíricas, científicas, filosóficas, morais, religiosas, teológicas, etc., mas pretende ela mesma ser um caminho próprio, autônomo da verdade: poesia é um organon da verdade. Poesia é um caminho q traz certas revelações que lhe são específicas e q só ela pode dar. Aqui então o probl. da verdade atinge toda uma relevância especial: neste grupo enquadra-se tb Hölderlin

Hold.3- Já desde a antiguidade se atribuía a arte uma função específica: a de educar o h ou ao menos a de contribuir para ela. Fazia com q o h atingisse a sua verdade, i.é, a sua plena forma. Em Schiller: o homo ludens (artista) consegue, desde dentro da arte, harmonizar necessidade e liberdade, matéria e espírito. Goethe Verweile doch, du bist so schön: este permanecer, atingir um estável, só a arte pode dar: na arte atingimos uma verdade superior q na poesia se revela na simbólica poética. Romantismo: Schelling dizia q o q a fil. revela de um modo abstrato, a arte nos oferece de modo concreto: por isto a arte deve casar-se com a fil., deve tornar-se o organon da fil. E esta idéia entusiasmou os poetas românticos.- Em diversos movimentos post-românticos (tributários d'este) vai se ainda mais longe: ñ se trata ~~ainda~~ mais de equiparar poesia e fil. ou de mostrar q o diálogo entre ambas é possível, mas de defender a poesia como algo de único, mto. superior a fil: a poesia está mto. acima de qq das formas racionais de conhet. Simbolismo: Mallarmé: no simb. encontramos a tentativa de expressar uma exper. sobrenatural, meta-empírica, de procurar na linguagem usual, das coisas visíveis, algo q transcende o sensível, q leva o h além do mundo dos sentidos. Há qq coisa de místico: aquele momento de êxtase q o místico atinge através da oração e da contemplação, o poeta pretende atingi-lo através da poesia (mística laica). Mística e poesia seriam processos análogos. Segundo os simbolistas existe um mundo ideal, platônico, sobreposto ao nosso mundo de sombras: o mundo da beleza, um absoluto de beleza: e a poesia seria o caminho para atingir este absoluto: haveria assim um conhet. poético: o poeta atinge algo de irredutível a qq outra forma de conhto. - Claro q este caminho é perigoso: facilm. se torna o caminho do suicídio da poesia: Mallarmé chega a um impasse: esta pretensa revelação, o atingir este ideal leva a uma suspensão do poético: o ideal de Mallarmé é l'absence, algo q está do próprio poético, além da linguagem, um silêncio mais musical q a música. De fato, Mallarmé chega a uma posição paradoxal; por um lado: Je pense que le monde sera sauvé par une meilleure littérature (o q revela fortem. a crença num conhto. poético). Mas por outro, confessa: Mon arte est un impasse. A arte é um absoluto, culto da beleza: este culto chega a tal extremo q se suspende a poesia. - Há um perigo pois aí, mas no fundo do simb. há uma gr. verdade, q acompanha toda gr. poesia de todos os tempos: a id. de o poeta deve dizer o indizível. Já nos salmos: o cantor canta Deus em sua altura: mas a rigor Deus ñ é dizível pelo h. Rilke falava constantem. no Unsagbaren, Unsäglichem, Unaussprechlichen (rilke tb está dentro desta linha simbolista). Alguns poetas levam tão longe isto q eles fracassam: Rimbaud parte para o deserto e ñ escreve mais nenhuma linha. Mas isto ñ depõe contra a poesia, o dizer o indizível: mostra apenas como o caminho poético é difícil. Outros em nome desta verdade se fecham em uma torre de marfim:

Hold.4- S.George: "a indignidade de ser compreendido": uma atitude de sem dúvida antipática, pqa poesia q fica é aquela q consegue transmitir o indizível no ato pelo poeta. - Claro q este indizível pode ser tão exigente, de tal natureza q o poeta entra em conflito com a linguagem: Mllarme (a ling.é demasiado pobre), Rimbaud (ling é demasiado rica), Novalis q desespera da linguagem ela é insuficiente, e abandona a poesia; ou Hölderlin: a linguagem tem certa indigência: por isto força a linguagem.

Portanto: é neste 4.grupo q se enquadra a obra de Holderlin. Ele é destes poetas q se ocupam do indizível, aliás, como todo gr. poeta. O indizível varia de poeta para poeta. O reino de Goethe é mto.mais vasto, amplo, variado: qual é o tema q ñ existe em G? O reino de H.é mais estreito, mas nesta esteiteza q profundidade Uma prof.com a qual Goethe nem sonhou: H. atingiu uma altura que dá virtigensno leitor: e o próprio H.foi a primeira vítima desta vertigem, desta altura. Novalis a seu modo desesperou e morreu cedo, Ribaud fugiu para o deserto, H.com 30 e poucos anos torna-se demente, esquisofrênico. - Nós vamos tentar uma aproximação neste indizível de Hölderlin, ou se quizerem, na verdade de H.

Iu classifiquei de diversos tipos de relação entre poesia e verdade: volto a pergunta: existe uma verdade na poesia? Pq existem autores q dizem q o filósofo usa a intelig. e o poeta a sensibilidade: um sereduz a intel.ou a sensib.: completam.falso: como se o filósofo devesse esquecer o seu coração e o poeta esquecer, por entre parêntesis a intelig. O filósofo sem sensibilidade é um mau filósofo, e o poeta sem intelig.é mau poeta, burro. Heidegger diz q o obj.da poesia e o pensamento é o mesmo. O q quer isto dizer? Q o bom poeta é filósofo? Absolutam. Mas a poesia ñ é simplesm.uma brincadeira: o q ela tem de comum com a fil.é q ambas esposam o real, ambas captam a densidade do real, mergulha na realidade, um mergulho q pode ser mais ou menos profundo, mas ambos estão preocupados com o real: ñ se ocupam, mas se preocupam: apreendem o real, sua densidade. Intelig.quer dizer isto: intus-legere: neste sentido amplo, a poesia é pensamento do real Pens.em sentido amplo, um ver primevo (mais q primitivo), de primeira idade: esta compreensão primeira do real, q todo h tem, q a criança tem qdo. pergunta por que? qdo se admira. Todos os h tem esta visão, esta compreensão, ao menos em certos momentos, mas alguns a tem de modo mais intenso, mais profundo: estes s os poetas e os filósofos: os q s possuídos por este pensamento primevo, original de modo mais intenso. Alguns autores chamam isto de intuição (intus-legere).

Mas vejam: ter este pensamento ñ basta. Certos românticos acreditavam q todo h é poeta e filósofo (mais ou menos), posto q todos tem este pensamento em sentido amplo. Errado: pq este pens.deve ser expresso: Mas a expressão do pens.ñ se acrescenta ao pens: é uma coisa só: pela expressão é q os poetas se diversificam, é q o poeta é poeta e o filósofo filósofo. *C. Liguera*

*Dremond*

Hold. 5-Expressão, em certo sentido, é o próprio pens. Quem decide é o papel branco. Por isto o probl. da linguagem é fundamental. Pq? O q é esta linguagem? Buffon dizia q o estilo é o h: a linguagem de um h faz parte integrante deste homem: a rigor, a linguagem é tão misteriosa qto. o próprio h. Burckhardt diz: o h tem ttos. corações qtas. linguas ele falar; em certo sentido está certo A linguagem mergulha no coração, na intimidade de um h. Em outro sentido podemos perguntar: qtos. corações pode um h ter? Um h de mtos. corações ñ será espécie de monstro? Há autores q dizem q o h ñ deve ser um poliglota: a rigor só se pode dominar uma lingua: e qdo. se quer dominar mais de uma, a gente acaba ñ dominando nenhuma. Só se pode ter uma lingua assim como só se tem uma pátria; como só se pode conhecer de fato uma pátria. Uma lingua ñ se aprende pq se sabe gramática: só se aprende qdo. a gente entra em seu espírito, qdo. a gente confunde o próprio coração com o coração da lingua. A l. de fato é mistério: ñ se pode imaginar um h sem linguagem. Donde vem realm. a linguagem? Pq se fala aqui português e lá alemão? São perguntas irrespondíveis. Mas quem melhor permite compreender o espírito da lingua, o seu mistério, é a poesia. - A concepção vulgar da linguagem é profundam. falsa. A exist. vulgar, aliás, tende a falsificar tudo, a superficializar as coisas: a verdade é difícil: é dif. compreender realm. um poeta, ou ao menos certos poetas; é dif. compreender realm. uma outra pessoa: poucas pessoas realm. se preocupam em compreender os outros. P q todo mundo assiste filmes sentimentais, e poucos assistem os "sérios". Os romances de M. Dely tem um público enorme; Dostoievsky um públ. pequeno. P q? A maioria dos filmes, M. Dely não passam de processos de auto-ilusão: p q é q as pessoas gostam de iludir-se, do q fogem? Taine disse q a verdade é triste: tudo se passa como se a verdade fosse ñ apenas ~~xxx~~ difícil, mas mesmo insuportável. O difícil é assumir a própria existência: no fundo do h há a desconfiança de q talvez esta exist. ñ tenha tto. sentido. De qq modo a exist. vulgar ilude-se constantemente, e é tremendam. falsificadora. E isto acontece tb com a linguagem: a concepção usual q existe da ling. é q ela é algo do qual o h dispõe, q pode ser usado, como uma espécie de instrumento: ñ há nada de mais errado: o h q pensa q possui a linguagem esquece q é possuído pela linguagem. Melhor: devemos distinguir 2 tipos de linguagem: artificial e natural. a Artificial é construída pelo h: ex.: cálculo, alfabeto morse, todos os sinais q s elaborados pelo h para servir a certos tipos de comunicação: sobre esta linguagem o h tem domínio: ela é feita pelo h: assim como a fez pode desfazê-la, substituí-la por outra mais perfeita. O esperante é lingua? Nasce de intenção nobre e séria: a comunicação universal. De fato, a comunicação é um aspecto fundamental da linguagem: de fato, contudo o esperante ñ é lingua é lingua fria, sem sangue, puram. racional, feita: é tb ela um instrumento. A lingua portuguesa é uma lingua?

Hol.6- Mas ela não é feita pelo h; não se compreende a partir do racional; mergulha no irracional: não é o português q tem a lingua portuguesa: ela surge com o h português: nunca se poderá explicar racionalm. pq nesta parte do mundo se fala a l. port. Se reduzíssemos a lingua nat. a um instrumento, a poesia perderia sentido: mais se tornaria inexplicável. Donde vem então esta outra dimensão da linguagem? A linguagem artif. expressa algo? Sim, mas expressa apenas aquilo q foi convencionado pelo homem: ela é produto de uma convenção do h e expressa o convencional. A ling. nat. expressa algo? Expressa, mas expressa mto. mais q o convencional: e por isto o h não pode simplesm. dispor da linguagem: Ceasar non supra grammaticos: mas os gramáticos tb não são reis da lingua. Não se pode dispor da linguagem. Drummond: "Pois a linguagem planta suas árvores no homem e quer vê-las cobertas de folhas, de signos, de obscuros sentimentos"... O h e a linguagem crescem juntos, como uma planta. Pode dar a impressão q o h põe na planta folhas, signos... Não: as folhas e os signos e os obsc. sent. supõe como realidade única o h e a linguagem: desta união nascem folhas, signos, obscuros sentimentos. E Drummond acrescenta: "E as palavras serão servas de estranha majestade. É tudo estranho. Medita, por ex., as ervas, enquanto és pequeno e teu instinto, solerte, festivamente se aventura até o âmago das coisas". Vejam: as palavras serão servas: em certos sentido uso a linguagem. Mas não posso reduzir a ling. a este usar. O poeta diz: de estranha majestade. Quem tem majestade é o rei: então a linguagem, palavra, é uma rainha. As palavras se apresentam com humildade, como servas: por isto são de estranha majestade. Mas o poeta continua: Eas palavras serão.... É tudo estranho. Medita p. ex. as ervas". Melhor: a linguagem é estranha em 2 sentidos. a) é estranha pq tendo majestade se apresenta como serva: é estranha majestade. b) mas por outro lado: é tudo estranho: a erva o mundo, as coisas, a vida: a linguagem tb é estranha. Assim: o ser estranho pertence a linguagem e as coisas: é o comum. Mas o q é estranho, é estranho para alguém: a linguagem e as coisas são estranhas para o h. Mas como pode o h ter acesso ao estranho: tudo, inclusive a linguagem, é estranho. O poema continua: "Medita, p. ex. as ervas, enqto. és pequeno e teu instinto, solerte, festivamente se aventura até o âmago das coisas": a criança consegue ir até o âmago das coisas, até o estranho. Pq? Pq se aventura festivamente: se entrega sem reservas, sabe escutar. Ora não é só a criança q tem esta capacidade festiva de aventura: tb o poeta q tb é festivo, canta o real: tb tem capac. de entrega, tb sabe escutar: tb vai ao âmago das coisas, ao estranho. Voltemos ao início: E as palavras serão servas de estranha maj.. Eu disse q encerto sentido as pal. são servas do h do poeta: mas em um sentido mto. mais profundo elas são servas das coisas. E esta é a missão do poeta: não usar simplesm. a ling., mas escutá-la, ser atento a elas, pq ele é, como a criança, o h q vai até o estranho, a âmago das coisas. Neste sentido: a linguagem (poética) é pensamento (medita as ervas), penetra nas coisas: é verdade como aleteia.

Höld. 7-Johann Christian Friedrich Hölderlin nasceu 20/3/1770, na Suábia, na vila de Lauffen, junto às margens do Neckar. O pai era intendente do velho convento q ficava na outra margem do rio; morreu logo após o nascimento do filho. A jovem mãe voltou a casar-se com o prefeito de Mürtingen: qdo. Hold. contava 9 anos, voltou a enviudar: o padastro era extremam. amoroso: sua morte foi um golpe para Hold. Mais tarde o poeta confessará q sua eterna melancolia começara precisam. com a morte do padastro. Até os 14 anos conclue a escola primária. Desta época: uma vivência q é fundamental; a natureza. Gostava de passear na natureza, as margens do rio, nos bosques, de ler poesias líricas. Conta-se q, sôbre um rochedo recitou a seu irmão a Balada de Herman, de Klopsto. Esta vivência da natura é básica: ã se trata do mar imenso ou de grandes planícies, q dão ao h um sentido grandioso da vida. Trata-se de uma nat. amena, colinas suaves, vales aconchegantes: sentimento de estar dentro da natura, acolhido por ela: sente-se parte dela, vontade de integração: "entre as flores aprendi a amar", ã dirá mais tarde. Daí a idéia de Heimat sempre tão forte em Hold. Heimat: ã é simples espaço delimitado e sentimental: é mais: é um poder, mistério segredo, reino mágico: os tons e perfumes desta paisagem se impregnam definitivam. no rapaz: é a força da raiz. Tb die Mütter (inclui a avó) e die Väter. Sempre q Hold. se sentir sofrer, interiorm. destrocado ele voltará a esta raiz, como a um bálsamo. - Aos 14 anos H. ingressou na escola do convento de Denkendorf e 2 anos depois na esc. superior de Maulbronn: era bastante dotado para os estudos: sua mãe comprazia-se em adivinhar no filho o futuro pastor, uma vida segura. Estudava mto. latim e grego. E então H começa a desconfiar a exist. de um novo mundo: a Grécia. Mais tarde: "as gr. palavras douradas da morte dos heróis começaram a encher meu coração de um espanto carregado de presentimentos". Aos poucos, esses presentimentos começam tomar vulto: ainda ã sabe realm. o q é a Grécia: mas sente um certo conflito crescer: de um lado as idéia cristãs, a vocação eclesiástica, e, de outro, os ideais artísticos da antiguidade. Este conflito se manifesta como certo horror a disciplina pesada do convento. De um lado, pois, a realidade prática, material, a vida de todos os dias com sua disciplina; e de outro, o lento despertar de um sonho, de certos ideais. Consequencia: fecha-se em si, convive com seus ideais, busca alento na natura, na companhia de algumas almas afins: sente-se sempre mais um ser a margem. E este sonhador desperta então para a poesia: descobre Schubart, poeta do S.u.D. grandiloquente, linguagem ruidosa. Homero, Ossian. Tb Klopstock: afinidade com Hold.: ambos tem a mesma musicalidade de linguagem e mesma precisão no verso: mesmo mais tarde, Hold. continuará admirando K.: ã se perde no subjetivo (como os modernos), mas harmoniza o sub. com o objetivo. Descobre tb Schiller: de extrema im-

Hold. 8- portancia (veremos mais tarde). Na escola, aprendiam a versificar: e os primeiros ensaios poéticos de H. datam de então: poemassíracos, infantis: de gratidão a seus mestre (tom falso, oficial); ingenuas poesias religiosas. E então uma experiência importante: seu primeiro, terno e adolescente amor: conhece Luisa Nast,,irmã de um amigo: apaixonam-se a há até promessa de casamento: agora Hold. tinha já uma motivação mais concreta para a sua poesia, ainda imatura: escreve cartas no tom do Werther: chora ao escrever. Mas Luisa era uma noça impossível para ele: temperamento oposto: e após mil lutas interiores, numa carta, rompe o noivado: diz q serão sempre amigos e explica a sua decisão pela liberdade. A carta é de março de 1790. Ora, nesta época já era estudante universitário desde out. de 1788: ingressara na Fundação de Tübingen: fez boas amizades e era mto. apreciado. Sua figura externa impressionava: rosto regular, expressão suave, alto, sempre bem vestido. Um amigo disse q qdo. aparecia, "era Apolo q entrava na sala". Dos 10 anos tocava piano e era um virtuose na flauta. Era apreciado por todos: mas Hold. ã se apreciava: julgava-se um poeta doentio, melancólico, incapaz de alegria. Mais tarde dirá: Immer verschlossener Mensch mit finstrem Auge. Mais: ã se sentia mto. bem na Fundação: parecia-lhe ter apenas mudado de cárcere. "Jamais me resignarei a estas q os passos de um adolescente sejam curtos e cuatelosos como os de um encarcerado; jamais me resignarei". Sentia-se mal inclusive na roupas: usava-se uma batina preta com punhos e gola brancas. Esta insatisfação fazia com q os outros sentissem nele um fundo de mistéria, uma reserva um núcleo último q ã se entregava. Mais: os estudos em gr. parte ao menos lhe aborreciam: a teologia protestante da época pactuava com o racionalismo do séc. das luzes. O racionalismo ã aceita gr. parte do crist. tradicional: milagres, profecias, castigo divino, revelação, etc. Os teólogos procuravam então um meio termo entre o religioso e o racional: a conseq. era uma teologia impura, falsa, artificial, q se procurava salvar com conceitos abstratos. Compreende-se então q sentisse a fundação como um cárcere: teria preferido estudar direito: mas tã queria satisfazer a sua mãe. Por amor a mãe poderia suportar um par de anos azedos. - Com dois amigos (q logo se tornaram íntimos) fez uma aliança poética: a noite apresentavam e discutiam os versos q tinham feito durante o dia: alguns destes poemas eram publicados no "almanaque das Musas" do poeta Staudlin. (primeiros versos publicados). E assim, aos poucos, a linguagem poética de Hold. vai se aperfeiçoando. Mais: a infl. de Klopstock dá lugar a de Schiller. Acentua mais a idéia de ritmo interior: um ritmo q vai configurar a ordem, a combinação dos periodos no poema. Os "Hinos aos Ideais da Humanidade" constitui o ponto alto da fase de Tübinga (voltaremos a eles). - Logo surgem novas amizades: decisivas: Hegel e Schelling: os dois gr. filósofos da época.

Hol. d9- No encontro destes 3 gênios é o gênio alemão q se encontra Schelling, o intuitivo, o gênio adolescente e profundam. criador; Holderlin, a largura existencial, o temperamento piadoso; Hegel, o construtor, o sistemático, o maduro homem q tira as consequências. Schelling é cinco anos mais q Holderlin. Hegel tem a mesma idade q Hold.; ocupavam o mesmo quarto: amizade nobre e profunda os que todo fundo existencial do pens. de Hegel vem de Hold. Durante 3 anos os tres viveram em gr. intimidade, sempre juntos. Liam juntos Platão, Kant e outros filósofos. A raiz do pensamento dos 3 coincide: o pens. dialético: ternário: tese, antítese e síntese; afirmação, negação e negação da negação ou re-afirmação; mas a dialética para eles ã era algo, um método q se aplicava de fora a um conteúdo dado: é mto. mais o próprio ato original do pensamento. Elio diz: "We shall not cease from exploration / And the end of all our exploring / Will be to arrive where we started / And know the place for the first time" - neste reconhecimento do lugar pela primeira vez: nele se condensa a assunção da realidade: o reconhecimento do lugar é o reconhecimento do processo dialético: é um ato no qual este processo se dá. - O ponto alto de Hold. em Tub. reside nesta amizade: através dela Hold. como q toma plena consc. de seu tempo, se insere na hist. O q caracterizava a cultura da época? a) renascimento do espírito grego; b) movimento filosófico-poético q renovou o espírito alemão; c) revolução francesa. a) Vimos como Hold. fora destinado a teologia; mas aos poucos começaram a surgir dúvidas e ao mesmo tempo acentuava-se o entusiasmo pela Grécia. Aos poucos Hold. passou a ver no crist. apenas o seu conteúdo humano: o divino se comunicou através de Oto, mas ã só através dele: tb de outros profetas: mais tarde Hold. fará certos paralelos entre Oto. e os deuses gregos: Dionísio. Já vimos como estudava grego desde a escola primária. E agora, em Tubinga, um professor, Felipe Konz, introduz H. na cult. grega. E a tese q Hold. vai apresentar para o doutorado: "Hist. das belas artes na Grécia". Nada tem de original: calcada em Winckelmann. Na Alem. da época a Grécia exerce uma espécie de tirania: q começa com Winckelmann. A figura de Winck. é extremam. importante: ele descobre os gregos. Desde a Renascença italiana o ideal era a volta aos antigos: mas o humanismo renascentista coincide com a Romanitas e ã com a Grécia: a cult. romana é o ideal: e o pouco q se conhecia da Grécia, o ãra através de Roma: assim, através da Arte Poética de Horácio se compreendia a Poética de Arist. Na Alemanha, esta Renascença Romanitatis foi impossível: primeiro devido a Lutero, e depois a Winckelmann. O antigo para Lutero nunca é a cultura pagã, mas o evangelho; além disto, o mal do cristianismo, o q o falsificou, foi a Igreja: pq ela é impensável sem o Império (enqto. instituição e tb sem o direito romano: para se voltar ao crist. autentico é necessário despaganizá-lo: tirar dele a Igreja, o romano: assim a

Hold. 10 - cult. romana antiga ã conseguiu entrar na Alemanha. Para Wincklemann a cult. romana tb é falsificadora (concorda com Lutero): mas para W. ela ã falsificou o Evangelho (ã coloca o probl). Falsificou a Grécia: e W. então procura, além de Roma, saber qual o autentico sentido da cultura grega: com isto W. descobre a Grécia ã só para a Alem., mas para o Ocidente. Mais: Winck. compreende a cult. grega de modo clássico: a partir de Apolo e ã Dionísio, do racional e ã irracional. Além disto, compreende o grego a partir do plástico: calma grandeza é nobre simplicidade. E com estas idéias, W. introduz um novo sonho da Alem.: um novo ideal de humanidade. Herder continua a perseguição deste ideal: já ã se preocupa tto. com a escultura grega, mas com a cultura grega e dentro dela, especialm. com a literatura. Pergunta: como será possível uma renascença grega dentro da Alemanha, uma nova cultura? Mais: Wincklemann crê (es os clássicos alemães vão segui-lo) em uma afinidade profunda, em uma affectio originalis entre Grécia e Alem.: teriam raízes comuns. Há assim um novo programa dentro da cultura alemã: será realizaço pelo classicismo. Herder diz q falta a Alem o Homero nórdico: será Goethe. Compreende o grego de modo clássico: Apolíniaco, calma grandeza, majestade serena, harmonia: daí podemos compreender o conceito de Bela Alma, de Schiller (q pretendia ver realizado em Goethe). - Com o romantismo este humanismo grego sofre o seu primeiro impacto: o rom. ã plástico, mas musical (oposto de Winck). Além disto o passado a q volta o rom., ã a Grécia, mas a Id. Média. Mais: o ideal clássico da cultura se ã dissolve: Apolo dá seu lugar a Dionísio, o racional ao irrac.: ã é mais o eterno mais o tempo histórico; ã é a calma nobre e simplicidade, mas é o inquieto, nostálgico, torturado; ã é mais Bach mas Beethoven. Para o rom. a Gr. ã é mais o ápice da cultura, o para digna, mas é apenas um momento dentro da evolução histórica. - Dois poetas contudo se mantem fieis a Grécia: Kleist e sobretudo Holderlin (além dos filósofos Schelling e Hegel). Talvez nenhum alemão tenha compreendido tão profundam., tenha sentido tta. afinidade com a Gr. qto. Hold. Mais tarde: "A Gr. foi o meu primeiro amor e, ã sei se deva dizê-lo, será o último". Mas Hold. já ã compreend a Gr. de maneira tão clássica: já tem sensibilidade para os aspectos irracionais da cult. grega. Mais: o sonho começa a entrar em declínio. Winck. chorava de alegria diante de uma estátua grega: era todo entusiasmo. Hold. chora de tristeza. Hyperion: "O genio de meu povo, ó alma da Grécia! devo descer, devo procurar-te no reino dos mortos". Não se pode dizer q a compreensão de Hold. seja romantica: ele não é um anti-clássico, mas há nele um classicismo crítico: problematiza o classicismo (veremos mais adiante a compreensão de Held. da Gr.). De qq modo, com Hold. o sonho grego começa a adquirir um tom defunto: "Pois meu coração pertence aos mortos E uma geração depois de Hold., com Burckhardt o sonho desaparece pois nos dá, na sua Hist. da cult. grega, a primeira interpretação

Hold. II - pessimista da Gr.; a Gr. deixa de ser o ideal humanista da cult. alemã. Esta é a trajetória grega dos alemães e a posição de Hold. - O q significava a Gr. para os 3 jovens de Tubinga? Eles viam sob prismas diversos: fomentava o diálogo. Para Hegel o fundamental é a id. de destino na trag. grega: a luta impossível entre homens e deuses; e o castigo a todo processo de rebelião humana. Mas o q impressionava Hegel ainda mais era o homem grego primitivo, homérico: perfeita harmonia com a natura, estado de inocência assim como o judeu representa a desharmonia. - Schelling: a mitologia grega e a função dos mitos na cult. grega. Acreditava q uma nova cultura, uma nova poesia só poderia surgir na Alem. a partir de uma nova mitologia: de um fundo de crenças q dão a força, a dimensão a esta nova poesia. (mais tarde escreverá Fil. da Mit.). Hölderlin tinha a visão mais profunda dos 3: q hoje ainda é considerada a mais correta (ela é correta). O q mais impressionava Hold. é a união, a profunda afinidade de todo o real na cult. grega. A afinidade entre a natura, os homens, os heróis e os deuses. (De fato, Heidegger.. physis). Mas Hold. admirava esta id. de uma cultura dentro da natura: o religioso na Gr. ã é sobrenatural, mas natural: a religião ã está em conflito com a natura. Não há dogmas, igreja, sacerdócio: tb a rel. está dentro da natura. Por isto faziam uma arte pãnam. natural, de afirmação máxima da natureza. Daí o culto do heroísmo, amizade, de uma exist. grande, perigosa, heroica. E Hold. q vivia na miséria e puritanismo da Alem. de então, jamais abandonou este ideal. Port. a Gr. desempenha papel básico.

b) Movimento filosófico-poético. A Alem. vive o auge de toda sua cultura: Goethe, Schiller, Kant e Fichte. Schiller e Fichte s fundamentais para compreender Hold. (voltarei ao tema). Uma idéia básica é a da liberdade, tal como estabelecida por Kant: dualismo entre valores materiais e espirituais; conciliáveis pela arte, q une o sensível e o espiritual: através da arte o h é maximam. livre. v

c) Revolução francesa: ser revolucionário era a moda. A rev. francesa queria estabelecer uma ordem completam. nova. Compreende-se então q os jovens alemães tivessem razão em se entusiasmar com a revolução: sentiam o cansaço da cultura (teologia do seminário), sentiam tb o comportamento tirano de muitos dos príncipes de então: a revolta, os novos valores estavam no ar. E os estudantes de Tubinga organizaram um clube político, ao qual pertenciam Hegel, Schelling e Hölderlin, para a defesa das novas ideias. E em 1793 qdo. na França se aboliu o cristianismo e se introduziu o culto da razão, os estudantes de Tub. plantaram uma árvore da liberdade na praça do mercado, e dançaram em torno dela (no q foram seriam. repreendidos), cantando a Marselhesa. A hora da liberdade tinha chegado: e os heróis da França repetiam o heroísmo dos antigos gregos. O q eles esperavam da revolução, de Kant e da poesia

Hold. 12- era um sentido maior da exist. humana; uma exist. mais pl  
 namente humana. Este ideal aliás ã era completam. novo: já os jo-  
 vens Schiller e Goethe, em suas pegas, tinham combatido por ele.  
 Havia uma gr. cultura na Alemanha época: mas a cult. oficial era a  
 velha, racionalista, esclerosada. Além disto a Alemanha ã tinha  
 unidade política e sua situação material era de miséria.

Primeiros hinos: tem por tema os gr. ideais da época. Deixa-se mo-  
 ver por gr. acontecimentos, feitos, a ação dos povos, da humanida-  
 de, aborda os probl. desta humanid., sempre dominado pela idéia de  
q existe uma conexão profunda e última entre todas as coisas. A-  
 liás, H. ã faz nada de novo: este tipo de lirica, gr. hinos, já ha-  
 viam sido escritos por Klopstock e sobretudo Schiller. E Hold.  
 compõe assim um ciclo de hinos: cada um correspondente a um dos  
ideias da humanidade de então: o tema é o geral. Escreve: "Já ã  
 me interesse tão ardente pelo h. individual; o meu amor se dirige  
 agora para o gênero humano". São os ideais da revolução franc. q  
 se projetam: há um hino a humanidade, 2 a liberdade, Verdade, Har-  
 monia, Beleza, poesia, ao genio da juventude, ao genio da audácia,  
 ao amor, a amizade. Domina uma sensibilidade um tanto difusa, um  
 to. abstrata: a origem ã emoções mais intelectuais, com um tom  
 um pouco retórico, cheios de alegorias, de personagens da mitolo-  
 gia grega; invocações, exclamações frequentes. E seguindo Schiller  
 todas obedecem a uma construção, um esquema, de 3 partes: em pri-  
 meiro lugar há uma invocação ao ideal respectivo, depois o ideal  
 como q entra em cena; e em 3. lugar o entusiasmo como q arrebenta  
 e se abre numa profecia da nova idade em q reinarão entre os hs.  
 a liberdade, a justiça, a fraternidade. Liberdade: "As portas de  
 Orkus cantei a alegria, ensinei a embriagues as sombras, pois, fa-  
 vorizado entre mil, percebi, em toda sua divindade, minha deusa!"  
 Nesta poesia como q son a hora da humanidade. Fala q podemos en-  
 fim sentir a "felicidade dos deuses e alegrar-nos em nossa pró-  
 pria força". - O mais importante: hino a Harmonia (verdade): faz  
 uma espécie de profissão de fé: vê no amor uma força cósmica, uni-  
 da ao universo, a sociedade, e q dá a harmonia. Inspirado em Schi-  
 ller e, como diz, em Leibniz. E o "filho", o "espelho manifesto" des-  
 ta força é o homem: o amor une os homens em uma vida superior.  
 E sempre faz um paralelo com a Grécia: pois da Grécia tira o tema  
 da proximidade entre deuses e homens: aaq se casa aquele seu sen-  
 timento da natura. Schiller reconheceu-se nestes hinos e publicou  
 alguns em s/revista Neue Thalia. Os hinos de Hold. s os q mais se  
 aproximam de Schiller: mas embora H. tenha uma linguagem nto. musi-  
 cal e tenha conseguido dar um sentido dinâmico, ascensional aos  
 seus poemas, eles ã chegam a altura dos de Schiller. De fato, este  
 como nenhum outro, conseguiu nos seus hinos traduzir os sentimen-  
 tos ideais da época. O próprio H. reconhece isto: em um dos hinos  
 evoca a figura de S. sob o nome de Heracles (deus q afasta o h da  
 injustiça e da iniquidade): Schiller é então o condutor da human

Hold.13- São as primeiras obras mais pretenciosas de H.: mas são fracas: estilo q ainda ã é propriam.pessoal: de estudante.- Nestes anos de estudante surge ainda o esboço de obra q será elaborada mais tarde: Hiperion: estes jovens creem q se possa realizar humanidade ideal: criam então tb as figuras heroicas, q podem levar a cabo este heroísmo: assim nasceu Hiperion, "um herói amante da liberdade, movido por princípios vigorosos": descreve um amigo o ideal de Hold. Como amava a Grécia, a paisagem, cenário, seria grego: mas Gr.moderna (em 1770 havia estalado na Grécia uma guerra de independência: os insurrectos gregos se combinavam com forças russas) E sobre este fundo histórico se passaria a novela. Hip.é o herói q luta para conseguir uma vida baseada na liberd.e na beleza. Numa carta a seu irmão: "Amo/ o genero humano. Amo/ os gr.e belos talentos, mesmo no h mais corrompido. Amo/ as gerações dos séculos futuros. Esta é minha esperança mais santa, a fé q me sustenta, me fortalece e mantém ativo; algum diz, necessariam., a liberdade virá". E no Hip. e herói vai dizer: "Virão os teus hs., ó natureza!" A despeito deste mundo de ação, de ideais, o temperamento de Hold. é mto.introvertido: se compreende q a vida íntima do herói adquira importância: o espetáculo histórico termina girando em torno do herói. Mas precisam, por isto Hold. suspende o tema, engaveta-o: é ainda mto.jovem: falta-lhe experiência humana. E assim os anos universitários chegam a seu fim: forma-se em teologia: mas os deuses de Hegel Schelling e Hold.tinham mudado: ã podiam dedicar-se a vida eclesiástica: querem por-se a serviço da humanidade: mas como realizar isto? E Hold.termina aceitando o cargo de preceptor. Charlotte von Kalb havia pedido a Schiller q arranjasse um preceptor para seu filho: indicou Hold. Morava em Waltershausen, na Turíngia. Ora, v.Kalb tinha em sua casa um salão literário: mulher de mta.personalidade, culta, reunia em sua casa nomes ilustres das letras, inclusive Schiller: em pouco tempo Hold.entra em contato com os mestres da lit.da época. Aprofunda-se em Kant, gregos, Schiller (acabava de publicar ensaio sobre a dignidade e a Graça, 1793). E sobretudo trabalhava no Hiperion. Em 94 terminou um fragmento do Hip. q foi publicado por Schiller. Seria um Bildungsroman: e a hist.do herói era concebida dentro de perspectiva schilleriana: o ponto de partida seria uma vida ingênua, perfeita: através de uma série de peripécias, o herói perderia a sua ingenuidade, para chegar em fim a uma nova perfeição, agora de mais alta cultura (dialética)O Desses projeto escreveu apenas um fragmento, um corte da vida de Hip. Após série de enganos, Hip.volta a sua pátria jônica: é recebido por sua "velha amiga, a primavera", q lhe dá o pressentimento de uma felicidade futura. E durante esta primavera aparece Melita, um ser puro, celestial, despida das necessidades desta vida (mto.germânico). Eles se amam, mas então surge um drama, q radica no temperamento de Hip: inquieto e nunca está satisfeito com nada: e surge aquela melancolia q é

Hold. 14-característica do próprio Hold. Diz Melita: "As vezes me ponho a pensar e pergunto porque será tão esquisito. É um enigma doloroso ver um espírito como o teu sentir-se tão oprimido por tais penas". E mais adiante: "Dize a teu coração q em vão buscará a paz fora de si mesmo". Melita se sente perturbada; mas a estes momentos de melancolia e q revelam profunda capacidade de sofrimento, sucedem-se outros de gr. felicidade. Mas os equívocos se sucedem e vem finalm. a separação. No fim entrega-se a "força misteriosa da natureza q se manifesta sempre em nós e se confunde com a luz, a terra, o ceu e o mar q nos rodeiam"; é uma novela de atmosfera, de paisagem. - Mais tarde retomará o tema. Entremontes esforçava-se para ser um bom preceptor: em vão: fracassa: termina partindo para Jena, 1795: pretendi dedicar-se exclusivam. a literatura. Começa a época de maior concentração de sua vida. Há uma figura q domina a cidade e a juventude: Fichte; Hold. passou a assistir a suas aulas: graças a Fichte as suas idéias filosóficas amadureceram. Fichte resumidam. ensinava o seguinte: F. parte da id. de um eu transcendental, puro, q se confunde com a divindade: este eu é livre, tathandlung: precisa exercer a sua liberdade: mas para isto é necessário q haja um obstáculo a liberdade; a liberdade precisa do não-livre para exercer-se: assim eu puro produz o mundo das coisas materiais: o mundo sensível é uma produção do Eu: é o Não-eu, o não livre necessário para o exercício da liberdade: e através do exercício da liberdade, o eu puro, transe., se realiza plenamente a si próprio e supera o não-eu, o mundo dos objetos sensíveis. O Eu tem uma atividade moral: produz o obstáculo para poder crescer moralm. (Assim Fichte pretende superar o dualismo kantiano entre espírito livre e matéria não-livre: vence por um processo dialético). Hold. se deixa entusiasmar por estas idéias. Escreve a Hegel: "Fichte é agora a alma de Jena e devemos dar graças q assim seja. Não conheço nenhum h de tta. profundidade e energia de espírito". Fichte se enquadrava nos ideais q nutria a juventude da época: sonho de uma nova humanidade: incitava os jovens a tomarem posição, ao compromisso moral, pois o eu só se realiza exercendo sua liberdade. Faz amizade e frequenta a casa de Fichte. Mas este contato ã dura: aos poucos Hold. se dá conta de q deve desconfiar da fil. Que é poeta e deve tomar cuidado com as abstrações (tã Rilke). Mais tarde: "Eu ã sabia pq o estudo da fil. me deixava tão inquieto e me fazia sofrer tto! É q afasta do poético. Compara a fil. a vida dos soldados: "é uma tirana, e eu mais a suportado q me entrego a ela": tiranocera Fichte. Isto ã quer dizer q ele realm. se afaste da fil.: vai desenvolver suas idéias próprias: discorda de Fichte. Assim, p. ex., a relação entre eu e tu: em ambos, através desta relação o h desperta: mas para Fichte o tu me desperta para os meus deveres: a rel. eu-tu está orientada para a ação. Para Hold. a rel. eu-tu desperta o espírito para o Absoluto: a rel. ã leva a ação, mas a oração.

Hold. 15- Isto pode parecer místico; é poético. O pensamento de H. ã é filosófico: compreende-se q se tenha afastado de F., q este lhe fizesse mal. Fichte é um fil. dedutivo, trabalha no mundo das idéias: Hold. tem um pensam. mais compacto, mas concreto: visão do mundo q ã é racional, mas poética: ã demonstra, mas mostra; trata de captar o destino humano assim como ele se dá, em sua mobilidade: a ~~visão~~ id. ã se mostra em um plano filos., mas dentro da natureza. Hold. estudou e admirou profundamente a Fichte; mas no fundo o seu caminho era outro: terminou fugindo de Fichte. Esta fuga é positiva: faz parte do processo de amadurecimento poético de Hol. - O contato com Goethe foi rápido e superficial: decisivo foi ~~com~~ Schiller. Um dia, H. estava em casa de S. e no fundo da sala havia um outro senhor q folhava um número de Thalia (onde havia poemas de H.). Mais tarde, em um clube, ouviu rumores de q Goethe havia estado em casa de Schiller. Os 2 voltaram a encontrar-se mais uma vez em casa de Ch. v. Kalb. E escreve H.: "sereno, com muita majestade e tb amor no olhar, extraordinariamente simples na conversa". De fato, G. e H. ã se encontraram: permaneceram estranhos: G. nunca viu em H. mais q um epígono talentoso de Schiller. E nesta época realm. H. ã ia mto. além disto: S. é o gr. mentor de H. Schiller é uma espécie de obsessão: sente-se dominado e inibido: durante os 6 meses de contato mais íntimo, H. ã escreveu uma linha. Por isto se compreende q H. em determinado momento sentisse necessidade de se afastar de S. "o único homem diante do qual eu perdi a liberdade", como dirá em carta ao próprio S. S. se via a si próprio em Hold.: compreendia o qto. era perigoso ser o q ele mesmo fora na juventude: uma "subjetividade violenta" aliada "a certo espírito e profundidade filosóficos": S. conseguira dominar a subj.: tinha medo q H. ã o conseguisse: de fato ã vai conseguir. De qq modo, H. sentiu necess. de libertar-se de S. e de ser ele mesmo. Carta: "Sua presença ã me é permitida". "qdo. estava diante de você, sentia diminuir-me o coração, e qdo. me distanciava ã podia sustentar-me. E assim H parte de Jena: volta a Nirtingen, junto a mãe. Esta separação de S. é mto. importante: H. toma consc. de sua própria solidão q é um ser separado: sentia-se separado dos gr. espíritos: o convívio ã lhe era possível: sentia-se incompreendido e tremendam. só. Chegou a Nirtingen como um naufrago, doente, a alma pisada. E nesta crise como q desperta para si. Tudo muda: descobre o seu estilo pessoal. A separação de Fichte e Schiller é dolorosa: pq ele como q renasce. É o início da maturidade; e então acontece a gr. experiência de sua vida, q vai marcar toda sua obra. Precisa de dinheiro e muda-se para Frankfurt, onde consegue empregar-se como preceptor na casa de um banqueiro: Gontard. Conhece a esposa Susette Gontard: mulher madura, casada, mãe de 4 filhos, culta, domínio da literatura e línguas: na sua casa reuniam-se ã só homens de finanças mas tb h de letras. No fragmento Hiperion H havia esposto o seu ideal feminino: natureza harmoniosa, de tipo grego.

Hold. 16-3. Gontard é exatam. este tipo: mto. mais jovem q o marido, e apenas um anômais velha q o poeta: parece ter sido feita para amalo e compreendê-lo. De fato, os 2 eram de impressionante afinidade. Inclusive no aspecto físico eram mto. parecidos. Lembram Platão qdo fala no ~~xxx~~ mito do ser andrógino: o h e a mulher no início constituíam uma unidade: depois foram divididos, e desde então, inquietta e insatisfeita, uma parte busca a outra: só qdo encontra a outra se torna realm. feliz: restabelece-se a unidade rompida. O amor de S.G. foi a máxima felicidade da vida de Hold.: é a fonte inspiradora e o conteúdo essencial de toda a sua obra posterior. Ela o compreendeu como só uma mulher excepcional pode compreender um h: deu a sua vida um sentido novo. Em certa ocasião, ela escreve: "Tudo o q julgares certo será certo para mim tb, e se decidires q nos devemos separar completam. eqto. esta vida real durar, eu saberei compreendê-lo. As relações invisíveis continuarão e a vida é curta. Sinto muito frio. Por que sucumbir, se é tão brevê? ...Tudo o q eu viesse a fazer contra meu amor, parece-me q me esmagaria e destruiria completam." Não foram amantes no sentido normal da palavra. Havia entre os dois uma espécie de profunda afinidade mística: H chegou a ser realm. feliz. Mostra-o o fato de ter ficado quase 3 anos como preceptor, ele q detestava o officio. Foi um amor pois extremam. dedicado, abnegado. Os 2 eram completam. frágeis e foram realm. heroicos nesta relação. O marido terminou por se aperceber da simpatia q havia entre eles: era um h mto. irascível: fez uma cena q parece ter sido mto. violenta: tratou H. como um de seus criados, pagos para exercer uma função e nada mais. E então Susete recomendou a seu amigo q deixe a casa, para q ã sofresse mais tão frequentes humilhações: sente-se "desgarrado pelo ódio e pelo amor". Partiu de Frankfurt e se instala um pouco mais ao norte, em Homburg. Nos seus passeios diários a uma cidade próxima conseguia avistar a cidade de Frank. E uma vez por mês ia a Fr. e se avistava, apressada e norvosamente com Susete, o tempo exato para trocar algumas cartas. Ele escreve: "Se a teus pés pudesse formar-me pouco a pouco, em paz e liberdade, como artista, creio q depressa chegaria a ser aquilo pelo q suspira meu coração cheio de dor, banhado em lágrimas em pleno dia, e ã poucas vezes em silencioso desespero. Bem me recem as lágrimas q há anos choramos a pena de ã poder disfrutar a alegria q poderíamos dar-nos, mas clama ao céu o pensar q nós dois, com nossas melhores energias, estamos talvez condenados a perecer pq nos faltamos um ao outro. E isto é o q as vezes me faz ~~xxxxxx~~ calar, pois devo proteger-me contra estes pensamentos. Tua doença, tua carta: a despeito de minha cegueira volto a ver claro: tu sofres sempre, sempre, e eu, como uma criança, nada posso fazer senão chorar." De fato, esta ã é uma carta, mas um rascunho dos 4 q foram encontrados entre os papeis de H. após sua morte. Ela realm. sofre e chora, e isto a trae mais uma vez junto ao marido, q faz ela prometer q nada faria q pudesse prejudicar a família

Hold.17-E isto é a separação definitiva: ela destroi inclusive todas as cartas recebidas. Ele ao contrário conservou todas as cartas dela escondidas durante os 40 anos de sua loucura (publicadas em 1922 por Vietor). São cartas q revelam até q ponto pode ir um coração quebrado, e o qto.era puro este amor. Mais tarde Hold.vai escrever no verso de um dos rascunhos: "Viver em pureza decoração / é o mais grandioso / que os sábios descobriram / e os mais sábios praticaram". As últimas palavras de uma carta já quase ilegível de Susette: "Resiste". Hold.quase sem dinheiro,pe de auxilio a Schiller: ã responde; e então parte, volta mais uma vez a Hurlingen. Esta partida é a separação definitiva dos 2 amantes. Este amor fora tão grande, q qdo.se separam, algo quebra de fintivam.dentro dos dois: em 1802, 2 anos após a separação,ela morre: ele já estava tão transtornado mentalm.q já não podia compreender o fato desta morte. Numa carta H.tinha dito q ã poderia viver separados, e acrescenta: "Pensei q talvez possamos viver d negação, q ela nos faça fortes, q talvez tenham q despedirmos de toda esperança". Hold conta ainda com dois anos de lucidês.Procura ganhar a vida em Stuttgart, mas fracassa, depois tenta durante alguns meses ser preceptor na Suíça: é cortesm.despedido. Em fins de 1801 fez sua última tentativa para achar trabalho entre pessoas estranhas: voltou para casa perturbado, envolto em sombras. Neste mesmo inverno,empreende uma viagem a pé até o sul da França. E há uma hist.impressionante: num castelo junto a Blois cercado de imenso parque cheio de estátuas de deuses gregos e com uma gr.fonte, o proprietário do castelo, um conde e sua filha,avistaram um homem entusiasmado diante das estátuas: foram ver quem era: e o h começou a falar na impureza da água da fonte e disse q "ã era signo dos claros deuses refletirem-se em um espêlho obscuro", mas, acrescentou "ã estamos na Grécia".Conde: "O senhor é grego?" "Não, ao contrário, eu sou alemão". "Ao contrário? um alemão é o contrário de um grego?" "Sim: e depois de pausa:mas nós todos somos: voces francêses também, e mesmo os vossos inimigos, os ingleses". O conde ofereceu-lhe hospitalidade e conversaram durante horas: impressionou. Mas o estranho ã conseguia lembrar-se de seu nome, mas na madrugada do dia seguinte sofreu um violento acesso de insanidade: esquizofrenia. Viveu na Alemanha mais 40 anos, quase sempre calmo, mas sem nada produzir: morreu em 1843, 73 anos. Mas o q importa ã os seus dois últimos anos de saúde: escreveu quase toda sua obra: Hyperion, Empédocles e vasta coleção de poemas. Susette Gontard vai assumir o nome de Diotima e será a sua musq inspiradora.

Hyperion: é a única obra mais ampla de Hold. Ocupa como q o centro de sua obra. É o Hold.plenam.maduro: q se encontrou a si através de Diotima: reconciliado consigo e com o real: sente-se chamado em um entusiasmo altam.espiritual. Já sabemos q há anos

Hold. 18-Hold. vinha se ocupando do tema em fragmentos: havia por sentir-se imaturo: sente-se agora na medida exata para enfrentar a tarefa. O primeiro frag. foi escrito aos 23 anos. Agora, em 1797 Hold. publica o primeiro volume (27 anos), e 2 anos depois o 2. vol Estes 2 vols. formam um todo completo: foram escritos como q num só alento. Pensou em escrever um 3. vol: ã chegou a fazê-lo: sabe-se q o heroi deveria transcender o mundo e atingir um conhecimento de tipo superior a luz do cristianismo. O Hyp. é como q uma dádiva divina produto de um amor eterno. De toda a obra de Hold. foi a única revisada pelo autor: temos versão definitiva. - O Hyp. é a ponte q leva a compreensão de Hold. Todo o complexo mundo das idéias de Hold. está presente na obra. Toda a sua obra posterior radica no Hyp, inclusive e sobretudo o Empédocles (irmão de Hyp.) O romance é escrito em forma epistolar (corrente no séc. 18): Hyp. relata o seu passado a Belarmino (ñ é personagem). Qdo. se lê este livro ã se deve atentar as ações no sentido normal, exterior, da palavra (ações s escassas). : A ação tem sentido mediato, compreende-se a partir de algo q a transcende: é figura de uma realidade espiritual. Belarmino, em última análise, é o nome do leitor. Trata-se de considerações gerais q giram em torno do probl. da libertação de uma alma, sequiosa de salvação. E acompanha o desenvolvimento da interioridade do heroi: neste sentido é um Bildungsroman O q importa é a cultura interior do homem: um tipo de liter. frequente na Alemanha da época, e q se compreende a partir da infl. exercida pelo Emile de Rousseau: W. Meister de Goethe, Hesperus de Jean Paul, Sternbald de Tieck, Heinrich von Ofterdingen de Novalis e o Hyperion de Hold. s as principais obras desta tendência. O itinerário é, em todas elas, o mesmo: infância feliz, a busca de alma afins, o encontro da amizade e do amor, os choques e lutas com a realidade do mundo: e através desta plurifacetada experiência o heroi aos poucos se faz homem: se encontra a si próprio e toma consciência de sua missão no mundo. Para Goethe a ação é básica (No principio era a ação, diz Fausto): o seu heroi vivendo formase para a ação, para enfrentar o mundo pela ação. Nos românticos não se trata da ação, mas da formação para a poesia, para uma relação: o mistério da vida se revela aos poucos. Em Hold. trata-se de uma natureza heroica, q busca coincidir plenam. com o todo do real e q germina dobrando-se sobre o proprio pensamento e poesia. Estes romances todos pertencem a uma mesma época: expressam certo individualismo: pertence ao mundo burguês q valoriza sobretudo a vida privada: dentro da finitude da exist. humana busca-se o sentido do infinito e ã fora do homem: oposto de ação épica (mesmo em Goethe). Mas notem q ã se trata de algo de biográfico ou de análogo ao biogr. Não se trata de mostrar o processo interno de uma determinada vida: mostrar então o q há nela de mais importante e típico: isto se situa em um plano empírico: os ingleses se

Hold. 19 - sobressairam neste tipo biográfico de romance: o melhor ex. é Tom Jones de Fielding. O Bildungsroman ã é apenas psicol. e biográfico: é mais consciente e artístico, mais construído: busca-se aquilo q há de universal e humano na trajetória de toda exist. humana. Está ligado ã só a Rousseau mas tb com o ideal de humanitas fundado por Lessing e Herder: compreende-se o desenvolvimento de um indiv. como sequencia de fases: cada uma tem seu valor próprio e serve de base para a fase seguinte. A transição de uma fase para outra se faz através de conflitos, de choques, de dor: e assim de fase em fase o indiv. se aproxima sempre mais de uma harmonia superior, do ideal da humanitas, de uma exist. plena, realizada. - O Hyp deve ser compreendida a partir destas mesmas idéias. No primeiro fragm. aparece a id. de q o caminho q segue todo homem é fundamentalm. identico, desde a estado de inocência até a mais alta cultura. Mas a própria vida de Hold., suas exper. mtas. vezes amargas vieram modificar tal ponto de vista. No poema Otterdingen de Novalis domina a alegria: todos os Bildungsroman domina, como ponto de partida, um otimismo, a crença de q o h pode atingir uma relativa perfeição humana. No Hyp. este suposto (o otimismo) continua vigente: mas ele é frustrado: Hyp. é triste: seu rosto é carregado de traços sombrios: carrega toda a dor da vida humana. Trata-se sempre da interpretação da vida através da própria vida: mas a solidão de Hyp. é imensa: sente-se ainda mais solitário qdo. se quer comunicar com os outros. Já por isto Hold. ã pode ser simplesmente considerado um romantico: em certo sentido já supera o romantismo: percebe as suas implicancias negativa, nihilistas. A nostalgia romantica em Hold. ã é mais a volúpia, alegria de alcançar-se ao infinito: é mais a dor de um infinito ausente. No mais, os ideais revolucionários tinham se arrefecido: o rei, na França, fora guilhotinado e os revolucionários passaram a ser um perigo para os países vizinhos: pouco depois Napoleão vai tentar a conquista da Europa. Além disto, a sensibilidade romantica começa a rondar o patológico. A expr. romantica, concessão ao irracional, ao sonho, é extremamente rica: mas é tb perigosa: e qto. mais é aprofundada mais patológica se torna: os últimos gênios românticos sã quase todos homens doentes: Leopardi é deformado; Byron vive próximo das portas da loucura; Schopenhauer tinha uma tara hereditária; Hold. e depois Nietzsche terminam loucos. Compreende então q estes autores sentissem os aspectos sombrios e tristes da exist. com mais força q seus antecessores: o otimismo de Rousseau transforma-se aos poucos em pessimismo, em tragédia, numa exper. q mergulha no noturno, caótico. Compreende-se q Hyp., levado a crescer no horizonte de um ideal elevado, este mesmo ideal, por inexecuível, tende a destrui-lo: a vida se torna sempre mais e mais insuportável. E o q resta de sua solidão é um tremendo sentimento da solidão humana: Hyp. foi tão solitário qto. Hold. foi solitário. Mas isto ã quer dizer q Hold. seja uma espécie de fim de capítulo, expressão

Hold, 20- de decadência: bem ao contr.: o gênio de Hold, já se revela no fato de q, vivendo a dor humana, leva esta dor a tais limites q antecipa os modernos (é um poeta q realm. passou a ser compreendido no séc. 20). 1- Mas vejamos mais de perto o Hyperion.

Cenário é a Grécia: uma Gr. q Hold. ñ visitou: mas isto é secundário; pq se há um suposto geográfico, o q conta é um ideal de humanidade incarnados pela Grécia clássica. Já vimos; no ano de 1770 surge uma revolta na Grécia (ano do nascimento de Hold) para libertá-la da dominação turca com auxílio russo: uma revolta q ñ terminou mto. bem. Mas e sta id. dos gregos modernos de se tornarem independentes e de repetirem a gr. cultura do passado é o q entusiasma Hold. E é nesta perspectiva, neste cenário q vai colocar o seu herói. A revolução grega foi cheia de atos bárbaros, de covardia, de suborno, de expedientes excusos. E Hold. apresenta Hyp como o h destinado a reerguer este povo. Hyp: filho do céu e da terra. A dominação turca tinha deturpado o povo, afastado do divino; e missão de Hyp. é reaproximar, entusiasmar novam. este povo do divino; e através desta luta desdobra-se o destino interior do herói. O interior e o exterior se casam e a poesia é q poderá realizar a missão de Hyp.- No início encontramos o jovem Hyp., todo inocência. Tem um tutor: Adamas: incute nele a missão de dar ao povo novam. a consc. de sua antiga dignidade. Mas Ad. amas desaparece e Hyp. é reduzido a sua solidão; e então vem a dúvida em relação a si e a seu povo. Lembra-se nostálgico de seus anos de inocência, qdo. "ainda ñ pesava sobre ele a coação da lei do destino". O q Adamas havia ensinado a Hyp. era a ideal de uma humanidade mais alta: nisto encontramos uma ressonância de Schiller e Fichte (mestres de Hold.). Mas qdo. o mestre se afasta, Hyp. cai em sua solidão e perde o ideal de vista. Novas forças, porém virão, q darão a Hyp. a renovação de suas crenças: estas novas forças: amizade e amor. O amigo aparece simbolizado no herói Alabanda. Em mto. aspectos, Alabanda é o contrário de Hyp: ñ tem esta visão puram. espiritual das coisas, como Hyp. Seu reino é a realidade: é o h de ação, dominado por uma paixão q o leva a ação; ñ é educador do povo em sentido espiritual: o q quer é interferir nos acontecimentos através da violência exterior: é o revolucionário. Mas Alabanda, a pesar das diferenças, leva seu amigo a vida da ação, a participação viva. Alab.: "Sinto em mim uma vida q nenhum deus criou, q nenhum mortal engendrou. Creio q somos por nós mesmos"; age ñ pactuando com uma força superior total, mas como se ele mesmo fosse esta força. E Hyp. se entrega a Alab., a algo pois q ele ñ é: mas pq se entrega, surge a consc. da profunda separação de caminhos q há entre os dois: uma separação essencial q é vivida tragicam. por Hyp. Em consequência advem a primeira separação entre os dois: radicada na diversidade de ideais. Hyp. sente "anpla e penosa tri-teza": mas é jovem e consegue dominar a situação: "Não há nada

Hold, 21- mais belo do que, após uma longa morte, o h começa a despertar, e a dor, como uma irmã, vai ao encontro da alegria que começa a surgir ao longe". Neste conflito entre Hyp.e Alab.reflete-se o mais grave conflito da cultura alemã da época. O probl.: como realizar, por em prática, no povo, o ideal de uma humanidade superior? Duas respostas: Schiller achava q se deveria atender o espiritual e através deste atingir o ideal: a difusão da cultura espiritual é condição para q surja a liberdade política. Mas Fichte achava o contrário: deve-se começar com a reforma ativa: tem q se reformar o estado de coisas pela ação e assim preparar o terreno para culturaespiritual. Na Amizade entre Hyp.e Alab.ã estas duas atitudes q se defrontam: Hyp.corresponde mais a perspectiva de Schiller. - Mas o romance continúa: aproxima-se a primavera:Hyp. já ñ está em sua pátria: mas numa ilha: construiu uma ilha choupana, de onde pode avistar a pátria: "Amo a Grécia acima de tudo. Ela tem a cor de meu coração!" E um dia conhece o amor. É uma idéia comum a toda poesia da época: o h só se torna maduro, capaz para a ação, através do amor. O amor chama-se Diotima (o nome Diot.aparece no Banquete de Platão: sacerdotisa q revela o mistério do amor). Tto.Hyp.como Diot.tem uma raiz comum, divina, luz espiritua São almas irmãs. Diot.é apresentada como ser de profunda simplicidade: ñ se deixou seduzir pelo caminho perigoso e traiçoeiro da inteligência: é espontanea, harmonioso, integrada na natureza. Mas de uma natureza superior, dininizada pela beleza. E este ser harmonioso pode curar Hyp.de sua ferida, de sua tristeza, frustração, de seu fracasso junto a Alabanda. Através de Diot.Hyp.sente restabelecida a fé em seus ideais: se faz forte: Diot.dá a Hyp.a consc. de sua gr.missão (assim como Susete a Hold). Diot.: "Sabes pq estás triste?... É uma época melhor o q tu buscas, um mundo mais belo." Eles se amam, e através deste amor, Hyp.q era um h calado, silencioso, transforma sua exist.em um canto. Esta id.do amor como realizadora do h atravessa todo obra de Hold. A mulher é a fonte da sabedoria. Diz: "Sim, o h é um sol, q tudo vê, tudo ilumina, qdo. ele ama, e qdo. ñ ama, é como uma morada obscura, iluminada apenas por pequena lamparina!" "Oq é a sabedoria de um livro comparada com a de um anjo?". Os 2 passeiam sobre as ruínas da antiga cult.grega. E sobre as ruínas Diot.faz Hyp.compreender o sentido das coisas q passam ,mudam perecem: "A morte é uma aparição". As ruínas de Atenas fazem Hypcompreender os fundamentos da hist.universal, a essencia interna de um povo: num mundo q desaparece eles cantam uma nova era, dominada pela beleza. - Uma das coisas q Hyp.compreende através de Diotima é q o visível ñ dura, perece. Ora o amor dos dois, q era visível, sensível, vai tb ele perecer. Nada dura, nem mesmo o amor. Acontece com os 2 amantes c acontecera na vida do próprio Hold: no ápice do amor, eles se separam. A razão real ñ é exterior: é de dentro deles mesmos q ñ

Hold.22-levados a se separar: i.é, a natureza humana ainda  $\bar{\eta}$  é suficiente, divina para poder suportar o amor: em um plano humano a unidade perfeita  $\bar{\eta}$  pode existir. Além disto a própria Diotima tinha despertado o sentido da missão em Hyp: ele se convence q deve realizar uma missão espiritual. E então Alabanda surge novam. em cena: a revolução estourara e ele incita Hyp. a participar dela. E Hyp. em vez de permanecer fiel a sua missão própria (sentido espiritual), segue o amigo. Diot. compreende q seguindo o amigo Hyp só se poderia destruir. E é o q acontece: Hyp volta a pactuar com a realidade da ação prática: termina se perdendo. Inicialm. os 2 heróis conseguem entusiasmar o povo, incutir-lhe o sentido do sagrado, mas aos poucos o povo volta à sua brutalidade, barbárie:  $\bar{\eta}$  consegue manter-se a altura do ideal: o grande futuro sonhado pelo heróis é substituído pelo assassinato, pilhagem, violência. Hyp. mesmo é ferido e quase morre. Todo ideal caiu por terra. Alab. morre. Hyp. compreende q o sentido q Diot. conseguira imprimir a sua existência  $\bar{\eta}$  tem sentido algum. Resta o canto: e Hyp. canta a canção da despedida q Adamas lhe havia ensinado: é o ponto alto do livro: é um poema de estranha beleza, dos pontos altos de Hold. Dotado de um ritmo q só um gênio como Hold. poderia conseguir: toda força da língua alemã está presente, concentrada. Ele canta o mundo divino e a tragédia do homem q reduzido ao humano perde o humano. O poema é desdobrado em 3 partes (como em Píndaro): na primeira, Hold. fala de um mundo superior, etéreo, do mundo da luz. Começa: "Eos moveis no alto, na luz/sobre um solo suave, gênios sagrados". Na seg. parte continua o tema: diz q osseres divinos  $\bar{\eta}$  tem destino (é próprio do humano: separação); vivem na dimensão da eternidade, e em seus olhos, clamor, brilha a eterna claridade. Na terc. parte Hold. desce a dureza do humano, dominado pela necessidade e destino: "Mas a nós, em nenhum lugar é dado o repouso/ eles se esvaem, eles caem, os dolorosos homens, lançados regamente de uma hora a outra, como água de recife a redife, ao longo dos anos, eles tombam no incerto". (Foi musicado para coro e orquestra por Brahms). O próprio do humano é ter destino, é viver separado: Hyp. Alab. e Diot., todos os 3 sofrem. Mas Hyp. alimenta a esperança de poder rever a amada. Ela distante, sabe q  $\bar{\eta}$  pode mais unir-se ao amante: e desse sofrimento ela morre. Morto o amigo, morta a amante, Hyp. está mais só q nunca. Nem mesmo pátria tem: seu ideal foi como q expulso. Parte então para a Alem.: talvez lá encontre uma nova pátria, nova Grécia (o ideal da Alem. da época é de realizar a Gr. moderna). Novas dificuldades surgem: mas a despeito disso, ele crê no futuro deste povo (vai ser um dos temas centrais de seus grandes hinos). Hyp., no fim, como q sabe q as "dissonâncias do mundo"  $\bar{\eta}$  tem significado maior, q "todo separado unir-se-á: "também nós  $\bar{\eta}$  estamos separados, Diotima, e as lágrimas q por tí derramo  $\bar{\eta}$  o compreendem. Nós somos sons vivos: e em ti, natureza, encontramos nossa harmonia". "Quem pode separar os

Hold. 23-amantes?" Assim como as veias se separam e voltam ao coração, assim tb só há uma vida. E conclui: "Assim pensava. Sobre tudo a noite". Hold. pretendeu escrever um terceiro volume, no qual o mistério e a tragédia da vida humana seriam compreendidos através da luz do cristianismo. De um modo geral, pois, o tema do Hyp é a separação, a impossibilidade de uma unidade completa entre os homens. Hold. é extremam. sensível: sentiu o perigo de expor a alma a realidade destruidora, mesmo no amor. A esperança é a união completa com a natureza, mas uma nat. cheia de deus, q é divinizada. "Ó tu natureza, com teus deuses! Sonhei até o fim o sonho das coisas humanas e digo q só tu vives". Notem q tudo é altam. simbólico: ele escreve para aqueles q ã leem apenas com os olhos: ã se trata de acontecimentos q passam, mas saber do sentido do destino humano. E por isto se compreende tb q os caracteres ã existem plasticam., ã ã claros, delimitados, vivem nas sombras: ã interioridades q se encontram e ã mãos q se apertam. É algo q deve ser profundam. meditado. E saboreado tb: a linguagem é mto. poética.

Empédocles - O Hyp. foi escrito sob infl. direta de Diotima (Susete). Depois, Hold. abandona Frankfurt, separa-se de Diotima. E escreve 3 fragmentos do Empédocles. Hyp. coloca o probl. de Hold: estes mesmos probl. ã levados agora a exacerbação. A idéia do sacrifício pela morte sempre esteve diante dos olhos de Hold. Já na juventude projetara escrever uma trag. sobre a morte de Sócrates. Em Frankfurt a experiência de um amor impossível fizera-o compreender o elemento trágico da própria exist. Volta a dedicar-se a este tema agora e escolhe como heroi Empédocles: elabora um plano geral ao qual se seguem os fragmentos. Não se trata de um drama no sentido usual da palavra: ã tem nem ação dramática, nem a estrutura do drama: ã foi escrito para ser representado. Mais uma vez se trata de um drama interior: ã os problemas q assolam a exist. particular. Um debate com as necessidades da vida, com nossa exist. condicionada. O q faz é a hist. da alma humana: de uma alma q está antes de nossas paixões e sucessos: o q está em jogo é a própria condição humana. Hold. pretendeu inspirar-se na antiga trag. grega: mas ã quer uma ação exterior: quer a interiorização da trag. grega. O fundo da trag. grega é sempre a relação do h com o divino: mas este é o fundo, o suposto: Hold. pretende fazer deste suposto o obj. mesmo da trag. - Hold. ã chegou a publicar os fragmentos. Em 1826: fragm. Empédocles sobre o Etna. 1846, após morte do poeta, na edição de suas poesias aparecem o plano e os 3 fragmentos. - O assunto é Empédocles. Pq Empédocles? Quem foi Empédocles. Foi filósofo pre-socr., viveu no 5. séc. a. c. em Agrigento na Sicília: nobre. Mais q fil. foi tb poeta, mágico: devido a situação da época torna-se tb político. Pretendia uma ordem social religiosam. fundada: uma espécie de mística da fé. Combate a aristocracia da época e defende a democracia: e diz a lenda q o trono lhe teria sido ofertado: recus

Hold. 24-Finalm. o povo se volta contra ele, o persegue e o expulsa. Uma lenda diz tb q Emp. se teria jogado na cratera do Etna. O pensamento de Emp. tem profunda afinidade com o de Hold. Acreditava q todo o real fosse dominado por dois princípios: amor e ódio. E q inicialm. o Amor mantinha o universo em coesão interna; o cosmo: realm. era uma ordem, harmonia; afinidade profunda de todo o vivo. A natura é um todo divino dominado pela lei do amor. Mas esta ordem inicial do mundo ã se manteve; surgiu uma força desagregadora q é o Ódio: divide o q estava unido. E desde então o amor e o ódio determinam ora um ora outro o curso do mundo: vivemos hoje sob o império do ódio, da divisão. Mas Emp. foi uma natura profunda, misteriosa: "Eu, porém, caminho entre vós qual Deus imortal, e não mais como mortal, por todos honrado como me convém, coroado de guirlandas floridas. Desde minha entrada nas florescentes cidades sou honrado por homens e mulheres; seguem-me aos milhares, a fim de saber qual o caminho da riqueza, un necessitando oráculos; outros, feridos, por atrozes dores, pedem uma palavra salvadora para as suas múltiplas doenças". Ele se apresenta como espécie de super-homem: compreende o mistério das coisas: "Mas por que de dicar-me a estas coisas, como se fosse extraordinário ser mais do q os homens mortais e condenados ao perecimento?" "Pois eu já fui moço, e moça, e ~~passaro~~ platina, e pássaro, e um mudo peixe do mar". - Este é o Emp. histórico: dele Hold. vai tirar o material para sua trag. A trag. de Emp. corresponde a trag. do próprio Hold: o poeta se vê como anunciador da verdade, e através da magia da palavra ele quer atingir as forças divinas. O artístico e o mágico como q se unem. Qual é então a trag. de Empédocles? Já no Hymn Emp. aparece: "Ontem subi ao Etna. Alé evoquei o grande siciliano que, cansado de contar as horas e versado na alma do mundo, deixando-se levar por seu intrépido gozo da vida, lançou-se as chamas esplêndidas". E acrescenta: "Mas é necessário respeitar-se mais do q eu me respeito para poder refugiar-se sem ser chamado no coração da natura". Empédocles é o h q só se satisfaz com uma natura infinita: e sua trag. é q a vivência da natura sempre é unilateral. Ele só pode viver uma natura finita. No Plano: "ein Todfeind mit aller einseitigen Existenz und deswegen auch in wirklich schönen Verhältnissen unbefriedigt, unstat, leidend, bloss weil sie besondere Verhältnisse sind... Ele ã suporta o finito: quer coincidir com o todo da natura: quer viver numa "grande harmonia com todo o vivo, com um coração omnipresente, intimo como um Deus e livrem. desenvolvido". Mas as condições concretas, por mais belas q sejam e precisam. pq ã concretas, impedem a exist. plena. Então o finito se torna uma tortura. Joga-se no vuloão para penetrar totalm. na natura: para unir-se a natura infinita. Este é o problema q Hold mostra no seu plano original, no esquema inicial q faz. E no plano mostra ainda q queria q o drama fosse rico em cenas familiares, populares, cheia de diálogos. Finalm. renuncia o plano e recomeça

Hold.25-o trabalho: surge o primeiro fragmento: o mais completo; faltam apenas as cenas finais: termina na despedida de Pausanias seu discípulo predileto: faltam apenas a cena da morte. Neste primeiro fragm. todos detalhes são deixados de lado: sobretudo laços de família desaparecem: fica apenas o herói e seu destino. Apresenta Emp. como um superhomem q dominará, submetirá a seu poder a força da natureza e da vida: é um Hyperion levado ao máximo: o h q sabe tudo da vida, e q termina saindo da vida com mais força q Hyp. É um gênio q carrega consigo todos os sofrimentos próprios do gênio. E este gênio se dá dentro de certo cenário: festas populares jardins de abundante vegetação, uma cidade perto do Etna e o vulcão. E Emp. é venerado e mesmo adorado por quase todos q o cercam: sobretudo 2 figuras: uma jovem, Panthea, tipo feminino ideal: ela compreende pelo amor a grandeza de Empédocles. E tb Pausanias: discípulo preferido. O povo é apenas fundo de cena. E o forte da peça está no diálogo q Emp. mantém com o sacerdote Hermokrates: via com maus olhos a atividade de Emp. Herm. está do lado das coisas estabelecidas, da sociedade estruturada, da lei. E ao mesmo tempo ele sabe q é como q transparente aos olhos do filósofo. O sacerdote pretende sublevar o povo contra o filósofo e expulsá-lo da cidade. Qual é então a ação de Empédocles e q revolta o sacerdote? O sacerdote é o h q ã pode compreender Emp. pq vive dentro do finito e satisfeito: Emp. sabe demais o q é o finito para poder dar-se por satisfeito: busca o infinito. A perspectiva de Emp. é a de uma nova religiosidade: e o q aparece aqui é a compreensão q tem Hold. da religiosidade grega: religião puram. natural: os deuses fazem parte da natureza: vive a mitologia grega como realidade; Hold. realmente acredita nos deuses gregos. Emp. é apresentado como o h q viu esta religião na sua juventude: foi um protegido dos deuses. Viva a natureza infinita: "Docemente, em teu seio, resolviam-se todos meus enigmas". Emp. sabe algo q os outros ã sabem: "pois dificilm conhecem os mortais os puros". E Emp. quer agir a partir desta religiosidade: quer reconquistá-la: quer transmitir isto a todos: e para isto o gênio religioso deve expor-se ao exterior, deve mostrar-se, comunicar-se: e na tentativa desta comunicação ele perde a luta: é vencido pelos poderes do tempo, do povo (q quer salvar o q vence realm. Emp? Em primeiro lugar esta impossibilidade de comunicação autêntica com o povo, a impossibilidade de vencer as leis do tempo, da finitude: ele ã é compreendido. - Mas há uma segunda razão q é mais grave: Emp. em certo sentido se acomoda: quem se comunica se acomoda facilm. aquele a quem se dirige. Emp. é adorado por todos: se consola nisto, torna-se cego. converte-se em mais um fanático de si mesmo, perde sua alma: quem é adorado pela multidão como um deus termina convertendo-se em deus de si próprio. - Mas há uma 3ª razão da queda de Emp. q é ainda mais fundamental: Emp. tem aspectos em sua personalidade q são obscuros e perigosos: nestes aspectos é onde residem a causa fundamental de

Hold. 26 - sua tragédia. Entre Emp. e as forças da natureza existe uma conexão íntima. E é um h q tem poderes mágicos: vale-se então de seus poderes para dominá-la. Ele se vale das forças q os deuses lhe deram para tornar-se tb ele um deus: e esta é a sua trag.: quer ser um deus. E já no início do poema sabe-se qual é o verídico dos deus: "Es haben ihn die Götter sehr geliebt, mas ele ã é o primeiro q, de cima, é lançado no abismo, na noite sem sentido, do ápice de sua bondosa confiança, weil er des Unterschieds zu sehr vergass". E mais adiante: "pois o ébrio homem, diante de todo povo, chamou-se de ~~um~~ deus". Toda peça gira em torno deste problema. Emp. quer o domínio total da natureza: em consequência ele comete um pecado capital: tira ãa natureza o seu sentido divino: reduz a nat. a sua medida, ao humano. Pq se pretende um deus, mas de fato é um homem: aqui está a culpa de Empédocles. Notem q a figura de Empédocles transcende o Emp. grego: o q está em jogo aqui é duas formas de religiosidade: a) religiosidade grega: veneração ante a natureza divina: a natureza é divina e o h sente-se impregnado deste divino: ã há conflito: o deus ã procura dominar o h nem o h a deus. b) fé judaico-cristã: Deus ã faz parte da natureza: é o D todo-poderoso q está sobre a natureza, inclusive o homem: ã há harmonia entre Deus e o h: relação de mestre e escravo; idem para a relação h-natureza. Sempre a idéia de domínio e poder, q os gregos ã conheciam. No antigo testamento os judeus ã expulsos da natureza (paraíso, dilúvio, apátridas) e desde então sempre se manteve, mesmo no cristianismo, a id. de um dualismo entre natural e sobrenatural entre os homens e os deuses. E aqui está o q o jovem Hegel e Hold ã podiam suportar no crist.: desdivinização da natureza. Por isto se volta a religiosidade grega, q se processa em harmonia com a natureza. Na figura de Emp. são estas duas formas de religiosidade q lutam, embora isto ã apareça no texto. Emp. cresceu dentro da religiosidade grega e depois se deixou contaminar pela rel. jud-cris. E nisto está a sua culpa: reduz a natureza a algo de inferior, a objeto: ele é mestre e a natureza escrava. A trag. de Emp. reside na ruptura entre h e natureza. Claro q com isto Hold. recusa tb a fil. de Fichte: o eu produz a realidade sensível para q possa exercer a sua liberdade: concepção instrumentalista da natureza. Neste sentido a trag. de Emp. repete a de Fausto: ambos ã suportam mais a condição humana, a finitude espacio-temporal a qual vive preso o homem; e ambos querem então resolver o seu problema tornando-se mestres da natureza, dominando-a completam. Mas por isto se perdem. "Em escrava converteu-se para mim a natureza necessitada de senhor, e se ainda tem honra é graças a mim. Que seria do céu e q seria do mar, e q seriam as ilhas e os astros e tudo o q se encontra sob os olhos dos homens, e q seria tb desta música morta da lira, se eu ã lhe desse o som e a linguagem e a alma? Que ã os deuses e s/ espírito se eu ã os proclamo? Então, dizei-me, quem sou eu?"

Hold. 27- Emp. quer ser deus, o mestre absoluto: ã quer a harmonia com as coisas, mas quer dominá-las, dispor delas; perde o sentido do mistério das coisas: o h é a medida de todas as coisas: usa tudo. E assim ele se torna um superhomem. Notem q este é o drama do homem fáustico, e da cultura ocidental: o h quer ser mestre absoluto de tudo. Na lenda Fausto se destroi, e a hist. está repetindo a hist. de Fausto e Empédocles. O meio para dominar a natura é a técnica: hoje é tão forte q pode inclusive destruir o h. E a humanidade contemporânea ã se consegue libertar da vertigem desta autodestruição: tudo se passa como se fosse mais difícil suportar a própria condição humana do q o processo de auto-destruição. E esta vertigem auto-destruidora é a de Fausto e Empédocles. Ele me no diz q é um deus e imortal como os deuses. E qdo. se proclama deus se dá conta q mais se afasta de seu ideal: integração na natura. Se dá conta q se tornou pior q o sacerdote: para este o q importa é a lei: mas a lei separa, julga, é superior ao juãgado. Como no antigo testamento: deus julga e só pode ser reconhecido ao temor: é infinitam. estranho, distante. O sacerdote odeia Emp. pq Emp. revelou a verdade do sacerdote, disse ao povo o perigo da ansia desmesurada do poder. Emp. assume a sua culpa, compreende toda sua situação, q se afastou dos deuses por arrogar-se excesso de poder. "Solitário, solitário, solitário! E jamais vos encontro, Oh meus deuses! E jamais retorno a tua vida, oh natura! Proscrito por ti, oh dor! por não ter sabido respeitar-te, por ter-me erguido acima de ti". E então Emp., q foi o preferido dos deuses, q foi feliz em excesso (e por isto), sofre a maldição dos deuses. Mas isto tudo acontece antes de começara a tragédia, o drama, poema. Qdo. o poema começa já encontramos o heroi presocde sua culpa, chorando sua situação. - Mas isto tudo, notem, transparece através do desenvolvimento do drama. Hold. imita neste ponto o Edipo de Sófocles: qdo. começa a trag. grega o drama já aconteceu. Tudo como q se torna contemporâneo num respiro só. E através dos outros personagens transparece a juventude de Emp., sua ação dominadora e mesmo sua culpa. E assim a ação do drama propiram. dito é extremam. rápido até chegar a morte do heroi. Há como q um ritmo só, um só compasso. O primeiro fragmento se divide em 2 partes: na primeira encontramos Emp. vítima de seu sentimento de culpa: culpa q vai crescendo sempre mais; na segundo, o excesso de culpa leva-o a decidir-se pela morte: e esta decisão exalta o herói até transfigurá-lo. Há neste processo um destino de heroi: há uma necessidade interior q o leva a culpa, ao infortúnio e finalm. a morte. Mas este processo é interior: e neste ponto é q Hold. se afasta da trag. grega: nesta há uma relação externa: a culpa do heroi sofre o castigo: mas é os deuses q decretam o castigo e ã o heroi. Emp. ao contrário decreta a sua culpa, e expiação, morte. Mas qdo. o h se sente culpado tudo se volta contra ele: o povo se volta contra Emp. Não é o povo q lhe dá sentimento de culpa, mas sentimento de culpa o

Hold, 28 - afasta do povo: perde a sua força. E quem conduz o povo é o sacerdote: mas isto tudo é apenas a ocasião q permite revelar a culpa de Emp. O sofrimento atinge seu máximo qdo. Emp., subindo ao Etna, pede pousada em uma choça de camponeses: negam-lha. E neste momento se dá a conversão: decide morrer: e deste momento em diante o sofrimento cede seu lugar a uma sublime calma. E assim começa a segunda parte. A figura de Emp. começa a crescer, a transformar-se como um santo: morrendo, sacrifica-se por seu povo. Luta contra a lembrança de seu passado. Diz ao discípulo: "Não falemos mais do passado". "Que se afogue no silêncio! É mister enterrar-la fundo, muito fundo, como nenhum mortal jamais foi enterrado". Ele quer reconquistar a inocência perdida. Está certo isto: a pureza ã existe e a única maneira de ser inocente é não ter memória. Mas precisam, pq Emp. ã pode deixar de ter memória ele já ã pode continuar vivendo neste mundo: deve morrer. Tudo o q o cerca fala do q aconteceu: só a morte pode suprimir a memória. - No fim o povo se arrepende de se ter revoltado e volta a Emp: o sacrifício de Emp. começa a ser compreendido. E Emp. prega ao povo o evangelho da natureza: harmonia, idéia de um povo forte e livre. Surge novam. aquela fé político-religiosa do Hyperion, a esperança da uma nova ordem das coisas, social. Uma ordem q unisse mais a natureza, os homens e a sociedade. Todo passado deveria ser esquecido, inclusive os nomes dos velhos deuses. "Esqueçamos audasmente, e, como recém nascidos, ergamos os olhos a divina natureza". - Esta é a idéia geral do primeiro fragmento. Mas Hold. ã estava satisfeito com o escrito: aprofunda sempre mais estas idéias. Num segundo fragmento partes do primeiro ato: acentua-se o diálogo entre Emp. e o sacerdote: eles como q perdem sua individualidade e se tornam símbolos universais: tornam-se representantes do conflito humano. - Mas Hold. quer aprofundar ainda mais: surge um terceiro fragmento. O q preocupa Hold. é sempre a idéia da morte do herói. O fragm. consiste em um monólogo e duas cenas grandiosas, no cume do Etna. As figuras se tornam mais solenes, estáticas. De cima do vulcão Emp. saúda o seu destino: contempla o povo q se perde nos vales e contempla a amplidão da natureza. Sente-se próximo ao fogo (para os antigos era símbolo do espírito). A idéia de pecado, de culpa do próprio Emp. desaparece. Ele tem agora uma culpa ã culpada, a dos grandes homens q, segundo Hegel, assumem a hist.: Cristo, Sócrates mais do q culpa pessoal assumem a culpa de todos. E esta culpa é redimida pela assunção da morte como sacrifício: só a morte pode redimir tb o próprio Emp.: o amor a natureza o enche de nostalgia: sente-se impeliado a confundir-se com a natureza: a morte é libertação. E na cena final aparece em cena um ancião: Manes: um iniciado egípcio nos mistérios: figura supra-humana, intemporal; acima da condição humana: diz q deve executar seu sacrifício: é a voz dos próprios deuses, q dão a Emp. o seu beneplácito. Assim termina. Hyperion é o romance de uma alma. Emp. a tragédia desta alma: clima espiritual é o mesmo. São frágms. mas dizem o q há a dizer.

Holderlin  
 29- Poesia: parte mais importante de s/obra. Escritas entre 1798 e 1802 e 3. De preferência escolhe a forma da elegia em versos alternados de hexâmetros (6 pés) e pentâmetros (5 pés). Ou ainda em forma de ode ou hinos ã rimados; e na última fase domina o hino em versos livres, mais ou menos inspirados em Píndaro e no coro das tragédias de Sófocles. Os editores quase sempre se serve deste critério exterior, formal para classificar as poesias: ã há outro critério pq gr.parte é póstuma e mtos.poemas sofreram diversas versões. Toda esta poesia é perpassada por alguns temas básicos. 1) Diotima: foram separados, segue-se curta correspondência e depois o silêncio. Mas Diotima continua inspirando o poeta: primeiro no Hyperion e depois em 2 séries de poemas: q ã contam o amor acontecido, mas se prendem a essência imortal deste amor e da dor q se seguiu. 2) a sensibilidade pela natureza: nela o poeta encontra consolo, paz. Mas a nat.é compreendida em sentido amplo: nela pertencem a terra natal, a qual Hold.sempe volta, as afecções de família, as amizades; o sentido da tradição local, familiar, nacional: tudo pertence a natureza: ao sangue do homem. 3) natureza em sentido mais elevado, místico quase. Nat.tem uma divindade divina e o poeta busca participar dela. Compreende a nat.como q dotada de certas pulsações, ritmos universais: ã personificados no q chama "elementos sagrados": terra, sol, éter. Claro q esta temática toda: Diotima, nat.familiar e nat.cósmica, une-se estreitamente. 4) Nos 3 primeiros temas, fontes de inspiração, encontramos o poeta em relação com o q o cerca: ama e sofre com Diotima, se consola na nat.familiar, ele adora a nat.dos elementos sagrados.Mas além disto: é poeta: e Hold.leva mto.a sério a função de poeta: Dichter der Dichtung, diz Heidegger. Poeta recebeu missão sagrada Tem mensagem a dar aos homens. E este tema atravessa toda obra, tornando-se mesmo mais importante a medida q os anos passam. 5) Esta missão qual é? Poeta ã tem vocação alheia ao tempo: ele é a voz dos deuses, mas tb a voz do povo e em especial de seu povo. E daí a preocupação com o destino de povo, da pátria, a necessidade de indicar o caminho q leva a pátria ao seu pleno sentido Trata-se de instalar o reino do Espírito: e o poeta é o sacerdote mediador desta missão: trata-se da Europa e mais especificam.da Alemanha. Este é o tema básico dos últimos tempos de lucidez do poeta, dos últimos grandes hinos. 6) Quais serão os deuses desta nova pátria espiritual? É uma das grandes preocupações de Hold. Os deuses gregos, os cristãos, os elementos sagrados da natureza, Cristo, Dionísio? Ou um deus futuro? É diante deste tema q Hold.começa a balbuciar, a tremer diante das portas da loucura. Vejamos esta problemática. 1) Diotima: o amor é a gr.experiência da finitude. E o h ã é suficientem.divino para poder suportar o amor: por isto resulta em dor, separação. E do fundo desta dor da separação o poeta quer cantar. No poema An die Parzen pede um só verão, um só outono para q amaduressa o seu canto. E isto feito

Held.30- prentifica-se a descer ao pais das sombras. Mas: "Einmal lebt' ich, wie Götter, und mehr bedarf's nicht. Mas esta necessidade do canto, de dizer, ela sabe q se processa dentro do pressentimento da morte, de um fim obscuro, q o preço do canto é a própria vida do poeta. Abschied: Wenn ich sterbe mit Schmach (vergenha ignomínia).... quando tiver sucumbido aos golpes inimigos q sepultam o gênio em um túmulo sem glória, esquece-me, tu também, não salves meu nome da noite, alma bondosa! Claro, o amor existe e mesmo a dor q o acompanha parece as vezes ser esquecida ou ser positiva: "é apenas na dor q tomamos consc.de nossa liberdade interior". Mesmo o sentimento de separação as vezes como q desaparece: "Deve haver um deus presente em nós, pois mal sinto a nessa separação". Deve haver um deus: e esta presença do deus, esta comunhão perfeita só é possível no amor. Mas é de amor q vai surgir a dor. Lebenslauf ("Meu espírito alçava-se aos céus, mas em breve e amor reconduziu-o a terra; a dor e curva ainda mais. E eu percorro assim toda a órbita da vida para voltar ao ponto de partida". E Held. chega assim a idéia q a separação é inevitável: e então a quer, escolhe. Resigna-se a uma distância q é patética. Abschied: Queríamos nos separar? julgamo-lo justo e sábio? Por que o ato realizado nos causa herre, tal um crime? Ah mal nos conhecemos, denn es waltet ein Gott in uns". E adiante: "eu o sabia: desde q o medo inferno, enraizado em nós, separa os deuses e os homens, para abrandá-lo por um sacrificio sangrante, deve morrer o coração dos amantes". Toda esta poesia de amor culmina na elegia Menens Klagen um Diotima (M.chora Diotima). São 9 longas estrofes. Começa com o lamento do poeta, do amante. Como um animal ferido, busca um repouso impossível. "Pois minha alma inquieta percorre montes e vales, implorando repouso" "Assim seu, amigos, e nada me curará, e ninguém pode arrancar de minha frente o doloroso sonho". Na 2.estrofe, os deuses sombrios e fúnebres dizem: "Esquece tua felicidade efêmera, esquece o silencio, e deo me. Mas um suspiro se ferma em meu peito, um suspiro de esperança". A esperança surge. "Não é tempo de festa, mas quizera coroar-me de flôres". Na 3.str.lembra o passado primaveril, a felicidade q foi. Pergunta: "~~Lembranças~~ Lembranças de um clare tempo, iluminais minha noite?" Mas isto são apenas lembranças e na 4.str.volta a noite, a dor: "Mas eis q agora a morada é deserta, arrancaram-me os olhos. Qdo te perdi, perdi-me a mim mesmo. Vivo de buscar-te, qual sombra errante, e, de há muito, todo o resto não tem sentido". E na 5.: "Quizera celebrar festas solenes - mas para quem - e cantar com outros. Mas nesta solidão todo divino me falta". "E passo meus dias sem nada sentir, mudo como a criança demasiado jovem e sem linguagem, Apenas frias lágrimas correm de meus olhos". Str.6: "Outrora te conheci diferente, oh juventude". Talvez, talvez a amada volte: ã, ã poderá voltar. Mas uma gr.esperança final reanima a parte final do poema.

**ANEXO B - TRANSCRIÇÃO DOS DATILOSCRITOS**

## Pontos sobre Hölderlin

- 1 - Verdade e Poesia.
- 2 - Linguagem vulgar e linguagem poética.
- 3 - Dados biográficos de Hölderlin.
- 4 - Os supostos culturais da obra de Hölderlin (Grécia, movimento filosófico-poético, Revolução).
- 5 - Os primeiros hinos de Hölderlin.
- 6 - As relações de Hölderlin com Fichte, Schiller e Susette Gontard.
- 7 - *Hipérion*.
- 8 - *Empédocles*.
- 9 - Temática básica da poesia de Holderlin

**Hölderlin - 1** - O superlativo pode ser aplicado a Hölderlin em diversos sentidos. Por exemplo: é o maior poeta alemão e um dos maiores de todos os tempos; sua obra é extremamente difícil, quer por sua linguagem, quer por seu conteúdo; é um dos poetas mais ignorados da literatura alemã. De fato, Hölderlin permaneceu ignorado muito tempo: só no século XX começaram as interpretações mais sérias, descobriu-se de fato Hölderlin. Estas interpretações divergem muito entre si. Tudo isto torna um curso sobre Hölderlin uma tarefa difícil, responsabilidade. De qualquer modo, tentaremos uma iniciação. De onde vem esta dificuldade que oferece sua obra? Betina Brentano nos transmitiu uma frase de Hölderlin (Kayser, W.D. 53) muito significativa: “Enquanto o poeta procurar o acento do verso e não se sentir arrastado pelo ritmo, a sua poesia não tem verdade”. Esta frase contém três ideias: uma negativa e duas positivas. A negativa diz: o poeta não é fabricante de versos, não se deve preocupar com a métrica num sentido exterior. Enquanto estiver preocupado com a forma exterior: ele não se sente arrastado pelo ritmo (segunda ideia). Etimologicamente: ritmo designa tudo o que tem duração fixa no tempo: movimento rítmico: É mais do que a métrica, o acento do verso: está ligado ao conceito de harmonia. E Hölderlin diz que o poeta deve sentir-se arrastado pelo ritmo. Mas o que há no ritmo que arrasta? (*fortgerissen*). Hölderlin diz: Enquanto o poeta não se sentir arrastado pelo ritmo, a sua poesia não tem verdade. O ritmo, pois, é aquilo que arrasta, leva o poeta para a verdade (terceira ideia). Isto pode parecer estranho: mas já Platão, em seu estado ideal, quer expulsar certos ritmos, e aceita outros: pois o ritmo desperta certos sentimentos... (música) (Kayser S.K 242). E um filósofo contemporâneo identifica ritmo e vida: Whitehead: “A vida preserva a sua expressão e a sua sensibilidade ao ritmo; a vida é o ritmo como tal; porque onde há

ritmo há vida”. O poeta que sente o ritmo é levado, arrastado para a verdade, ele acede a verdade: o verdadeiro poeta é aberto ao real, ébrio de real, é um “entusiasmado”. Portanto: a ocupação, negócio do poeta é a verdade. Negócio em alemão se diz *Geschäft*, vem de *schaffen*, criar. O que determina a criação poética é aquilo que arrasta o poeta, o ritmo: ele é arrastado para a verdade, pela verdade. O ritmo é, portanto, o modo como a verdade se dá ao poeta.

Mas o que nos deve interessar mais de perto: a verdade. Onde se dá a verdade? No conhecimento. E se a poesia tem relação com a verdade, há uma espécie de conhecimento poético, num sentido próprio ou impróprio. Vejamos algo sobre este problema a fim de podermos compreender melhor qual é o lugar de Hölderlin— Considerando a história da poesia nos deparamos com quatro comportamentos diversos em relação à verdade: quatro atitudes poéticas.

Primeiro grupo: não há verdade, conhecimento poético. Toda poesia que de fato não chega a ser poesia: palavras agrupadas, anedotas contadas em versão, etc. ou poeta reduzido à preocupação com a métrica: poesia sem sentido maior. —Também concretismo: abdica do mundo de significações, valores, abdica também de verdade.

**Hölderlin - 2** - Talvez possamos incluir neste grupo toda poesia de tipo niilista e que represente uma espécie de recusa ao real: poesia não tem nada a ver com coisa nenhuma: não há uma verdade no mundo, eu, nem acima, nem abaixo do mundo. Ou ainda Gottfried Benn quando diz: *Stil ist der wahrheit überlegen*. Nestes tipos de poesia não há verdade. A poesia como que se desliga.

Segundo grupo: já há verdade, seja no mundo exterior, seja interior: mas é sempre uma verdade que já está aí, que preexiste e não depende da poesia: a poesia é que depende desta verdade pré-existente: não há uma verdade poética, mas o poeta aceita uma verdade que já está aí, já feito pelo bom senso ou pela ciência: realismo naturalista de Zola. Poesia parnasiana ou todo tipo de poesia científica ou positiva. *Les éléphants de Leconte de lisle*: sem filosofia, sem moral: a verdade não transcende o plano empírico; sofre influência da ciência e desconfia de tudo o que transcende. Podemos falar em conhecimento, mas não em conhecimento poético. — Qual é o conceito de verdade neste grupo? Adequação entre a inteligência que conhece e a verdade conhecida: a verdade não depende da poesia. — Nos estados totalitários também: arte é delimitada pela verdade de cada estado (nem há diferença entre a pintura nazista e a stalinista). Neste segundo grupo a poesia se prende a fatos sensíveis, fatos que podem ser constatados.

Terceiro grupo: também há verdade, e mais uma vez a poesia vai estar submetida a esta verdade: mas não é uma verdade de fato empírico, científico: é uma verdade superior, aberta a um mundo transcendental. Exemplo: poesia medieval: supõe uma verdade, a da revelação: Otfried (870) conta a vida de Jesus, entremeada o que chama de *moralité*, *spiritualité* e *mysticisme*: apresenta as verdades da revelação cristã: poesia a serviço, serve da teologia. T. S. Eliot: “encontra-se mais alegria em um poeta quando se participa de suas crenças religiosas”: a poesia é medida por uma verdade que a transcende. Diz ainda: “A verdadeira filosofia é o melhor material para o grande poeta”: isto vale, em parte ao menos, para o próprio Eliot: há muito de aristotélico nos *Four Quartets*, de heideggeriano na *Family Reunion*. Nestes casos todos, em certa medida ao menos, há um conhecimento teológico, religioso, moral, filosófico, mas não próprio como no segundo grupo, mas a inteligência não deve estar adequada a uma coisa sensível, mas sim [em algo] transcendental (verdade revelada).

Quarto grupo: há propriamente conhecimento poético. Notem que nos quatro tipos sempre há conhecimento poético: ou melhor, todos eles são propriamente poesia na medida em que constituem conhecimento poético. Mas é neste 4º grupo que a poesia pretende ser precisamente conhecimento poético: não pretende adequar-se às verdades empíricas, científicas, filosóficas, morais, religiosas, teológicas, etc., mas pretende ela mesma ser uma caminho próprio, autônomo da verdade: poesia é um *organon* da verdade. Poesia é um caminho que traz certas revelações que lhe são específicas e que só ela pode dar. Aqui, então, o problema da verdade atinge toda uma relevância especial: neste grupo enquadra-se também Hölderlin.

**Hölderlin - 3** - Já desde a antiguidade se atribuía à arte uma função específica: a de educar o homem ou ao menos a de contribuir para ela esta educação. Fazia com que o homem atingisse a sua verdade e a sua plena forma. Em Schiller: o *homo ludens* (artista) consegue, desde dentro da arte, harmonizar necessidade e liberdade, matéria e espírito. Goethe, *Verweile doch, du bist so schön*: este permanecer, atingir um estável, só a arte pode dar: na arte atingimos uma verdade superior que na poesia se revela na simbólica poética. Romantismo: Schelling dizia que o que a filosofia revela de um abstrato, a arte nos oferece de modo concreto: por isto a arte deve casar-se com a filosofia, deve tornar-se o *organon* da filosofia. E esta ideia entusiasmou os poetas românticos. – Em diversos movimentos post-românticos (tributários deste) vai-se ainda mais longe: Não se trata mais de equiparar poesia e filosofia ou de mostrar que o diálogo entre ambas é

possível, mas de defender a poesia como algo de único, muito superior à filosofia: a poesia está muito acima de qualquer das formas racionais de conhecimento.

Simbolismo: Mallarmé - no simbolismo encontramos a tentativa de expressar uma experiência sobrenatural, meta-empírica, de procurar na linguagem usual, das coisas visíveis, algo que transcende o sensível, que leva o homem além do mundo dos sentidos. Há [algo] de místico: aquele momento de êxtase que o místico atinge através da oração e da contemplação, o poeta pretende atingi-lo através da poesia (mística laica). Mística e poesia seriam processos análogos. Segundo os simbolistas existe um mundo ideal, platônico, sobreposto ao nosso mundo de sombras: o mundo da beleza, um absoluto de beleza: e a poesia seria o caminho para atingir este absoluto: haveria assim um conhecimento poético: o poeta atinge algo de irredutível a qualquer outra forma de conhecimento. – Claro que este caminho é perigoso: facilmente se torna o caminho do suicídio da poesia: Mallarmé chega a um impasse: esta pretensa revelação, o atingir este ideal leva a uma suspensão do poético: o ideal de Mallarmé é *l'absence*, algo que está no próprio poético, além da linguagem, um silêncio mais musical que a música. De fato, Mallarmé chega a uma posição paradoxal; por um lado: *Je pense que le monde sera sauvé par une meilleure littérature* (o que revela fortemente a crença num conhecimento poético). Mas por outro, confessa: *Mon art est un impasse*. A arte é um absoluto, culto da beleza: este culto chega a tal extremo que se suspende a poesia. – Pois há um perigo aí, mas no fundo do simbolismo há uma grande verdade, que acompanha toda grande poesia de todos os tempos: a idade do poeta deve dizer o indizível. Já nos salmos: o cantor canta Deus em sua altura: mas a rigor Deus não é dizível pelo homem. Rilke falava constantemente no *Unsagbaren, Unsäglichen, Unaussprechlichen* (Rilke também está dentro desta linha simbolista). Alguns poetas levam tão longe isto que eles fracassam: Rimbaud parte para o deserto e não mais escreve nenhuma linha. Mas isto não depõe contra a poesia, o dizer o indizível: mostra apenas como o caminho poético é difícil. Outros em nome desta verdade se fecham em uma torre de marfim:

**Hölderlin - 4 -** S. George: “a dignidade de ser compreendido”: uma atitude sem dúvida antipática, porque a poesia que fica é aquela que consegue transmitir o indizível no dito pelo poeta. – Claro que este indizível pode ser tão exigente, de tal natureza que o poeta entra em conflito com a linguagem: Mallarmé (a linguagem é demasiado pobre), Rimbaud (linguagem é demasiado rica), Novalis desespera da linguagem, pois ela é

insuficiente, e abandona a poesia; ou Holderlin: a linguagem tem certa indigência: por isto força a linguagem.

Portanto, é neste quarto grupo que se enquadra a obra de Hölderlin. Ele é desses poetas que se ocupam do indizível, aliás, como todo grande poeta. O indizível varia de poeta para poeta. O reino de Goethe é muito mais vasto, amplo, variado: qual é o tema que não existe em Goethe? O reino de Hölderlin é mais estreito, mas é nesta estreiteza que há profundidade. Uma profundidade com a qual Goethe nem sonhou: Hölderlin atingiu uma altura que dá vertigens no leitor: e o próprio Hölderlin foi a primeira vítima desta vertigem, desta altura. Novalis a seu modo desesperou e morreu cedo, Rimbaud fugiu para o deserto, Hölderlin com trinta e poucos anos torna-se demente, esquizofrênico. – Nós vamos tentar uma aproximação neste indizível de Hölderlin, ou se quiserem, na verdade de Hölderlin. Eu classifiquei diversos tipos de relação entre poesia e verdade. Volto à pergunta: existe uma verdade na poesia? Por que existem autores que dizem que o filósofo usa a inteligência e o poeta a sensibilidade? Um se reduz a inteligência ou a sensibilidade: completamente falso. Como se o filósofo devesse esquecer o seu coração e o poeta esquecer, entre parênteses, a inteligência. O filósofo sem sensibilidade é um mau filósofo, e o poeta sem inteligência é um mau poeta, burro. Heidegger diz que o objeto da poesia e do pensamento é o mesmo. O que quer isto dizer: Que o bom poeta é filósofo? Absolutamente. Mas a poesia não é simplesmente uma brincadeira: o que ela tem de comum com a filosofia é que ambas esposam o real, ambas captam a densidade do real, mergulham na realidade, um mergulho que pode ser mais ou menos profundo, mas ambas estão preocupadas com o real. Não ocupam, mas se preocupam: aprendem o real, sua densidade. Inteligência quer dizer isto: *intus-legere*. Neste sentido amplo, a poesia é pensamento do real. Pensamento em sentido amplo, um ver primevo (mais que primitivo), de primeira idade: esta compreensão primeira do real, que todo homem tem, que a criança tem quando pergunta por quê? Quando se admira. Todos os homens que têm esta visão, esta compreensão, ao menos em certos momentos, mas alguns a têm de modo mais intenso, mais profundo: estes são os poetas e os filósofos: os que são possuídos por este pensamento primevo, original de modo mais intenso. Alguns autores chamam isso de intuição (*Intus-legere*).

Mas vejam: ter este pensamento não basta. Certos românticos acreditam que todo homem é poeta e filósofo (mais ou menos), posto que todos têm este pensamento em sentido amplo. Errado: porque este pensamento deve ser expresso, mas a expressão do

pensamento não se acrescenta ao pensamento, é uma coisa só: pela expressão é que os poetas se diversificam, é que o poeta é poeta e o filósofo é filósofo.

**Hölderlin - 5** - Expressão, em certo sentido, é o próprio pensamento. Quem decide é o papel branco. Por isso, o problema da linguagem é fundamental. Por quê? O que é esta linguagem? Buffon dizia que o estilo é o homem: a linguagem de um homem faz parte integrante deste homem: a rigor, a linguagem é tão misteriosa quanto o próprio homem. Burckhardt diz: o homem tem tantos corações quantas línguas ele falar: em certo sentido está certo. A linguagem mergulha no coração, na intimidade de um homem. Em outro sentido podemos perguntar: quantos corações pode um homem ter? Um homem de muitos corações não será espécie de monstro? Há autores que dizem que o homem não deve ser um poliglota: a rigor só se pode dominar uma língua: e quando se quer dominar mais uma, a gente acaba não dominando nenhuma. Só se pode ter uma língua assim como só se tem uma pátria, como só se pode conhecer de fato uma pátria. Uma língua não se aprende porque se sabe gramática: só se aprende quando a gente entra em seu espírito, quando a gente confunde o próprio coração com o coração da língua. A língua de fato é mistério: não se pode imaginar um homem sem linguagem. De onde vem realmente a linguagem? Por que se fala aqui português e lá alemão? São perguntas irresponsáveis. Mas quem melhor permite compreender o espírito da língua, o seu mistério, é a poesia. A concepção vulgar da linguagem é profundamente falsa. A existência vulgar, aliás, tende a falsificar tudo, a superficializar as coisas: a verdade é difícil. É difícil compreender realmente um poeta, ou achar menos certos poetas; é difícil compreender realmente uma outra pessoa: poucas pessoas realmente se preocupam em compreender os outros. Porque todo mundo assiste filmes sentimentais, e poucos assistem os “sérios”. Os romances de M. Delly tem um público enorme; Dostoievsky um público pequeno. Por quê? A maioria dos filmes, M Delly não passam de processos de auto-ilusão: Por que é que as pessoas gostam de se iludir, do que que fogem? Taine disse que a verdade é triste: tudo se passa como se a verdade fosse não apenas difícil, mas mesmo insuportável.

O difícil é assumir a própria existência: no fundo do homem há a desconfiança de que talvez esta existência não tenha tanto sentido. De qualquer modo, a existência vulgar ilude-se constantemente e é tremendamente falsificadora. E isso acontece também com a linguagem: a concepção usual que existe da linguagem é que ela é algo do qual o homem dispõe, que pode ser usado, como espécie de instrumento: não há nada de mais

errado: o homem que pensa que possui a linguagem esquece que é possuído pela linguagem. Melhor: devemos distinguir dois tipos de linguagem: a artificial e a natural: A artificial é construída pelo homem: exemplo: cálculo, alfabeto morse, todos os sinais que são elaborados pelo homem para servir a certos tipos de comunicação: sobre esta linguagem o homem tem domínio: ela é feita pelo homem: assim como a fez pode desfazê-la, substituí-la por outra mais perfeita. O esperanto é língua? Nasce de intenção nobre e séria: a comunicação universal. De fato, a comunicação é um aspecto fundamental da linguagem: de fato, contudo o esperanto não é língua. É língua fria, sem sangue, puramente racional, feita: é também ela um instrumento; A língua portuguesa é língua?

**Hölderlin - 6** - Mas ela não é feita pelo homem: não se compreende a partir do racional: mergulha no irracional: não é o português que tem a língua portuguesa: ela surge com o homem português: nunca se poderá explicar racionalmente porque nesta parte do mundo se fala a língua portuguesa. Se reduzíssemos a língua nata a um instrumento, a poesia perderia sentido: mais que isso se tornaria inexplicável. De onde vem, então, essa outra dimensão da linguagem? A linguagem artificial expressa algo? Sim, mas expressa apenas aquilo que foi convencionado pelo homem: ela é produto de uma convenção do homem e expressa o convencional. A língua nata expressa algo? Expressa, mas expressa muito mais que o convencional: e por isto o homem não pode simplesmente dispor da linguagem: *Ceasar non supra grammaticos*: mas os gramáticos também não são reis da língua. Não se pode dispor da linguagem. Drummond: “Pois a linguagem planta suas árvores no homem e quer vê-las cobertas de folhas, de signos, de obscuros sentimentos.” O homem e a linguagem crescem juntos, como uma planta. Pode dar impressão que o homem põe na planta folhas, signos... Não: as folhas e os signos e os obscuros sentimentos supõe como realidade única o homem e a linguagem: dessa união nascem folhas, signos, obscuros sentimentos. E Drummond acrescenta: “E as palavras serão servas de estranha majestade. É tudo estranho. Medita, por exemplo, as ervas, enquanto és pequeno e teu instinto, solerte, festivamente se aventura até o âmago das coisas”. Vejam: as palavras serão servas: em certo sentido uso a linguagem. Mas não posso reduzir a linguagem a este usar. O poeta diz: de estranha majestade. Quem tem majestade é o rei: então a linguagem, palavra, é uma rainha. As palavras se apresentam com humildade, como servas: por isto são de estranha majestade. Mas o poeta continua: “E as palavras serão... É tudo estranho. Medita, por exemplo, as ervas”. Melhor: a

linguagem é estranha em dois sentidos. a) é estranha porque tendo majestade se apresenta como serva: é estranha majestade. b) mas por outro lado é tudo estranho: a erva, o mundo, as coisas, a vida: a linguagem também é estranha. Assim: o ser estranho pertence a linguagem e as coisas: é comum. Mas o que é estranho, é estranho para alguém: a linguagem e as coisas são estranhas para o homem. Mas como pode o homem ter acesso ao estranho: tudo, inclusive a linguagem, é estranho. O poema continua: “Medita, por exemplo, as ervas, enquanto és pequeno e ter instinto, solerte, festivamente, se aventura até o âmago das coisas”: a criança consegue ir até o âmago das coisas, até o estranho. Por quê? Porque se aventura festivamente: se entrega sem reservas, sabe escutar. Ora não é só a criança que tem essa capacidade festiva de aventura: também o poeta que também é festivo, canta o real: também tem capacidade de entrega, também sabe escutar: também vai ao âmago das coisas, ao estranho. Voltemos ao início: E as palavras serão servas de estranha majestade. Eu disse que em certo sentido as palavras são servas do homem, do poeta: mas em um sentido muito mais profundo elas são servas das coisas. E esta é a missão do poeta: não usar simplesmente a linguagem, mas escutá-la, ser atento a ela, porque ele é, como a criança, o homem que vai até o estranho, o âmago das coisas. Neste sentido: a linguagem (poética) é pensamento (medita as ervas), penetras nas coisas: é a verdade como Aleteia.

**Hölderlin - 7** - Johann Friedrich Hölderlin nasceu em 20 de março de 1770, na Suábia, na vila de Lauffen, junto às margens do Neckar. O pai era intendente do velho convento que ficava na outra margem do rio: morreu logo após o nascimento do filho. A jovem mãe voltou a casar-se com o prefeito de Nürtingen: quando Hölderlin contava 9 anos, voltou a enviuvar: o padastro era extremamente amoroso: sua morte foi um golpe para Hölderlin. Mais tarde o poeta confessará que sua eterna melancolia começara precisamente com a morte do padastro. Até os 14 anos conclui a escola primária. Desta época: uma vivência que é fundamental: a natureza. Gostava de passear na natureza, às margens do rio, nos bosques, de ler poesias líricas. Conta-se que sobre um rochedo recitou a seu irmão a Balada de Herman, de Klopstock. Esta vivência da natureza é básica: não se trata de mar imenso ou de grandes planícies, que dão ao homem um sentido grandioso da vida. Trata-se de uma natureza amena, colinas suaves, vales aconchegantes: sentimento de estar dentro da natureza, acolhido por ela: sente-se parte dela, vontade de integração: “entre as flores aprendi a amar” dirá mais tarde. Daí a ideia de Heimat sempre tão forte em Hölderlin. Heimat: não é simples espaço delimitado e

sentimental: é mais. É um poder, mistério, segredo, reino mágico: os tons e perfumes desta paisagem se impregnam definitivamente no rapaz: é a força da raiz também *die Mutter* (inclui a avó) e *die Vatter*. Sempre que Hölderlin se sentir sofrer, interiormente destruído ele voltará a esta raiz, como a um bálsamo. – Aos 14 anos Hölderlin ingressou na escola do convento de Denkendorf e dois anos depois na escola superior de Maulbronn: era bastante dotado para os estudos. Sua mãe comprazia-se em adivinhar no filho o futuro pastor, uma vida segura. Estudava muito latim e grego. E então Hölderlin começa a desconfiar a existência de um novo mundo: a Grécia. Mais tarde: “as grandes palavras douradas da morte dos heróis começaram a encher meu coração de um espanto carregado de pressentimentos”. Aos poucos, esses pressentimentos começam a tomar vulto: ainda não sabe realmente o que é a Grécia: mas sente um certo conflito crescer: de um lado as ideias cristãs, a vocação eclesiástica, e, de outro, os ideais artísticos da antiguidade. Esse conflito se manifesta como certo horror à disciplina pesada do convento. De um lado, pois, a realidade prática, material, a vida de todos os dias com sua disciplina; e de outro, o lento despertar de um sonho, de certos ideais. Consequência: fecha-se em si, convive com seus ideais, busca alento na natureza, na companhia de algumas almas afins: sente-se sempre mais um ser à margem. E este sonhador desperta então para a poesia: descobre Schubart, poeta do S. u. D. grandiloquente, linguagem ruidosa. Homero, Ossian. Também Klopstock: afinidade com Hölderlin. Ambos têm a mesma musicalidade de linguagem e a mesma precisão no verso: mesmo mais tarde, Hölderlin continuará admirando Klopstock: não se perde no subjetivo (como os modernos), mas harmoniza o subjetivo com o objetivo. Descobre também Schiller: de extrema importância (veremos mais tarde).

**Hölderlin - 8** - Na escola, aprendiam a versificar, e os primeiros ensaios poéticos de Hölderlin datam de então: poemas fracos, infantis, de gratidão a seus mestres (tom falso, oficial); ingênuas poesias religiosas. E então uma experiência importante: seu primeiro, terno e adolescente amor. Conhece Luisa Nast, irmã de um amigo. apaixonam-se e há até promessa de casamento. Agora Hölderlin tinha já uma motivação mais concreta para a sua poesia, ainda imatura: escreve cartas no tom do Werther. Chora ao escrever. Mas Luisa era uma moça impossível para ele. Temperamento oposto, após mil lutas interiores, numa carta, rompe o noivado. Diz que serão sempre amigos e explica a sua decisão pela liberdade. A carta é de março de 1790. Ora, nesta época já era estudante universitário desde outubro de 1783. Ingressara na Fundação de Tübingen: fez boas

amizades e era muito apreciado. Sua figura externa impressionava: rosto regular, expressão suave, alto, sempre bem vestido. Um amigo disse que quando aparecia, “era Apolo que entrava na sala”. Desde os 10 anos tocava piano e era um virtuoso na flauta. Era apreciado por todos: mas Holderlin não se apreciava, julgava-se um poeta doentio, melancólico, incapaz de alegria. Mais tarde dirá *Timmer verschlossener mensch mit finstrem auge*. Mais: não se sentia muito bem na fundação: parecia-lhe ter apenas mudado de cárcere. “Jamais me resignarei que os passos de um adolescente sejam curtos e cautelosos como os de um encarcerado; jamais me resignarei”. Sentia-se mal inclusive nas roupas: usava-se uma batina preta com punhos e gola brancas. Esta insatisfação fazia com que os outros sentissem nele um fundo de mistério, uma reserva, um núcleo último que não se entregava. Mais: os estudos de grande parte ao menos lhe aborreciam: a teologia protestante da época pactuava com o racionalismo do século das luzes. O racionalismo não aceita grande parte do cristianismo tradicional: milagres, profecias, castigo divino, revelação, etc. Os teólogos procuravam então um meio termo, entre o religioso e o racional: a consequência era uma teologia impura, falsa, artificial, que procurava salvar com conceitos abstratos. Compreende-se então que sentisse a fundação como um cárcere: teria preferido estudar direito: mas também queria satisfazer a sua mãe. Por amor a mãe poderia suportar um par de anos azedos. – Com dois amigos (que logo se tornaram inimigos) fez uma aliança poética: à noite apresentavam e discutiam os versos que tinham feito durante o dia. Alguns destes poemas eram publicados no “almanaque das Musas” do poeta Staudlin, (primeiros versos publicados). E assim, aos poucos, a linguagem poética de Hölderlin vai se aperfeiçoando. Mais: a influência de Klopstock dá lugar a de Schiller. Acentua mais a ideia de ritmo interior: um ritmo que vai configurar a ordem, a combinação dos períodos no poema. Os “Hinos aos ideais da Humanidade” constitui o ponto alto da fase de Tubinga (voltaremos a ele). – Logo surgem novas amizades decisivas: Hegel e Schelling, os dois grandes filósofos da época.

**Hölderlin - 9** - No encontro destes três gênios é o gênio alemão que se encontra Schelling, o intuitivo, o gênio adolescente e profundamente criador; Hölderlin, a largura existencial, o temperamento piedoso; Hegel, o construtor, o sistemático, o maduro homem que tira as consequências. Schelling é cinco anos mais [velho] que Hölderlin. Hegel tem a mesma idade que Hölderlin, ocupavam o mesmo quarto, amizade nobre e profunda os une. Todo fundo existencial do pensamento de Hegel vem de Hölderlin.

Durante três anos os três viveram em grande intimidade, sempre juntos. Liam juntos Platão, Kant e outros filósofos. A raiz do pensamento dos três coincide: o pensamento dialético ternário, tese, antítese e síntese. Afirmção, negação e negação da negação ou re-afirmação, mas a dialética para eles não era algo, um método que se aplicava de fora a um conteúdo dado. É muito mais o próprio ato original do pensamento. Eliot diz: *“We shall not cease from exploration/ And the end of all our exploring/ Will be to arrive where we started/ And know the place for the first time”* – neste reconhecimento do lugar pela primeira vez: nele se condensa a assunção da realidade, o reconhecimento do lugar é o reconhecimento do processo dialético, é um ato no qual este processo se dá. - O ponto alto de Hölderlin em Tübingen reside nessa amizade: através dela Hölderlin como que toma plena consciência de seu tempo, se insere na história. O que caracterizava a cultura da época? a) Renascimento do espírito grego; b) Movimento filosófico-poético que renovou o espírito alemão; c) Revolução francesa.

a) Vimos como Hölderlin fora destinado à teologia; mas aos poucos começaram a surgir dúvidas e, ao mesmo tempo, acentuava-se o entusiasmo pela Grécia. Aos poucos Hölderlin passou a ver no cristianismo apenas o seu conteúdo humano: o divino se comunicou através de Cristo, mas não só através dele: também de outros profetas: mais tarde Hölderlin fará certos paralelos entre Cristo e os deus gregos: Dionísio. Já vimos como estudava grego desde a escola primária. E agora, em Tubinga, um professor, Felipe Conz, introduz Hölderlin na cultura grega. E a tese que Hölderlin vai apresentar para o doutorado, “História das belas artes na Grécia”, nada tem de original: calcada em Winckelmann. Na Alemanha da época, a Grécia exerce uma espécie de tirania que começa com Winckelmann. A figura de Winckelmann é extremamente importante: ele descobre os gregos. Desde a Renascença italiana o ideal era a volta aos antigos, mas o humanismo renascentista coincide com a Romanitas e não com a Grécia. A cultura romana é o ideal, e o pouco que se conhecia da Grécia, era através de Roma: assim, através da *Ars Poética* de Horácio se compreendia a *Poética* de Aristóteles. Na Alemanha, esta *Renascença Romanitatis* foi impossível: primeiro devido a Lutero, e depois a Winckelmann. O antigo a Lutero nunca é a cultura pagã, mas o evangelho; além disto, o mal do cristianismo, o que o falsificou, foi a igreja, porque ela é impensável sem o império (enquanto instituição) e também sem o direito romano. Para se voltar ao cristianismo autêntico é necessário despaganizá-lo: tirar dele a igreja, o romano.

**Hölderlin - 10** - Assim a cultura romana antiga não conseguiu entrar na Alemanha. Para Winckelmann a cultura romana também é falsificadora (concorda com Lutero): mas para Winckelmann ela não falsificou o Evangelho (não coloca o problema). Falsificou a Grécia: Winckelmann então procura, além de Roma, saber qual o autêntico sentido da cultura grega. Com isso, Winckelmann descobre a Grécia não só para a Alemanha, mas para o Ocidente. Mais: Winckelmann compreende a cultura grega de modo clássico, a partir de Apolo e não Dionísio, do racional e não irracional. Além disso, compreende o grego a partir do plástico: calma grandeza e nobre simplicidade. E com essas ideias, Winckelmann introduz um novo sonho na Alemanha: um novo ideal de humanidade, Herder continua a perseguição deste ideal: já não se preocupa tanto com a escultura grega, mas com a cultura grega e dentro dela, especialmente com a literatura. Pergunta: como será possível uma renascença grega dentro da Alemanha, uma nova cultura? Mais: Winckelmann crê (os clássicos alemães vão segui-lo) em uma afinidade profunda, em uma *affectio originalis* entre Grécia e Alemanha: teriam raízes comuns. Há assim um novo programa dentro da cultura alemã: será realizado pelo classicismo. Herder diz que falta a Alemanha o Homero nórdico: será Goethe. Compreende o grego de modo clássico: Apolínico, calma grande, majestade serena, harmonia. Daí podemos compreender o conceito de Bela Alma, de Schiller (que pretendia ver realizado em Goethe). – Com o romantismo este humanismo grego sofre seu primeiro impacto: o romantismo não é plástico, mas musical (oposto de Winckelmann). Além disto, o passado a que volta o romantismo não é a Grécia, mas a Idade Média. Mais: o ideal clássico da cultura se dissolve, Apolo dá seu lugar à Dionísio, o racional ao irracional. Não é mais eterno o tempo histórico; não é a calma nobre e simplicidade, mas é o inquieto, nostálgico, torturado; não é mais Bach, mas Beethoven. Para o romantismo a Grécia não é mais o ápice da cultura, o paradigma, mas é apenas um momento dentro da evolução histórica. - Dois poetas, contudo, se mantêm fiéis à Grécia: Kleist e sobretudo Hölderlin (além dos filósofos Schelling e Hegel). Talvez nenhum alemão tenha compreendido a Grécia de maneira tão clássica: já tem sensibilidade para os aspectos irracionais da cultura grega. Mais: o sonho começa a entrar em declínio. Winckelmann chorava de alegria diante de uma estátua grega: era todo entusiasmo. Hölderlin chora de tristeza. Hipérion: “O gênio de meu povo, ó alma da Grécia! devo descer, devo procurar-te no reino dos mortos”. Não se pode dizer que a compreensão de Hölderlin seja romântica: ele não é um anti-clássico, mas há nele um classicismo crítico: problematiza o classicismo (veremos mais adiante a compreensão de Hölderlin da

Grécia). De qualquer modo, com Hölderlin o sonho grego começa a adquirir um tom defunto: “Pois meu coração pertence aos mortos”. E uma geração depois de Hölderlin, com Burckhardt o sonho desaparece, pois nos dá, na sua história da cultura grega, a primeira interpretação pessimista da Grécia: A Grécia deixa de ser o ideal da cultura alemã. Esta é a trajetória grega dos alemães e a posição de Hölderlin. – O que significava a Grécia para os três jovens de Tübinga? Eles viam sob prismas diversos: fomentava o diálogo. Para Hegel o fundamental é a ideia de destino na tragédia grega: a luta impossível entre homens e deuses, e o castigo a todo processo de rebelião humana. Mas o que impressionava Hegel ainda mais era o homem grego primitivo, homérico: perfeita harmonia com a natureza, estado de inocência, assim como o judeu apresenta a desarmonia. – Schelling: a mitologia grega e a função dos mitos na cultura grega. Acredita que uma nova cultura, uma nova poesia só poderia surgir na Alemanha a partir de uma nova mitologia: de um fundo de crenças que dão força, dimensão a esta nova poesia. (mais tarde escreverá *Filosofia da Mitologia*). Hölderlin tinha a visão mais profunda dos três: que hoje ainda é considerada a mais correta (ela é correta). O que mais impressionava Hölderlin é a união, a profunda afinidade de todo o real na cultura grega. A afinidade entre a natureza, os homens, os heróis e os deuses. (De fato, Heidegger...*physis*). Mas Hölderlin admirava esta ideia de uma cultura dentro da natureza: o religioso na Grécia não é sobrenatural, mas natural, a religião não está em conflito com a natureza. Não há dogmas, igreja, sacerdócio: também a religião está dentro da natureza. Por isso faziam uma arte plenamente natural, de afirmação máxima da natureza. Daí o culto do heroísmo, amizade, de uma existência grande, perigosa, heróica. E Hölderlin que vivia na miséria e puritanismo da Alemanha de então, jamais abandonou este ideal. Portanto, a Grécia desempenha papel básico.

a) Movimento filosófico-poético: A Alemanha vive o auge de toda sua cultura: Goethe, Schiller, Kant e Fichte. Schiller e Fichte são fundamentais para compreender Hölderlin (voltarei ao tema). Uma ideia básica é a da liberdade, tal como estabelecida por Kant: dualismo entre valores materiais e espirituais, conciliáveis pela arte, que une o sensível e o espiritual. Através da arte o homem é maximamente livre.

b) Revolução Francesa: Ser revolucionário era a moda. A revolução francesa queria estabelecer uma ordem completamente nova. Compreende-se, então, que os jovens alemães tivessem razão em se entusiasmar com a revolução. Sentiam o cansaço da cultura (teologia do seminário), sentiam também o comportamento tirano de muitos dos príncipes de então: a revolta, os novos valores estavam no ar. E os estudantes de

Tubinga organizaram um clube político, ao qual pertenciam Hegel, Schelling e Hölderlin, para a defesa das novas ideias. E em 1793, quando na França se aboliu o cristianismo e se introduziu o culto da razão, os estudantes de Tubinga plantaram uma árvore da liberdade na praça do mercado, e dançaram em torno dela (no que foram seriamente repreendidos), cantando a Marselhesa. A hora da liberdade tinha chegado: e os heróis da França repetiam o heroísmo dos antigos gregos. O que eles esperavam da revolução, de Kant e da poesia era um sentido maior da existência humana: uma existência mais plenamente humana. Esse ideal, aliás, não era completamente novo: já os jovens Schiller e Goethe, em suas peças, tinham combatido por ele. Havia uma grande cultura na Alemanha da época: mas a cultura oficial era velha, racionalista, esclerosada. Além disso, a Alemanha não tinha unidade política e sua situação material era de miséria.

Primeiros hinos: tem por tema os grandes ideais da época. Deixa-se mover por grandes acontecimentos, feitos, e ação dos povos, da humanidade, aborda os problemas desta humanidade, sempre dominado pela ideia de que existe uma conexão profunda e última entre todas as coisas. Aliás, Hölderlin não faz de novo: este tipo de lírica, grandes hinos, já haviam sido escritos por Klopstock e sobretudo Schiller. E Hölderlin compõe assim um ciclo de hinos, cada um corresponde a um dos ideais da humanidade de então: o tema é o geral. Escreve: “Já não me interesso tão ardentemente pelo humano individual. O meu amor se dirige agora para o gênero humano”. São os ideais da revolução francesa que se projetam: há um hino à humanidade, à liberdade, verdade, harmonia, beleza, poesia, ao gênio da juventude, ao gênio da audácia, ao amor, à amizade. Domina uma sensibilidade um tanto difusa, um tanto abstrata: a origem são emoções mais intelectuais, com um tom um pouco retórico, cheios de alegorias, de personagens da mitologia grega; invocações, exclamações frequentes. E seguindo Schiller, todas obedecem a uma construção, um esquema, de três partes: em primeiro lugar há uma invocação ao ideal respectivo, depois o ideal como que entra em cena; e em terceiro lugar o entusiasmo como que arrebenta e se abre numa profecia da nova idade em que reinarão entre os homens, a liberdade, a justiça, a fraternidade. Liberdade: “As portas de Orkus cantei alegria, ensinei a embriaguez as sombras, pois, favorizado entre mil, percebi, em toda sua divindade, minha deusa”. Nesta poesia como que soa a hora da humanidade. Fala que podemos enfim sentir a “felicidade dos deuses e alegrar-nos em nossa própria força”. – O mais importante: hino à harmonia (verdade), faz uma espécie de profissão de fé. Vê no amor uma força cósmica, unida ao universo, à sociedade, e

que dá harmonia. Inspirado em Schiller e, como diz, em Leibniz. E o “filho”, o “espelho manifesto” dessa força é o homem: o amor une os homens em uma vida superior. E sempre faz um paralelo com a Grécia: pois na Grécia tira o tema da proximidade entre deus e homens. Aqui se casa aquele sentimento da natureza. Schiller reconheceu-se nestes hinos e publicou alguns em sua revista *Neue Thalia*. Os hinos de Hölderlin são os que mais se aproximam de Schiller: embora Hölderlin tenha uma linguagem muito musical e tenha conseguido dar sentido dinâmico, ascensional aos seus poemas, eles não chegam à altura dos de Schiller. De fato, este como nenhum outro, conseguiu nos seus hinos traduzir os sentimentos ideais da época. O próprio Hölderlin reconhece isso: em um dos hinos evoca a figura de Schiller sob o nome de Heracles (deus que afasta o homem da injustiça e da iniquidade): Schiller é então o condutor da humanidade.

São as primeiras obras pretensivas de Hölderlin, mas são fracas. Estilo que ainda não é propriamente pessoal: de estudante. – Nesses anos de estudante surge ainda o esboço de obra que será elaborada mais tarde: *Hipérion*. Esses jovens creem que se possa realizar uma humanidade ideal. Criam então também as figuras heróicas, que podem levar a cabo este heroísmo. Assim nasceu Hipérion: “um herói amante da liberdade, movido por princípios vigorosos”: descreve um amigo ideal de Hölderlin. Como amava a Grécia, a paisagem, cenário, seria grego: mas Grécia moderna (em 1770 havia estalado na Grécia uma guerra de independência: os insurrectos gregos se combinavam com forças russas). E sobre este fundo histórico se passaria a novela.

Hipérion é o herói que luta para conseguir uma vida baseada na liberdade e na beleza. Numa carta a seu irmão: “Amo o gênero humano. Amo os gregos e belos talentos, mesmo no humano mais corrompido. Amo gerações dos séculos futuros. Esta é minha esperança mais santa, a fé que me sustenta, me fortalece e mantém ativo; algum diz, necessariamente, a liberdade virá”. E no *Hipérion* o herói vai dizer: “virão os teus humanos, ó natureza!” Apesar deste mundo de ação, de ideais, o temperamento de Hölderlin é muito introvertido: se compreende que a vida íntima do herói adquira importância: o espetáculo histórico termina girando em torno do herói. Mais precisamente por isso Hölderlin suspende o tema, engaveta-o. É ainda muito jovem, falta-lhe experiência humana. E assim os anos universitários chegam ao seu fim. Forma-se em teologia, mas os deuses de Hegel, Schelling e Hölderlin tinham mudado: não podiam dedicar-se à vida eclesiástica. Querem pôr-se a serviço da humanidade: mas como realizar isso? E Hölderlin termina aceitando o cargo de preceptor. Charlotte Von Kalb havia pedido a Schiller que arranjasse um preceptor para seu filho: Indicou

Hölderlin. Morava em Waltershausen, na Turíngia. Ora, V. Kalb tinha em sua casa um salão literário: mulher de muita personalidade, culta, reunia em sua casa nomes ilustres das letras, inclusive Schiller. Em pouco tempo Hölderlin entra em contato com os mestres da literatura da época. Aprofunda-se em Kant, gregos, Schiller (acabava de publicar ensaio sobre a dignidade e a graça, 1793). E sobretudo trabalhava no *Hipérion*. Em 1794 terminou um fragmento de Hipérion que foi publicado por Schiller. Seria um *Bildungsroman*: e a história do herói era concebida dentro de perspectiva schilleriana. O ponto de partida seria uma vida ingênua, perfeita. Através de uma série de peripécias, o herói perderia a sua ingenuidade, para chegar enfim a uma nova perfeição, agora da mais alta cultura (dialética). Desse projeto escreveu apenas um fragmento, um corte da vida de Hipérion. Após uma série de enganos, Hipérion volta para a sua pátria jônica: é recebido por sua “velha amiga, a primavera”, que lhe dá o pressentimento de uma felicidade futura. E durante essa primavera aparece Melita, um ser puro, celestial, despida das necessidades desta vida (muito germânico). Eles se amam, mas entre os dois surge um drama, que radica no temperamento de Hipérion: inquieto e nunca está insatisfeito com nada, e surge aquela melancolia que é característica do próprio Hölderlin. Diz Melita: “Às vezes me ponho a pensar e pergunto por que será tão esquisito. É um enigma doloroso ver um espírito como o teu sentir-se tão deprimido por tais penas”. E mais adiante: “Dize a teu coração que em vão buscará a paz fora de si mesmo”. Melita se sente perturbada: mas a estes momentos de melancolia e que revelam profunda capacidade de sofrimento, sucedem-se outros de grande felicidade. Mas os equívocos se sucedem e vem finalmente a separação. No fim entrega-se à “força misteriosa da natureza que se manifesta sempre em nós e se confunde com a luz, a terra, o céu e o mar que nos rodeiam”; é uma novela de atmosfera, de paisagem. - Mais tarde retomará o tema. Entrementes esforçava-se para ser um bom preceptor, em vão fracassa. Termina partindo para Jena, 1795: pretende dedicar-se exclusivamente à literatura. Começa a época de maior concentração de sua vida. Há uma figura que domina a cidade e a juventude: Fichte. Hölderlin passou a assistir a suas aulas: graças a Fichte as suas ideias filosóficas amadureceram. Fichte resumidamente ensinava o seguinte: Fichte parte da ideia de um eu transcendental, puro, que se confunde com a divindade. Esse eu é livre, *tathandlung*: precisa exercer a sua liberdade, mas para isso é necessário que haja um obstáculo à liberdade. A liberdade precisa do não-livre para exercer-se. Assim o eu puro produz o mundo das coisas materiais. O mundo sensível é uma produção do Eu: é o Não-eu, o não livre necessário para o exercício da liberdade, e através do exercício da

liberdade, o eu puro, transcende, se realiza plenamente a si próprio e supera o não-eu, o mundo dos objetos sensíveis. O eu tem uma atividade moral: produz o obstáculo para poder crescer moralmente. (Assim Fichte pretende superar o dualismo Kantiano entre espírito livre e matéria não-livre: vence por um processo dialético). Hölderlin se deixa entusiasmar por essas ideias. Escreve a Hegel: “Fichte é agora a alma de Jena e devemos dar graças que assim seja. Não conheço nenhum homem de tanta profundidade e energia de espírito”. Fichte se enquadrava nos ideais que nutriam a juventude da época: sonho de uma nova humanidade. Incitava os jovens a tomarem posição, ao compromisso moral, pois o eu só se realiza exercendo sua liberdade. Faz amizade e frequenta a casa de Fichte. Mas este contato não dura: aos poucos Hölderlin se dá conta de que deve desconfiar da filosofia. Que é poeta e deve tomar cuidado com as abstrações (também Rilke). Mais tarde: “Eu não sabia porque o estudo da filosofia me deixava tão inquieto e me fazia sofrer tanto”. É que se afasta do poético. Compara a filosofia à vida dos soldados: “é uma tirana, e eu mais suporto do que me entrego a ela”. Tirano era Fichte. Isso não quer dizer que ele realmente se afaste da filosofia: vai desenvolver suas ideias próprias. Discorda de Fichte. Assim, por exemplo, a relação entre eu e tu. Em ambos, através desta relação o homem desperta, mas para Fichte, o tu me desperta para os meus deveres: a relação eu-tu está orientada para a ação. Para Hölderlin, a relação eu-tu desperta o espírito para o Absoluto: a relação não leva à ação, mas à oração. Isso pode parecer místico: é poético. O pensamento de Hölderlin não é filosófico: compreende-se que se tenha afastado de Fichte, que esse lhe fizesse mal. Fichte é um filósofo dedutivo, trabalha no mundo das ideias: Hölderlin tem um pensamento mais compacto, mas concreto. Visão do mundo que não é racional, mas poética: não demonstra, mas mostra. Trata de captar o destino humano assim como ele se dá, em sua mobilidade: a ideia não se mostra em um plano filosófico, mas dentro da natureza. Hölderlin estudou e admirou profundamente Fichte, mas no fundo o seu caminho era outro: terminou fugindo de Fichte. Essa fuga é positiva: Faz parte do processo de amadurecimento poético de Hölderlin. – O contato com Goethe foi rápido e superficial: decisivo foi Schiller. Um dia, Hölderlin estava na casa de Schiller e no fundo da sala havia outro senhor que folheava um número de *Thalia* (onde havia poemas de Hölderlin). Mais tarde, em um clube, ouviu rumores de que Goethe havia estado em casa de Schiller. Os dois voltaram a encontrar-se mais uma vez na casa de Charlotte Von Kalb. E escreve Hölderlin: “sereno, com muita majestade e também amor no olhar, extraordinariamente simples na conversa”. De fato, Goethe e Hölderlin não se

encontraram: permaneceram estranhos. Goethe nunca viu em Hölderlin mais que um epígono talentoso de Schiller. E nesta época realmente Hölderlin não ia muito além disso: Schiller é o grande mentor de Hölderlin. Schiller é uma espécie de obsessão: sente-se dominado e inibido. Durante os seis meses de contato mais íntimo, Hölderlin não escreveu uma linha. Por isso se compreende que Hölderlin em determinado momento sentisse necessidade de se afastar de Schiller. “O único homem diante do qual eu perdi a liberdade”, como dirá em carta ao próprio Schiller. Schiller se via a si próprio em Hölderlin. Compreendia o quanto era perigoso ser o que ele mesmo fora na juventude: uma “subjetividade violenta” aliada “a certo espírito e profundidade filosóficos”. Schiller conseguira dominar a subjetividade, tinha medo que Hölderlin não conseguisse: de fato não vai conseguir. De qualquer modo, Hölderlin sentiu necessidade de libertar-se de Schiller e de ser ele mesmo. Carta: “Sua presença não me é permitida”. “Quando estava diante de você, sentia diminuir-me o coração, e quando me distanciava não podia sustentar-me. E assim Hölderlin parte de Jena: volta a Nürtingen, junto à mãe. Essa separação de Schiller é muito importante: Hölderlin toma consciência de sua própria solidão de que é um ser separado. Sentia-se separado dos grandes espíritos: o convívio não lhe era possível. Sentia-se incompreendido e tremendamente só. Chegou a Nürtingen como um náufrago, doente, com a alma pisada. E nessa crise como que desperta para si. Tudo muda: descobre o seu estilo pessoal. A separação de Fichte e Schiller é dolorosa: porque ele como que renasce. É o início da maturidade: e então acontece a grande experiência de sua vida, que vai marcar toda sua obra. Precisa de preceptor na casa de um banqueiro: Gontard. Conhece a esposa Susette Gontard: mulher madura, casada, mãe de quatro filhos, culta, domínio da literatura e línguas. Na sua casa reuniam-se não só homens de finanças, mas também homens de letras. No fragmento do *Hipérion*, Hölderlin havia exposto o seu ideal feminino: natura harmoniosa, de tipo grego.

Susette Gontard é exatamente este tipo: muito mais jovem que o marido e apenas um ano mais velha que o poeta. Parece ter sido feita para amá-lo e compreendê-lo. De fato, os dois eram de impressionante afinidade. Inclusive no aspecto físico eram muito parecidos. Lembra Platão quando fala no mito do ser andrógino: o Hölderlin e a mulher no início constituíam uma unidade, depois foram divididos, e desde então, inquieta e insatisfeita, uma parte buscar a outra, só quando encontra a outra se torna realmente feliz. Restabelece-se a unidade rompida. O amor de Susette Gontard foi a máxima felicidade da vida de Hölderlin: é a fonte inspiradora e conteúdo essencial de

toda a sua obra posterior. Ela o compreendeu como só uma mulher excepcional pode compreender um homem: deu a sua vida um sentido novo. Em certa ocasião, ela escreve: “Tudo o que julgares certo será certo para mim também, e se decidires que nos devemos separar completamente enquanto esta vida real durar, eu saberei compreendê-lo. As relações invisíveis continuarão e a vida é curta. Sinto muito frio. Por que sucumbir, se é tão breve?... Tudo o que eu viesse a fazer contra meu amor, parece-me que me esmagaria e destruiria completamente.” Não foram amantes no sentido normal da palavra. Havia entre os dois uma espécie de profunda afinidade mística: Hölderlin chegou a ser realmente feliz. Mostra-o o fato de ter ficado quase três anos como preceptor, ele que detestava o ofício. Foi um amor, pois extremamente dedicado, abnegado. Os dois eram completamente frágeis e foram realmente heróicos nesta relação. O marido terminou por se aperceber da simpatia que havia entre eles: era um homem muito irascível. Fez uma cena que parece ter sido muito violenta: tratou Hölderlin como um de seus criados, pagos para exercer uma função e nada mais. E então Susette recomenda a seu amigo que deixe a casa, para que não sofresse mais tão frequentes humilhações: sente-se “desgarrado pelo ódio e pelo amor”. Parte de Frankfurt e se instala um pouco mais ao norte, em Homburg. Nos seus passeios diários a uma cidade próxima conseguia avistar a cidade de Frank. E uma vez por mês ia a Frankfurt e se avistava, apressada e nervosamente com Susette, o tempo exato para trocar algumas cartas. Ele escreve: “Se a teus pés pudesse formar-se pouco a pouco, em paz e liberdade, como artista, creio que depressa chegaria a ser aquilo pelo que suspira meu coração cheio de dor, banhado em lágrimas em pleno dia, e não poucas vezes em silencioso desespero. Bem merecem as lágrimas que há anos choramos a pena de não poder desfrutar a alegria que poderíamos dar-nos, mas clama ao céu o pensar que nós dois, com nossas melhores energias, estamos talvez condenados a perecer porque nos faltamos um ao outro. E isto é o que às vezes me faz calar, pois devo proteger-me contra estes pensamentos. Tua doença, tua carta: a despeito da minha cegueira volto a ver claro. Tu sofres sempre, sempre, e eu, como uma criança, nada posso fazer senão chorar”. De fato, esta não é uma carta, mas um rascunho dos quatro que foram encontrados entre os papéis de Hölderlin após sua morte. Ela realmente sofre e chora, e isso a atrai mais uma vez junto ao marido, que faz ela prometer que nada faria que pudesse prejudicar a família. E isso é a separação definitiva: ela destrói inclusive todas as cartas recebidas. Ele, ao contrário, conservou todas as cartas dela escondidas durante os 40 anos de sua loucura (publicadas em 1922 por Vietor). São cartas que revelam até

que ponto pode ir um coração quebrado e o quanto era puro esse amor. Mais tarde Hölderlin vai escrever no verso de um dos rascunhos: “Viver em pureza de coração/ é o mais grandioso/ que os sábios descobriram/ e os mais sábios praticaram”. As últimas palavras de uma carta já quase ilegível de Susette: “Resiste”. Hölderlin quase sem dinheiro, pede auxílio a Schiller: e então parte, volta mais uma vez a Nürtingen. Essa partida é a separação definitiva dos dois amantes. Esse amor fora tão grande, que quando se separam, algo quebra definitivamente dentro dos dois: em 1802, dois anos após a separação, ela morre: ele já estava tão transtornado mentalmente que já não podia compreender o fato desta morte. Numa carta Hölderlin tinha dito que não poderia viver separado, e acrescenta: “Pensei que talvez possamos viver da negação, que ela nos faça fortes, que talvez tenham que despedirmos de toda esperança”. Hölderlin conta ainda com dois anos de lucidez. Procura ganhar a vida em Stuttgart, mas fracassa, depois tenta durante alguns meses ser preceptor na Suíça: é cortesmente despedido. Em fins de 1801 fez sua última tentativa para achar trabalho entre pessoas estranhas: voltou para casa perturbado, envolto em sombras. Neste mesmo inverno, empreende uma viagem a pé até o sul da França. E há uma história impressionante: num castelo junto a Blois cercado de imenso parque cheio de estátuas de deuses gregos e com uma grande fonte, o proprietário do castelo, um conde e sua filha avistaram um homem entusiasmado diante das estátuas. Foram ver quem era: e o homem começou a falar na impureza da água da fonte e disse que “não era digno dos claros deuses refletirem-se em um espelho obscuro”, mas, acrescentou “não estamos na Grécia”. Conde: “O senhor é grego?”. “Não, ao contrário, eu sou alemão”. “Ao contrário? um alemão é o contrário de um grego?”, “Sim”, e depois de pausa: “mas nós todos somos, vocês franceses também, e mesmo os vossos inimigos, os ingleses”. O conde ofereceu-lhe hospitalidade e conversaram durante horas: impressionou. Mas o estranho não conseguia lembrar-se de seu nome, mas na madrugada do dia seguinte sofreu violento acesso de insanidade: esquizofrenia. Viveu na Alemanha mais 40 anos, quase sempre calmo, mas sem nada produzir: morreu em 1843, 73 anos. Mas o que importa são os seus dois últimos anos de saúde, escreveu quase toda sua obra: *Hipérion*, *Empédocles* e *Diotima* e será a sua musa inspiradora.

***Hipérion***: É a única obra mais ampla de Hölderlin. Ocupa como que o centro de sua obra. É o Hölderlin plenamente maduro que se encontrou a si através de Diotima, reconciliado consigo e com o real. Sente-se chamado em um entusiasmo altamente espiritual. Já sabemos que há anos Hölderlin vinha se ocupando do tema em fragmentos:

havia por sentir-se imaturo: sente-se agora na medida exata para enfrentar a tarefa. O primeiro fragmento foi escrito aos 23 anos. Agora, em 1797, Hölderlin publica o primeiro volume (27 anos), e dois anos depois o segundo volume. Esses dois volumes formam um todo completo: foram escritos como que num só alento. Pensou em escrever um terceiro volume: não chegou a fazê-lo. Sabe-se que o herói deveria transcender o mundo e atingir um conhecimento de tipo superior à luz do cristianismo. O *Hipérion* é a ponte que leva à compreensão de Hölderlin. Todo o complexo mundo das ideias de Hölderlin está presente na obra. Toda a sua obra posterior radica no *Hipérion*, inclusive e sobretudo o Empédocles (irmão de Hipérion). O romance é escrito em forma epistolar (corrente no século XVIII): Hipérion relata o seu passado à Belarmino (não é personagem). Quando se lê este livro não se deve atentar às ações no sentido normal, exterior, da palavra (ações são escassas). A ação tem sentido imediato, compreende-se a partir de algo que a transcende: é figura de uma realidade espiritual. Belarmino, em última análise, é o nome do leitor. Trata-se de considerações gerais que giram em torno do problema da libertação de uma alma, sequiosa de salvação, e acompanha o desenvolvimento da interioridade do herói: neste sentido é um *Bildungsroman*. O que importa é a cultura interior do homem. Um tipo de literatura frequente na Alemanha da época, e que se compreende a partir da influência exercida pelo *Emile* de Rousseau: *W. Meister* de Goethe, *Hesperus* de Jean Paul, *Sternbald* de Tieck, *Henrich Von Ofterdingen* de Novali e o *Hipérion* de Hölderlin são as principais obras dessa tendência. O itinerário é, em todas elas, o mesmo: infância feliz, a busca da alma afins, o encontro da amizade e do amor, os choques e lutas com a realidade do mundo. E através desta plurifacetada experiência o herói aos poucos se faz homem: se encontra em si próprio e toma consciência de sua missão no mundo. Para Goethe a ação é básica (no princípio era a ação, diz Fausto): o seu herói vivendo forma-se para a ação, para enfrentar o mundo pela ação. Nos românticos não se trata de ação, mas da formação para a poesia, para uma revelação: o mistério da vida se revela aos poucos. Em Hölderlin trata-se de uma natureza heróica, que busca coincidir plenamente com o todo do real e que termina dobrando-se sobre o próprio pensamento e poesia. Estes romances todos pertencem à uma mesma época: expressam certo individualismo. Pertence ao mundo burguês que valoriza sobretudo a vida privada: dentro da finitude da existência humana busca-se o sentido do infinito e não fora do homem. Oposto de ação épica (mesmo em Goethe). Mas notem que não se trata de algo de biográfico ou de análogo ao biográfico. Não se trata de mostrar o processo interno de uma determinada vida: mostrar

então o que há nela de mais importante e típico. Isso se situa em um plano empírico: os ingleses se sobressaíram neste tipo biográfico de romance, o melhor exemplo é *Tom Jones* de Fielding. O *Bildungsroman* não é apenas psicológico e biográfico: é mais consciente e artístico, mais construído. Busca-se aquilo que há de universal e humano na trajetória de toda existência humana. Está ligado não só a Rousseau, mas também com o ideal de *humanitas* fundado por Lessing e Herder: compreende-se o desenvolvimento de um indivíduo como sequência de fases: cada uma tem seu valor próprio e serve de base para a fase seguinte. A transição de uma fase para outra se faz através de conflitos, de choques, de dor: e assim de fase em fase o indivíduo se aproxima sempre mais de uma harmonia superior, do ideal da *humanitas*, de uma existência plenamente realizada. – O *Hipérion* deve ser compreendido a partir destas mesmas ideias. No primeiro fragmento aparece a ideia de que o caminho que segue todo homem é fundamentalmente idêntico, desde o estado de inocência até a mais alta cultura. Mas a própria vida de Hölderlin, suas experiências muitas vezes amargas vieram modificar tal ponto de vista. No poema *Ofterdingen* de Novalis domina a alegria: em todos os *bildungsroman* domina, como ponto de partida, um otimismo, a crença de que o homem pode atingir uma relativa perfeição humana. No *Hipérion* esse suposto (o otimismo) continua vigente: mas ele é frustrado. Hipérion é triste: seu rosto é carregado de traços sombrios. Carrega toda a dor da vida humana. Trata-se sempre da interpretação da vida através da própria vida, mas a solidão de Hipérion é imensa: sente-se ainda mais solitário quando quer se comunicar com os outros. Já por isso Hölderlin não pode ser simplesmente considerado um romântico. Em certo sentido já supera o romantismo: percebe as suas implicações negativas, niilistas. A nostalgia romântica em Hölderlin não é mais a volúpia, alegria de alçar-se ao infinito: é mais a dor de um infinito ausente. No mais, os ideais revolucionários tinham se arrefecido. O rei, na França, fora guilhotinado e os revolucionários passaram a ser um perigo para os países vizinhos: pouco depois Napoleão vai tentar a conquista da Europa. Além disso, a sensibilidade romântica começa a rondar o patológico. A expressão romântica, concessão ao irracional, ao sonho, é extremamente rica, mas é também perigosa: e quanto mais é aprofundada, mais patológica se torna. Os últimos gênios românticos são quase todos homens doentes: Leopardi é deformado; Byron vive próximo das portas da loucura; Schopenhauer tinha uma tara hereditária; Hölderlin e depois Nietzsche terminam loucos. Compreende-se, então, que esses autores sentissem os aspectos sombrios e tristes da existência com mais força que seus antecessores: o otimismo de

Rousseau transforma-se aos poucos em pessimismo, em tragédia, numa experiência que mergulha no noturno, caótico. Compreende-se que Hipérion, levado a crescer no horizonte de um ideal elevado, este mesmo ideal, por inexecutável [que fosse], tende a destruí-lo: a vida se torna sempre mais insuportável. E o que resta de seu ideal é um tremendo sentimento da solidão humana: Hipérion foi tão solitário quanto Hölderlin foi solitário. Mas isto não quer dizer que Holderlin seja uma espécie de fim de capítulo, expressão de decadência, bem ao contrário: o gênio de Hölderlin já se revela no fato de que, vivendo a dor humana, leva essa dor a tais limites que antecipa os modernos (é um poeta que realmente passou a ser compreendido no século XX). – Mas vejamos mais de perto o *Hipérion*. Cenário é a Grécia: uma Grécia que Hölderlin não visitou, mas isso é secundário: porque se há suposto geográfico, o que conta é um ideal de humanidade encarnado pela Grécia clássica. Já vimos: no ano de 1770 surge uma revolta na Grécia (ano do nascimento de Hölderlin) para libertá-la da dominação turca com auxílio russo, uma revolta que não terminou muito bem. Mas essa ideia dos gregos modernos de se tornarem independentes e de repetirem a grande cultura do passado é o que entusiasma Hölderlin. E é nessa perspectiva, nesse cenário que vai colocar o seu herói. A revolução grega foi cheia de atos bárbaros, de covardia, de suborno, de expedientes escusos. E Hölderlin apresenta Hipérion como o homem destinado a reerguer esse povo. Hipérion: filho do céu e da terra. A dominação turca tinha deturpado o povo, afastado do divino; e a missão de Hipérion é reaproximar, entusiasmar novamente este povo do divino: e através dessa luta desdobra-se o destino interior do herói. O interior e o exterior se casam e a poesia é que poderá realizar a missão de Hipérion. - No início encontramos o jovem Hipérion, todo inocente. Tem um tutor: Adamas. Incute nele a missão de dar ao povo novamente a consciência de sua antiga dignidade. Mas Adamas desaparece e Hipérion é reduzido à sua solidão. E então vem a dúvida em relação a si e a seu povo. Lembra-se nostálgico de seus anos de inocência, quando “ainda não pesava sobre ele a coação da lei do destino”. O que Adamas havia ensinado a Hipérion era o ideal de uma humanidade mais alta: nisso encontramos uma ressonância de Schiller e Fichte (mestres de Hölderlin). Mas quando o mestre se afasta, Hipérion cai em sua solidão e perde o ideal da vista. Novas forças, porém virão, que darão a Hipérion a renovação de suas crenças: essas novas forças: amizade e amor. O amigo aparece simbolizado no herói Alabanda. Em muitos aspectos Alabanda é o contrário de Hipérion: não tem essa visão puramente espiritual das coisas, como Hipérion. Seu reino é a realidade: é o homem de ação, dominado por uma paixão que o leva a ação. Não é educador do povo em sentido

espiritual: o que quer é interferir nos acontecimentos através da violência exterior, é o revolucionário. Mas Alabanda, apesar das diferenças, leva seu amigo à vida da ação, participação violenta. Alabanda: “Sinto em mim uma vida que nenhum deus criou, que nenhum mortal engendrou. Creio que somos por nós mesmos”: age não pactuando com uma força superior total, mas como se ele mesmo fosse essa força. E Hipérion se entrega a Alabanda, a algo, pois, que ele não é: mas porque se entrega, surge a consciência da profunda separação de caminhos que há entre os dois, uma separação essencial que é vivida tragicamente por Hipérion. Em consequência advém a primeira separação entre os dois: radicada na diversidade de ideais. Hipérion sente “ampla e penosa tristeza”, mas é jovem e consegue dominar a situação: “Não há nada mais belo do que, após uma longa morte, o homem começa a despertar, e a dor, como uma irmã, vai ao encontro da alegria que começa a surgir ao longe”. Neste conflito entre Hipérion e Alabanda reflete-se o mais grave conflito da cultura alemã da época. O problema: como realizar, pôr em prática, no povo, o ideal de uma humanidade superior? Duas respostas: Schiller achava que se deveria atender o espiritual e através deste atingir o ideal. A difusão da cultura espiritual é condição para que surja a liberdade política. Mas Fichte achava o contrário: deve-se começar com a reforma ativa. Tem que se reformar o estado de coisas pela ação e assim preparar o terreno para cultura espiritual. Na amizade entre Hipérion e Alabanda são essas duas atitudes que se defrontam: Hipérion corresponde mais à perspectiva de Schiller. – Mas o romance continua: aproxima-se a primavera: Hipérion já não está em sua pátria, mas numa ilha. Construiu uma choupana, de onde pode avistar a pátria: “Amo a Grécia acima de tudo. Ela tem a cor de meu coração”. E um dia conhece o amor. É uma ideia comum a toda poesia da época: o homem só se torna maduro, capaz para a ação, através do amor. O amor chama-se Diotima (o nome Diotima aparece no Banquete de Platão: sacerdotisa que revela o mistério do amor). Tanto Hipérion como Diotima tem uma raiz comum, divina, luz espiritual. São almas irmãs. Diotima é apresentada como ser de profunda simplicidade: não se deixou seduzir pelo caminho perigoso e traiçoeiro da inteligência, é espontânea, harmoniosa, integrada na natureza. Mas de uma natureza superior, dinamizada pela beleza. E esse ser harmonioso pode curar Hipérion de sua ferida, de sua tristeza, frustração, de seu fracasso junto a Alabanda. Através de Diotima, Hipérion sente restabelecida a fé em seus ideais: se faz forte. Diotima dá a Hipérion a consciência de sua grande missão (assim como Susette a Hölderlin). Diotima: “Sabes por que estás triste... É uma época melhor o que tu buscas, um mundo mais belo.” Eles se amam, e através desse amor,

Hipérion que era um homem calado, silencioso, transforma sua existência em um canto. Essa ideia do amor como realizadora do homem atravessa toda a obra de Hölderlin. A mulher é a fonte de sabedoria. Diz: “Sim, o homem é um sol, que tudo vê, tudo ilumina, quando ele ama, e quando não ama, é como uma morada escura, iluminada apenas por pequena lamparina.” “O que é a sabedoria de um livro comparada com a de um anjo?”. Os dois passeiam sobre as ruínas da antiga cultura grega. E sobre as ruínas Diotima faz Hipérion compreender o sentido das coisas que passam, mudam e perecem: “A morte é uma aparência”. As ruínas de Atenas fazem Hipérion compreender os fundamentos da história universal, a essência interna de um povo: num mundo que desaparece eles cantam uma nova era, dominada pela beleza. – Uma das coisas que Hipérion compreende através de Diotima é que o visível não dura, perece. Nada dura, nem mesmo o amor. Acontece com os dois amantes o que acontecerá na vida do próprio Hölderlin: no ápice do amor, eles se separam. A razão real não é exterior: é de dentro deles mesmos que são levados a se separar: a natureza humana ainda não é suficientemente divina para poder suportar o amor. Em um plano humano a unidade perfeita não pode existir. Além disso, a própria Diotima tinha despertado o sentido da missão em Hipérion: ele se convence que deve realizar uma missão espiritual. E então Alabanda surge novamente em cena: a revolução estourara e ele incita Hipérion a participar dela. E Hipérion em vez de permanecer fiel a sua missão própria (sentido espiritual), segue o amigo. Diotima compreende que seguindo o amigo, Hipérion só poderia [se] destruir. E é o que acontece: Hipérion volta a pactuar com a realidade da ação prática: termina se perdendo. Inicialmente os dois heróis conseguem entusiasmar o povo, inculcar-lhe o sentido do sagrado, mas aos poucos o povo volta à sua brutalidade, barbárie: não consegue manter-se à altura do ideal. O grande futuro sonhado pelos heróis é substituído pelo assassinato, pilhagem, violência. Hipérion mesmo é ferido e quase morre. Todo ideal caiu por terra. Alabanda morre. Hipérion compreende que o sentido que Diotima conseguira imprimir a sua existência não tem sentido algum. Resta o canto: e Hipérion canta a canção da despedida que Adamas lhe havia ensinado. É o ponto alto do livro. É um poema de estranha beleza, dos pontos altos de Hölderlin. Dotado de um ritmo que só um gênio como Hölderlin poderia conseguir: toda força da língua alemã está presente, concentrada. Ele canta o mundo divino e a tragédia do homem que reduzido ao humano perde o humano. O poema é desdobrado em três partes (como em Píndaro): na primeira, Hölderlin fala de mundo superior, etéreo, do mundo da luz. Começa: “E os móveis no alto, na luz/sobre um solo suave, gênios sagrados”. Na

segunda parte continua o tema: diz que os seres divinos não têm destino (é próprio do humano: separação); vivem na dimensão da eternidade, e em seus olhos, clamor, brilha a eterna claridade. Na terceira parte Hölderlin desce a dureza do humano, dominado pela necessidade e destino: “Mas a nós, em nenhum lugar é dado o repouso/eles se esvaem, eles caem, os dolorosos homens, lançados cegamente de uma hora a outra, como água de recife a recife, ao longo dos anos, eles tombam no incerto”. (Foi musicado para coro e orquestra por Brahms). O próprio do humano é ter destino, é viver separado: Hipérion, Alabanda e Diotima, todos os três sofrem. Mas Hipérion alimenta a esperança de poder rever a amada. Ela distante, sabe que não pode mais unir-se ao amante: e desse sofrimento ela morre. Morto o amigo, morta a amante, Hipérion está mais só que nunca. Nem mesmo pátria tem: seu ideal foi como que expulso. Parte então para a Alemanha: talvez lá encontre uma nova pátria, nova Grécia (o ideal da Alemanha da época é de realizar a Grécia moderna). Novas dificuldades surgem: mas a despeito disso, ele crê no futuro desse povo (vai ser um dos temas centrais de seus grandes hinos). Hipérion, no fim, como que sabe que as “dissonâncias do mundo” não têm significado maior, que “todo separado unir-se-á: “também nós não estamos separados, Diotima, e as lágrimas que por ti derramo não o compreendem. Nós somos sons vivos: e em ti, natura, encontramos nossa harmonia”. “Quem pode separar os amantes?” Assim como as veias se separam e voltam ao coração, assim também só há uma vida. E conclui: “Assim pensava. Sobretudo à noite”. Hölderlin pretendeu escrever um terceiro volume, no qual o mistério e a tragédia da vida humana seriam compreendidos através da luz do cristianismo. De um modo geral, pois, o tema do *Hipérion* é a separação, a impossibilidade de uma unidade completa entre os homens. Hölderlin é extremamente sensível: sentiu o perigo de expor a alma à realidade destruidora, mesmo no amor. A esperança é a união completa com a natura, mas uma natura cheia de deus, que é divinizada. “Ó tu natura, com teus deuses! Sonhei até o fim o sonho das coisas humanas e digo que só tu vives”. Notem que tudo é altamente simbólico: ele escreve para aqueles que não leem apenas com os olhos. Não se trata de acontecimentos que passam, mas saber do sentido do destino humano. E por isso se compreende também que os caracteres não existem plasticamente, não claramente delimitados, vivem nas sombras: são interioridades que se encontram e não mãos que se apertam. É algo que deve ser profundamente meditado. E saboreado também: a linguagem é muito poética.

**Empédocles** - O *Hipérion* foi escrito sob influência direta de Diotima (Susette). Depois, Hölderlin abandona Frankfurt, separa-se de Diotima. E escreve três fragmentos do *Empédocles*. *Hipérion* coloca o problema de Hölderlin: esses mesmos problemas são levados agora à exacerbação. A ideia do sacrifício pela morte sempre esteve diante dos olhos de Hölderlin. Já na juventude projetara escrever uma tragédia sobre a morte de Sócrates. Em Frankfurt a experiência de um amor impossível fizera-o compreender o elemento trágico da própria existência. Volta a dedicar-se a este tema agora e escolhe como herói Empédocles: elabora um plano geral ao qual se seguem os fragmentos. Não se trata de um drama no sentido usual da palavra: não tem nem ação dramática, nem a estrutura do drama. Não foi escrito para ser representado. Mais uma vez se trata de um drama interior: são os problemas que assolam a existência particular. Um debate com as necessidades da vida, com nossa existência condicionada. O que faz é a história da alma humana: de uma alma que está antes de nossas paixões e sucessos: o que está em jogo é a própria condição humana. Hölderlin pretendeu inspirar-se na antiga tragédia grega: mas não quer uma ação exterior, quer a interiorização da tragédia grega. O fundamento da tragédia grega é sempre a relação do homem com o divino: mas esse é o fundo, o suposto. Hölderlin pretende fazer deste suposto o objetivo mesmo da tragédia. – Hölderlin não chegou a publicar os fragmentos. Em 1826: fragmentos Empédocles sobre Etna. 1846, após a morte do poeta, na edição de suas poesias aparecem o plano e os três fragmentos. - O assunto é Empédocles. Por que Empédocles? Quem foi Empédocles? Foi filósofo pré-socrático, viveu no século V a. C. em Agrigento na Sicília: nobre. Mais que filósofo foi também poeta, mágico: devido a situação da época torna-se também político. Pretendia uma ordem social religiosamente fundada: uma espécie de mística da fé. Combate a aristocracia da época e defende a democracia: e diz a lenda que o trono lhe teria sido ofertado: recusa. Finalmente o povo se volta contra ele, o persegue e o expulsa. Uma lenda diz também que Empédocles se teria jogado na cratera do Etna. O pensamento de Empédocles tem profunda afinidade com o de Hölderlin. Acreditava que todo o real fosse dominado por dois princípios: amor e ódio. E que inicialmente o amor mantinha o universo em coesão interna: o cosmo realmente era uma ordem, harmonia. Afinidade profunda de todo o vivo. A natureza é um todo divino dominado pela lei do amor. Mas essa ordem inicial do mundo não se manteve: surgiu uma força desagregadora que é o ódio, divide o que estava unido. E desde então o amor e o ódio determinam ora um, ora outro o curso do mundo: vivemos hoje sob o império do ódio, da divisão. Mas Empédocles foi natureza profundamente misteriosa:

“Eu, porém, caminho entre vós qual Deus imortal, e não mais como mortal, por todos honrado como me convém, coroados de guirlandas floridas. Desde minha entrada nas florescentes cidades sou honrado por homens e mulheres; seguem-me aos milhares, a fim de saber qual o caminho da riqueza, uns necessitando oráculos; outros, feridos, por atrozes dores, pedem uma palavra salvadora para as suas múltiplas doenças”. Ele se apresenta como espécie de super-homem, compreende o mistério das coisas: “Mas por que dedicar-se a estas coisas, como se fosse extraordinário ser mais do que os homens mortais e condenados ao perecimento?” “Pois eu já fui moço, e moça, e planta, e pássaro, e um mudo peixe do mar”. – Esse é o Empédocles histórico: dele Hölderlin vai tirar o material para sua tragédia. A tragédia de Empédocles corresponde a tragédia do próprio Hölderlin: o poeta se vê como anunciador da verdade, e através da magia da palavra ele quer atingir as forças divinas. O artístico e o mágico como que se unem. Qual é então a tragédia de Empédocles? Já no *Hipérion*, Empédocles aparece: “Ontem subi ao Etna. E lá evoquei o grande siciliano que, cansado de contar as horas e versado na alma do mundo, deixando-se levar por seu intrépido gozo da vida, lançou-se às chamas esplêndidas”. E acrescenta: “Mas é necessário respeitar-se mais do que eu me respeito para poder refugiar-se sem ser chamado no coração da natureza”. Empédocles é o homem que só se satisfaz com a natureza infinita: e na sua tragédia é que a vivência da natureza sempre é unilateral. Ele só pode viver uma natureza infinita. No plano: “*ein Todfeind aller einseitigen Existenz und deswegen auch in wirklich schönen Verhältnisse unbefriedigt, unstat, leidend, bloss weil sie besondere Verhältnisse sind*”... Ele não suporta o infinito: quer coincidir em o todo da natureza, quer viver numa “grande harmonia com todo o vivo, com um coração onipresente, íntimo como um Deus e livremente desenvolvido”. Mas as condições concretas, por mais belas que sejam e precisamente porque são concretas, impedem a existência plena. Então o finito se torna uma tortura. Joga-se no vulcão para penetrar totalmente na natureza: para unir-se à natureza infinita. Esse é o problema que Hölderlin mostra no seu plano original, no esquema inicial que faz. E no plano mostra ainda que queria que o drama fosse rico em cenas familiares, populares, cheio de diálogos. Finalmente renuncia o plano e recomeça o trabalho. Surge o primeiro fragmento: o mais completo. Faltam apenas as cenas finais: termina na despedida de Pausanias seu discípulo predileto. Falta apenas a cena da morte. Nesse primeiro fragmento todos detalhes são deixados de lado: sobretudo laços de família desaparecem. Fica apenas o herói e seu destino. Apresenta Empédocles como super-homem que domina, submete a seu poder a força da natureza e da vida: é um

Hipérion levado ao máximo. O homem que sabe tudo da vida, e que termina saindo da vida com mais força que Hipérion. É um gênio que carrega consigo todos os sofrimentos próprios do gênio. E esse gênio se dá dentro de certo cenário: festas populares, jardins de abundante vegetação, uma cidade perto do Etna e o vulcão. E Empédocles é venerado e mesmo adorado por quase todos que o cercam, sobretudo dois figuras: uma jovem, Panthea, tipo feminino ideal, ela compreende pelo amor a grandeza de Empédocles. E também Pausanias: discípulo preferido. O povo é apenas fundo de cena. E o forte da peça está no diálogo que Empédocles mantém com o sacerdote Hermokrates: via com maus olhos a atividade de Empédocles. Hermokrates está do lado das coisas estabelecidas, da sociedade estruturada, da lei. E ao mesmo tempo ele sabe que é como que transparente aos olhos do filósofo. O sacerdote pretende sublevar o povo contra o filósofo e expulsá-lo da cidade. Qual é então a ação de Empédocles e que revolta o sacerdote? O sacerdote é o homem que não pode compreender Empédocles porque vive dentro do finito e satisfeito. Empédocles sabe demais o que é o finito para poder dar-se por satisfeito: busca o infinito. A perspectiva de Empédocles é a de uma nova religiosidade: e o que aparece aqui é a compreensão que tem Hölderlin da religiosidade grega. Religião puramente natural: os deuses fazem parte da natura. Vive a mitologia grega como realidade: Hölderlin realmente acredita nos deuses gregos. Empédocles é apresentado como o homem que viveu essa religião na sua juventude: foi um protegido dos deuses. Viva a natura infinita: “Docemente, em teu anseio, resolviam-se todos os meus enigmas”. Empédocles sabe algo que os outros não sabem: “pois dificilmente conhecem os mortais os puros”. E Empédocles quer agir a partir dessa religiosidade, quer reconquistá-la quer transmitir isto a todos: e para isto o gênio religioso deve expor-se ao exterior, deve mostrar-se, comunicar-se. E na tentativa dessa comunicação ele perde a luta: é vencido pelos poderes do tempo, do povo (quer salvar). O que vence realmente Empédocles? Em primeiro lugar esta impossibilidade de comunicação autêntica com o povo, a impossibilidade de vencer as leis do tempo, da finitude: ele não é compreendido. – Mas há uma segunda razão que é mais grave: Empédocles em certo sentido se acomoda: quem se comunica se acomoda facilmente àquele a quem se dirige. Empédocles é adorado por todos: se consola nisso, torna-se cego. Converte-se em mais um fanático de si mesmo, perde sua alma: quem é adorado pela multidão como um deus termina convertendo-se em deus de si próprio. – Mas há uma terceira razão da queda de Empédocles que é ainda mais fundamental: Empédocles tem aspectos em sua personalidade que são obscuros e perigosos: nestes aspectos é onde

residem a causa fundamental de sua tragédia. Entre Empédocles e as forças da natureza existe uma conexão íntima. E é um homem que tem poderes mágicos: vale-se então de seus poderes para dominá-la. Ele se vale das forças que os deuses lhe deram para tornar-se também ele um deus: e essa é a sua tragédia, quer ser um deus. E já no início do poema sabe-se qual é o veredito dos deuses: “*Es haben ihn die Götter sehr geliebt*”, mas ele não é o primeiro que, de cima, é lançado no abismo, na noite sem sentido, do ápice de sua bondosa confiança, “*weil er des Unterschieds zu sehr vergass*”. E mais adiante: “pois o ébrio homem, diante de todo povo, chamou-se de deus”. Toda peça gira em torno deste problema. Empédocles quer o domínio total da natureza: em consequência ele comete um pecado capital, tira da natureza o seu sentido divino, reduz a natureza a sua medida, ao humano. Porque se pretende um deus, mas de fato é um homem: aqui está a culpa de Empédocles. Notem que a figura de Empédocles transcende o Empédocles grego. O que está em jogo aqui são duas formas de religiosidade: a) religiosidade grega – veneração ante a natureza divina: a natureza é divina e o homem sente-se impregnado deste divino. Não há conflito: o deus não procura dominar o homem, nem o homem a deus. b) Fé judaico-cristã – Deus não faz parte da natureza: é o Deus todo-poderoso que está sobre a natureza, inclusive o homem: não há harmonia entre Deus e o homem. Relação de mestre e escravo; o mesmo para a relação homem-natureza. Sempre a ideia de domínio e poder, que os gregos não conheciam. No antigo testamento os judeus são expulsos da natureza (paraíso, dilúvio, apátridas) e desde então sempre se manteve, mesmo no cristianismo, a ideia de um dualismo entre natural e sobrenatural entre os homens e os deuses. E aqui está o que o jovem Hegel e Hölderlin não podiam suportar no cristianismo: desdivinização da natureza. Por isso, se volta à religiosidade grega, que se processa em harmonia com a natureza. Na figura de Empédocles são essas duas formas de religiosidade que lutam, embora isto não apareça no texto. Empédocles cresceu dentro da religiosidade grega depois se deixou contaminar pela religião judaica-cristã. E nisso está a sua culpa: reduz a natureza à algo de inferior, a objeto. Ele é mestre e a natureza escrava. A tragédia de Empédocles reside na ruptura entre homem e natureza. Claro que com isso Hölderlin recusa também a filosofia de Fichte: o eu produz a realidade sensível para que possa exercer sua liberdade, concepção instrumentalista da natureza. Nesse sentido a tragédia de Empédocles repete a de Fausto: ambos não suportam mais a condição humana, a finitude espácio-temporal a qual vive preso o homem; e ambos querem então resolver o seu problema tornando-se mestres da natureza, dominando-a completamente. Mas por isso se perdem. “Em escrava converteu-se para mim a natureza

necessitada de senhora, e se ainda tem honra é graças a mim. Que seria do céu e que seria do mar, e que seriam as ilhas e os astros e tudo o que se encontra sob os olhos dos homens, e que seria também desta música morta a lira, se eu não lhe desse o som e a linguagem e a alma? Que são os deuses, e os espíritos se eu não os proclamo? Então, dizei-me, quem sou eu?” Empédocles quer ser deus, o mestre absoluto: não quer a harmonia com as coisas, mas quer dominá-las, dispor delas. Perde o sentido do mistério das coisas. O homem é a medida de todas as coisas: usa tudo. E assim ele se torna um super-homem. Note que esse é o drama do homem fáustico, e da cultura ocidental: o homem quer ser mestre absoluto de tudo. Na lenda Fausto se destrói, e a história está repetindo a história de Fausto e Empédocles. O meio para dominar a natureza é a técnica: hoje é tão forte que pode inclusive destruir o homem. E a humanidade contemporânea não se consegue libertar da vertigem dessa autodestruição: tudo se passa como se fosse mais difícil suportar a própria condição humana do que o processo de autodestruição. E essa vertigem autodestruidora é a de Fausto e Empédocles. Ele mesmo diz que é um deus e imortal como os deuses. E quando se proclama deus se dá conta que mais se afasta de seu ideal: integração na natureza. Se dá conta que se tornou pior que o sacerdote: para esse o que importa é a lei, mas a lei separa, julga, é superior ao julgado. Como no antigo testamento: deus julga e só pode ser reconhecido no temor, é infinitamente estranho, distante. O sacerdote odeia Empédocles porque Empédocles revelou a verdade do sacerdote, disse ao povo o perigo da ânsia desmesurada do poder. Empédocles assume a sua culpa, compreende toda sua situação, que se afastou dos deuses por arrogar-se de excesso de poder. “Solitário, solitário, solitário! E jamais vos encontro, Oh meus deuses! e jamais retorno a tua vida, oh natureza! Proscrito por ti, oh dor! Por não ter sabido respeitar-te, por ter-me erguido acima de ti”. E então Empédocles, que foi o preferido dos deuses, que foi feliz em excesso (e por isso), sofre maldição dos deuses. Mas isso tudo acontece antes de começar a tragédia, o drama, o poema. Quando o poema começa já encontramos o herói preso de sua culpa, chorando sua situação. - Mas isso tudo, notem, transparece através do desenvolvimento do drama. Hölderlin imita neste ponto o Édipo de Sófocles: quando começa a tragédia grega o drama já aconteceu. Tudo como que se torna contemporâneo num respiro só. E através dos outros personagens transparece a juventude de Empédocles, sua ação dominadora e mesmo sua culpa. E assim a ação do drama propriamente dito é extremamente rápida até chegar a morte do herói. Há como que um ritmo só, um só compasso. O primeiro fragmento se divide em duas partes. Na primeira, encontramos Empédocles vítima de seu sentimento

de culpa: culpa que vai crescendo sempre mais; na segunda, o excesso de culpa leva-o a decidir-se pela morte: e essa decisão exalta o herói até transfigurá-lo. Há nesse processo um destino de herói: há uma necessidade interior que o leva à culpa, ao infortúnio e finalmente à morte. Mas esse processo é interior: e nesse ponto é que Hölderlin se afasta da tragédia grega: nessa há uma relação externa, a culpa do herói sofre o castigo, mas são os deuses que decretam o castigo e não o herói. Empédocles ao contrário decreta a sua culpa, e expiação, morte. Mas quando o homem se sente culpado se volta contra ele: o povo se volta contra Empédocles. Não é o povo que lhe dá sentimento de culpa, mas sentimento de culpa o afasta do povo: perde a sua força. E quem conduz o povo é o sacerdote: mas isto tudo é apenas a ocasião que permite revelar a culpa de Empédocles. O sofrimento atinge seu máximo quando Empédocles subindo ao Etna, pede pousada em uma choça de camponeses: negam-lhe. E nesse momento se dá a conversão: decide morrer: e desse momento em diante o sofrimento cede seu lugar a uma sublime calma. E assim começa a segunda parte. A figura de Empédocles começa a crescer, a transfigurar-se como um santo: morrendo, sacrifica-se por seu povo. Luta contra a lembrança de seu passado. Diz ao discípulo: “Não falemos mais no passado”. “Que se afogue no silêncio! É mister enterrá-la fundo, muito fundo, como nenhum mortal jamais foi enterrado”. Ele quer reconquistar a inocência perdida. Está certo isso: a pureza não existe e a única maneira de ser inocente é não ter memória. Mas precisamente porque Empédocles não pode deixar de ter memória, ele já não pode continuar vivendo neste mundo: deve morrer. Tudo o que o cerca fala de que aconteceu: só a morte pode suprimir a memória. – No fim o povo se arrepende de se ter revoltado e volta a Empédocles: o sacrifício de Empédocles começa a ser compreendido. E Empédocles prega ao povo o evangelho da natureza: harmonia, ideia de um povo forte e livre. Surge novamente aquela fé político-religiosa do Hipérion a esperança dá uma nova ordem das coisas, social. Uma ordem que unisse mais a natureza, os homens e a sociedade. Todo passado deveria ser esquecido, inclusive os nomes dos velhos deuses. “Esqueçamos audazmente, e, como recém nascidos, ergamos os olhos à divina natureza”. – Essa é a ideia geral do primeiro fragmento. Mas Hölderlin não estava satisfeito com o escrito: aprofunda sempre mais essas ideias. Num segundo fragmento partes do primeiro ato: acentua-se o diálogo entre Empédocles e o sacerdote. Eles como que perdem sua individualidade e se tornam símbolos universais: tornam-se representantes do conflito humano. – Mas Hölderlin quer aprofundar ainda mais: surge um terceiro fragmento. O

que preocupa Hölderlin é sempre a ideia da morte do herói. O fragmento consiste em um monólogo e duas cenas grandiosas, no cume do ETNA.

As figuras se tornam mais solenes, estáticas. De cima do vulcão Empédocles saúda o seu destino: contempla o povo que se perde nos vales e contempla a amplitude da natureza. Sente-se próximo ao fogo (para os antigos era símbolo de espírito). A ideia de pecado, de culpa do próprio Empédocles desaparece. Ele tem agora uma culpa não culpada, a dos grandes homens que, segundo Hegel, assumem a história: Cristo, Sócrates mais do que culpa pessoal assumem a culpa de todos. E essa culpa é redimida pela assunção da morte como sacrifício: só a morte pode redimir também o próprio Empédocles. O amor e a natureza o enche de nostalgia: sente-se impelido a confundir-se com a natureza. A morte é libertação. E na cena final aparece em cena um ancião: Manes: um iniciado egípcio nos mistérios: figura supra-humana, intemporal: acima da condição humana: diz que deve executar seu sacrifício: é voz dos próprios deuses, que dão a Empédocles o seu beneplácito. Assim termina. *Hipérion* é o romance de uma alma. *Empédocles* é a tragédia desta alma: clima espiritual é o mesmo. São fragmentos, mas dizem o que há a dizer.

**Poesia:** parte mais importante de sua obra. Escritas entre 1798 e 1803. De preferência escolhe a forma da elegia em versos alternados hexâmetros (6 pés) e pentâmetros (5 pés). Ou ainda em forma de ode ou hinos não rimados; e na última fase domina o hino em versos livres, mais ou menos inspirados em Píndaro e no coro das tragédias de Sófocles. Os editores quase sempre se servem deste critério porque grande parte é póstuma e muitos poemas sofreram diversas versões. Toda essa poesia é perpassada por alguns temas básicos. 1) Diotima: foram separados, segue-se curta correspondência e depois o silêncio. Mas Diotima continua inspirando o poeta: primeiro no *Hipérion* e depois em duas séries de poemas que não constam o amor acontecido, mas se prendem a essência imortal deste amor e da dor que se seguiu. 2) a sensibilidade pela natureza: nela o poeta encontra consolo, paz. Mas a natureza é compreendida em sentido amplo: a ela pertencem a terra natal, a qual Hölderlin sempre volta, as afeições de família, as amizades; o sentido da tradição local, familiar, nacional: tudo pertence à natureza, ao sangue do homem. 3) natureza em sentido mais elevado, místico quase. Natureza tem uma vida divina e o poeta busca participar dela. Compreende a natureza como que dotada de certas pulsações, ritmos transversais. São personificados no que chama “elementos sagrados”: terra, sol, éter. Claro que essa temática toda: Diotima, natureza familiar e

natura cósmica, une-se estreitamente. 4) Nos três primeiros temas, fontes de inspiração, encontramos o poeta em relação com o que o cerca: ama e sofre com Diotima, se consola na natureza familiar, ele adora a natureza dos elementos sagrados. Mas além disso: é poeta, e Holderlin leva muito a sério a função do poeta, *Dichter der Dichtung*, diz Heidegger. Poeta recebeu missão sagrada. Tem mensagem a dar aos homens. E esse tema atravessa toda obra, tornando-se mesmo mais importante à medida que os anos passam. 5) Essa missão qual é? Poeta não tem vocação alheia ao tempo: ele é a voz dos deuses, mas também a voz do povo e em especial de seu povo. E daí a preocupação com o destino do povo, da pátria, a necessidade de indicar o caminho que leva a pátria ao seu pleno sentido. Trata-se de instalar o reino do Espírito, e o poeta é o sacerdote mediador desta missão: trata-se da Europa e mais especificamente da Alemanha. Este é o tema básico dos últimos tempos de lucidez do poeta, dos últimos grandes hinos. 6) Quais serão os deuses desta nova pátria espiritual? É uma das grandes preocupações de Hölderlin. Os deuses gregos, os cristão, os elementos sagrados da natureza, Cristo, Dionísio? Ou um deus futuro? É diante deste tema que Hölderlin começa a balbuciar, a tremer diante das portas da loucura.

Vejamos esta problemática. 1) Diotima: o amor é a grande experiência da finitude. E o homem não é suficientemente divino para poder suportar o amor: por isso resulta em dor, separação. E do fundo dessa dor da separação o poeta quer cantar. No poema *An die Parzen* pede um só verão, um só outono para que amadureça o seu canto. E isso feito prontifica-se a descer ao país das sombras. Mas: “*Einmal lebt’ ich, wie Götter, und mehr bedarf’s nicht*”. Mas essa necessidade do canto, de dizer, ela sabe que se processa dentro do pressentimento da morte, de um fim obscuro, que o preço do canto é a própria vida do poeta. *Abschied: Wenn ich sterbe mit Schmach* (Vergonha ignomínia)... quando tiver sucumbido aos golpes inimigos que sepultam o gênio em um túmulo sem glória, esquece-me, tu também, não salves meu nome da noite, alma bondosa. Claro, o amor existe e mesmo a dor que o acompanha parece às vezes ser esquecida ou ser positiva. “é apenas na dor que tomamos consciência de nossa liberdade interior”. Mesmo o sentimento de separação às vezes como que desaparece: “Deve haver um deus: e essa presença do deus, essa comunhão perfeita só é possível no amor. Mas é do amor que vai surgir a dor”. *Lebenslauf* (Meu espírito alçava-se aos céus, mas em breve o amor reconduziu-o à terra; a dor o curva ainda mais. E eu percorro assim a órbita da vida para voltar ao ponto de partida). E Hölderlin chega assim à ideia que a separação é inevitável: e então a quer, escolhe. Resigna-se a uma distância que é patética. *Abschied:*

Queríamos nos separar? Julgamo-lo justo e sábio? Por que o ato realizado nos causa horror, tal um crime? Ah mal nos conhecemos, *denn es waltet ein Gott in uns*". E adiante: "eu o sabia: desde que o medo informe, enraizado em nós, separa os deuses e os homens, para abrandá-lo por um sacrifício sangrento, deve morrer o coração dos amantes". Toda essa poesia de amor culmina na elegia *Menons Klagen um Diotima* (M. chora Diotima). São 9 longas estrofes. Começa com o lamento do poeta, do amante. Como um animal ferido, busca um repouso impossível. "Pois minha alma inquieta percorre montes e vales, implorando repouso", "Assim sou, amigos, e nada me curará, e ninguém pode arrancar de minha fronte o doloroso sonho". Na segunda estrofe, os deuses sombrios e fúnebres dizem: "Esquecem tua felicidade efêmera, esquece e silencia, e dorme. Mas um suspiro se forma em meu peito, um suspiro de esperança". A esperança surge. "Não é tempo de festa, mas quisera coroar-me de flores". Na terceira estrofe lembra o passado primaveril, a felicidade que foi. Pergunta: "Lembranças de um claro tempo, iluminais minha noite?" Mas se isso são apenas lembranças e na quarta estrofe volta a noite, a dor: "Mas eis que agora a morada é deserta, arrancaram-me os olhos. Quando te perdi, perdi-me a mim mesmo. Vivo de buscar-te, qual sombra errante, e, de há muito, todo o resto não tem sentido". E na quinta estrofe: "Quisera celebrar festas solenes – mas para quem – e cantar com outros. Mas nesta solidão todo divino me falta". "E passo meus dias sem nada sentir, mudo como a criança demasiado jovem e sem linguagem, apenas frias lágrimas correm meus olhos". Estrofe seis: "Outrora te conheci diferente, oh juventude". Talvez, talvez a amada volte: não, não poderá voltar. Mas uma grande esperança final reanima a parte final do poema.