UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Ulisses Razzante Vaccari

A via excêntrica: Hölderlin e o projeto de uma
nova estética

São Paulo

2012

Ulisses Razzante Vaccari

A via excêntrica: Hölderlin e o projeto de uma
nova estética

Tese apresentada ao
Programa de Pós-Graduação
em Filosofia do Departamento
de Filosofia da Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de
São Paulo, para obtenção do
título de doutor em Filosofia,
sob orientação do Prof. Dr.
Marco Aurélio Werle.

São Paulo

2012

À Felina

“[...] se o homem pudesse progredir sempre pelo fácil caminho da natureza, sem obstáculo, até o seu alvo, então a ajuda da arte seria completamente superficial e não seria possível compreender o que deveria movê-lo a encetar um novo caminho” (F. Schlegel, *Über das Studium der Griechischen Poesie*).

“Há o sentimento doce e exaltado da força que não escoa como quer; isso produz os belos sonhos de imortalidade e todas as fantasmagorias graciosas e colossais que encantam os homens milhares de vezes. Isso cria para o homem seus Campos Elísios e seus deuses, de modo que a linha de sua vida não seja reta, que ele não a percorra como uma flecha e que um poder estranho atravesse o caminho do fugitivo” (Hölderlin, *Hipérion ou o Eremita na Grécia*).

Agradecimentos

Meus agradecimentos especiais ao professor Marco Aurélio Werle, orientador desta tese, por sua dedicação e por sua genuína preocupação com minha formação.

À Celi, a quem eu dedico esta tese (*wem, sonst dir?*), simplesmente porque é você quem dá sentido a tudo.

Ao meu pai, Wil, e à minha mãe, Margaret, pela luz, pela vida; ao meu irmão, Pedro, pelas harmonias e dissonâncias.

À Vera e ao Valeriano, pela revisão final do texto, e pela presença.

Às minhas tias e tios e à minha avó Alice, por toda a força.

Aos meus avôs Sebastião e Luís e à minha avó, Judith, *in memoriam*.

Ao Fernando, pela amizade e pelas discussões desde os tempos de Marília; e ao Pedro Galé, pela amizade e pelas discussões de agora.

Ao Filipe Campelo, pela leitura sempre interessada dos meus textos e pelas peripécias (com Fiorina) em Frankfurt, Trier e Berlim; ao Daniel Rehfeld, pelos cafés; ao Gil e à Letice, pela simpatia; à Ana e ao Raphael, pelos almoços.

A todos os integrantes do Grupo de Estética (de antes e de agora), pelas discussões sempre vivificantes e principalmente por terem me apresentado ao Hölderlin.

À Maria José, porque às vezes a realidade dói menos que o sonho.

Ao Jochen Bräunlich e à Pepsi, pelo acolhimento no além-mar.

Ao professor Bernd Dörflinger, por ter aceitado me orientar em Trier.

Aos professores Márcio Suzuki e Maurício Cardoso Keinert pelos valiosíssimos comentários no exame de qualificação, que deram um novo rumo a esta tese.

À Maria Helena e à Marie, pela força nas primeiras e nas últimas horas.

Ao DAAD e ao CNPq, pela bolsa de pesquisa na Alemanha.

À FAPESP, pelas bolsas de graduação, mestrado e doutorado concedidas.

RESUMO

VACCARI, U. A via excêntrica: Hölderlin e o projeto de uma nova estética. 2012 187 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

A presente tese procura expor as linhas gerais do projeto estético de Hölderlin, tal como ele procurou realizá-lo entre 1793 e 1797. Anunciado em diversas cartas como uma tentativa de encontrar o princípio esclarecedor das oposições do espírito, tais como natureza e liberdade, sujeito e objeto, eu e não-eu, esse projeto estético toma por base a relação entre filosofia e poesia tal como a estabeleceu Kant na *Crítica da Faculdade de Julgar*, em especial na seção em que trata das ideias estéticas, da imaginação produtiva e do gênio, bem como aquela estabeleceria por Schiller em *Sobre graça e dignidade*, na medida em que este último procura fundar uma estética objetiva a partir dos esforços iniciados por Kant nesse mesmo sentido. Mas é principalmente ao entrar em contato com a filosofia da *Doutrina-da-ciência*, de Fichte, que Hölderlin vislumbra todo o potencial dessa relação entre filosofia e poesia. Em sua obra, afinal, Fichte atribui à imaginação criadora um papel ainda mais importante do que Kant, na medida em que, para aquele, a imaginação constitui a origem das separações encontradas no eu. O fato, porém, de que Hölderlin não realiza sua anunciada estética na forma teórica não impede de vê-la executada poeticamente em seu romance de formação *Hipérion ou o eremita na Grécia*. Assim como o filósofo da *Doutrina-da-ciência* reduz as oposições encontradas no eu à imaginação por meio do método da determinação recíproca, também Hipérion, na medida em que realiza a passagem da natureza para o âmbito da liberdade e da poesia, é capaz de unificar as oposições próprias da via excêntrica.

Palavras-chave: via excêntrica, filosofia, poesia, imaginação, determinação-recíproca.

ABSTRACT

VACCARI, U. The eccentric path: Hölderlin and the Project for a New Aesthetics. 2012 187 f. Thesis (Doctoral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

This thesis is intended to render an outline of the aesthetic project Hölderlin sought to carry out between 1793 and 1797. His aesthetic project, which in a number of letters he addressed as an attempt to find the principle enlightening such oppositions of spirit as nature and freedom, subject and object, self and not-self, is based upon the philosophy-poetry relationship as established by Kant in the *Kritik der Urteilskraft*, especially in the section dealing with aesthetic ideas, productive imagination, and genius, as well as the one Schiller establishes in *Über Anmut und Würde* to the extent he succeeds in founding an objective Aesthetics upon Kant's efforts to this effect. However, it was not before he got in touch with Fichte's *Wissenschaftslehre* philosophy that Hölderlin realizes the entire potential of this philosophy-poetry relationship. After all, throughout his work Fichte assigns creative imagination a more important role than Kant does, as imagination, for the former, is the origin of the separations residing in the self. Hölderlin's failure to perform his announced Aesthetics in the form of theory, however, did not prevent him from accomplishing it poetically in his novel *Hyperion or the Hermit in Greece*. Just as the philosopher of the *Wissenschaftslehre* reduces unto imagination the oppositions in the self using the reciprocal determination method, Hyperion is also capable of unifying the oppositions pertaining to the eccentric path as it leads from nature into the realm of freedom and poetry.

Keywords: eccentric via, philosophy, poetry, imagination, reciprocal determination.

SUMÁRIO

NOTA PRELIMINAR	10
INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1: O projeto sobre as ideias estéticas	20
I. Ideia estética e poesia na <i>Crítica da Faculdade do Juízo</i>	21
II. Schiller e o projeto de uma estética objetiva	28
III. Hölderlin: esboço para uma teoria da imaginação	38
CAPÍTULO 2: A recepção do pensamento de Fichte	54
I. O embate filosófico com Fichte: a carta a Hegel	56
II. <i>Vita activa</i> e contemplação estética	66
CAPÍTULO 3: <i>Juízo e ser</i>: a via excêntrica em determinação recíproca	79
I. Juízo	85
II. Ser	92
III. Considerações acerca de uma possível exposição estética da <i>Doutrina-da-ciência</i> : Hölderlin entre Fichte e Schiller	97
CAPÍTULO 4: A via excêntrica de Hipérion	112
I. Destino e poesia: a formação do poeta	115
II. Os dois ideais de nossa existência: Diotima e Alabanda	122
CONCLUSÃO	135
ANEXO: Traduções de textos de Friedrich Hölderlin	137
<i>Fragmento de Hipérion</i>	138

<i>Projeto em prosa para a versão métrica</i>	139
<i>A juventude de Hipérion</i>	143
<i>Penúltima versão de Hipérion</i>	149
<i>História das belas-artes entre os gregos</i>	152
<i>Sobre a lei da liberdade</i>	166
<i>Hermócrates a Céfalo</i>	168
<i>Sobre o conceito de punição</i>	169
<i>A Cálías</i>	171
<i>O ponto de vista a partir do qual devemos enxergar a antiguidade</i>	173
<i>Sobre Aquiles I</i>	175
<i>Sobre Aquiles II</i>	175
<i>Uma palavra sobre a Ilíada</i>	177
BIBLIOGRAFIA	179

NOTA PRELIMINAR

Todas as citações deste texto, exceto aquelas cuja tradução é indicada, foram traduzidas por mim. Por motivos de praticidade, os textos de Hölderlin utilizados são indicados por meio de siglas, conforme se vê abaixo. Após a citação, indica-se a sigla do texto utilizado e, nos casos em que não foi utilizada a tradução brasileira, o volume e o número da página em que se encontra nas obras completas de Friedrich Hölderlin descritas abaixo como *SW (Sämtliche Werke)*. O mesmo padrão foi utilizado para as citações retiradas da correspondência do poeta, exceto que, nessas, indica-se também em nota de rodapé, quando não no corpo do próprio texto, a data e o destinatário da carta. Todas as demais obras, tanto de outros filósofos como de comentadores, são indicadas em notas de rodapé seguidas do ano da publicação e do número de página. As informações completas das edições utilizadas são listadas ao final do texto nas referências bibliográficas.

Siglas dos textos de Hölderlin utilizados

SW – Sämtliche Werke (Obras Completas). Edição estabelecida, introduzida e comentada por Jochen Schmidt.

ASDI – Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus (O mais antigo programa de sistema do idealismo alemão).

HEG – Hipérion ou o eremita na Grécia. Tradução de Erlon José Paschoal.

HJ – Hyperions Jugend (A juventude de Hipérion).

VF – Vorletzte Fassung (Penúltima versão de Hipérion).

FH – Fragment von Hipérion (Fragmento de Hipérion).

GSK – Geschichte der schönen Künste unter den Griechen (História das belas artes entre os gregos).

GAAH – Der Gesichtspunkt aus dem wir das Altertum anzusehen haben (O ponto de vista a partir do qual devemos enxergar a antiguidade).

OBEA – Observações sobre Édipo e Observações sobre Antígona. Trad. de Pedro Süsskind e Roberto Machado.

US – Urtheil und Seyn (Juízo e ser).

PEMF – Prosa-Entwurf zur metrischen Fassung (Projeto em prosa da versão métrica).

UGF – Über das Gesetz der Freiheit (Sobre a lei da liberdade).

As citações da *Crítica da razão pura* de Kant foram feitas a partir da tradução brasileira de Valério Rohden, tal como se pode verificar ao final da tese nas referências bibliográficas, seguidas da paginação da segunda edição de 1787, indicada pela letra B. O mesmo padrão foi utilizado para a *Crítica da Faculdade do Juízo*, que é citada a partir da tradução luso-brasileira de António Marques e Valério Rohden, seguida da paginação do original de 1793, indicada pela letra B. As citações dos textos de Fichte são indicadas a partir de duas siglas distintas, dado que foram utilizadas duas edições diferentes: *SW* para a *Sämtliche Werke*, editada por Immanuel Fichte e *GA* para a chamada edição da Baviera, a *Gesammtausgabe*. Todas essas obras podem ser consultadas nas referências bibliográficas, ao final do texto.

INTRODUÇÃO

O objetivo desta tese é investigar os textos filosóficos de Hölderlin, escritos entre 1793 e 1797, numa tentativa de reconstruir seu projeto de escrever uma estética, tal como ele anuncia em muitas das suas cartas. Em 24 de fevereiro de 1796, por exemplo, escrevia o poeta a Immanuel Niethammer sobre o seu projeto de escrever um texto em forma de “cartas filosóficas”, que procuraria “o princípio esclarecedor das separações pelas quais pensamos e existimos”, “sem que tenhamos de recorrer à nossa razão prática. Para tanto, precisamos de sentido estético e pretendo chamar minhas cartas filosóficas de ‘Novas cartas sobre a educação estética da humanidade’”, que, de modo resumido, partiriam “da filosofia para chegar à poesia e à religião” (SW III, p.225).

A ideia de escrever seu texto em forma de cartas atesta sua filiação a um movimento que começara com as *Cartas sobre a filosofia kantiana* de Reinhold e que ganhara força com as *Cartas sobre a educação estética* de Schiller e com as *Cartas sobre o dogmatismo e o criticismo* de Schelling. Na mesma carta a Niethammer acima citada, Hölderlin escrevia ter tido um encontro justamente com Schelling e que, embora “nem sempre” eles estivessem “de acordo em nossas conversas”, “concordamos em que novas idéias podem ser apresentadas com maior clareza em forma de cartas” (SW III, p.225). Apontando para a constante preocupação de Hölderlin com a questão da forma de seus escritos filosóficos, essa declaração mostra também em que medida esse problema passa a se referir também ao conteúdo de seu pensamento. Nessa declaração, Hölderlin acaba revelando uma dificuldade que perpassa todos os seus textos, que seu leitor teria de enfrentar mais cedo ou mais tarde, a saber: qual é a melhor maneira de se expor uma ideia filosófica?

Essa dificuldade fica evidente nos fragmentários textos filosóficos do poeta suábio, aquilo que permite aplicar também a ele as seguintes palavras de Rubens Rodrigues Torres Filho: “O discurso dos pré-socráticos foi reduzido a fragmentos pela erosão do tempo e as conflagrações da História. A escritura dos primeiros românticos nasce já na forma de fragmento – produto, talvez, de uma erosão e

conflagração no próprio pensamento?”¹. Evidentemente, há uma diferença, pois a forma de fragmento dos escritos de Hölderlin não parece resultar de uma reflexão decidida e intencional. Isso causa uma outra dificuldade para o leitor dos fragmentos de Hölderlin, pois o fato de ele não possuir um sistema filosófico no sentido que este termo possuía até Kant não permite uma análise que identifique de modo claro e preciso suas posições e seus argumentos. A análise, por isso, se vê quase sempre forçada a lançar mão de textos de outros filósofos para poder explicar os textos do poeta, aquilo que aconteceu também no presente trabalho. No caso de Hölderlin, essa erosão do pensamento a que se refere Torres Filho se deve ao fato de que foi como poeta que ele ingressou no domínio da filosofia, e foi sempre ou quase sempre com olhos poéticos que ele tentou compreendê-la, o que não significa que seus fragmentos filosóficos careçam de valor². Muito pelo contrário, se o olhar poético próprio dos textos de Hölderlin acarreta uma dificuldade para o historiador da filosofia, por outro lado ele os enriquece, permitindo pensar questões próprias da filosofia de uma forma inteiramente nova e inesperada.

O caminho para esse intercâmbio entre poesia e filosofia, marca do pensamento não apenas de Hölderlin, mas de todos ou quase todos os autores do romantismo, foi aberto e estabelecido por Kant, quando, em sua *Crítica da Faculdade do Juízo*, escreve: “entre todas as artes, a *poesia* (que deve sua origem quase totalmente ao gênio e é a que menos quer ser guiada por prescrição ou exemplos) ocupa a posição mais alta”³. Ao dar, com isso, um dos primeiros golpes, dos muitos que se seguiriam, na chamada estética do classicismo, baseada quase que inteiramente no princípio da imitação dos antigos, Kant abre as portas para o movimento que se inicia aproximadamente na segunda metade da década de 1790 e que Peter Szondi batizou de poética da *Goethezeit*, essa poética da época de Goethe

¹ Novalis: o romantismo estudioso. In: Novalis, *Pólen*, 2001, p.11.

² Como escreve Márcio Suzuki, se por um lado os textos de Hölderlin “podem passar a impressão de uma certa impotência, como se lhe faltasse capacidade para dar fecho a um projeto tantas vezes idealizado, mas jamais concluído”, por outro, “é, todavia, razoável pensar que a explicação para o aparente fracasso de suas tentativas não seja falta de talento ou algum imponderável fator de ordem pessoal. Uma leitura da correspondência e desses textos inacabados (em sua maioria não destinados à publicação) pode tornar plausível que Hölderlin, seguindo à risca os ensinamentos da filosofia, tenha sido levado à constatação dos limites e da insuficiência do conhecimento teórico” (*Pecados filosóficos de Hölderlin*, caderno *Livros* do jornal “Folha de S. Paulo”, de 6 de novembro de 1994, p.6).

³ *Crítica da Faculdade do Juízo*, 1998, p.233; B 215.

cujos traços gerais se definem justamente pela novidade de perspectivas ganhadas da relação entre poesia e filosofia⁴.

Desde cedo Hölderlin reconhece a importância de Kant não apenas no que se refere aos seus esforços para caracterizar filosoficamente a experiência do belo, mas também no que se refere à sua fundamentação filosófica do conhecimento e da moral. Esse reconhecimento perpassa quase todas as suas cartas desde a sua formação no Instituto de Tübingen, do início de 1793 até o final do ano de 1794, quando decide se mudar para Jena e aprofundar seus estudos de filosofia. No próprio certificado de conclusão dos seus estudos naquele Instituto a filosofia de Kant já consta como um dos dois principais direcionamentos de sua formação. Segundo esse certificado, Hölderlin se dedicou “ardorosamente à filologia, particularmente dos gregos, e à filosofia, em especial a kantiana, assim como à elegante literatura” (SW III, p.618). A importância de Kant para sua formação é comunicada ainda numa carta ao irmão de 21 de maio de 1794, em que escreve: “minha única leitura agora é praticamente Kant. Cada vez mais esse maravilhoso espírito se revela para mim” (SW III, p.138). E, numa carta seguinte, confirma: “naquilo que se refere às investigações científicas, divido-me agora apenas entre a filosofia kantiana e os gregos, e procuro também por vezes produzir algo de propriamente meu” (SW III, p.140)⁵.

O **capítulo 1** desta tese procurará mostrar que Hölderlin intencionava levar adiante os esforços da *Crítica da Faculdade do Juízo* de Kant no que se refere à fundamentação filosófica da poesia. Numa carta de 10 de outubro de 1794 a seu amigo e confidente Neuffer – carta essa que guiará todo o capítulo 1 –, o poeta revela seu interesse especial pela parte estética da filosofia kantiana e ao mesmo tempo anuncia estar escrevendo um texto sobre as *ideias estéticas*. Esse texto, segundo a carta citada, conteria “uma análise sobre o belo e o sublime” que simplificaria “a análise kantiana” e, por outro lado, pretenderia vê-la “de múltiplas formas, como Schiller fez em parte em seu escrito sobre *Graça e dignidade*, embora não tenha dado

⁴ Escreve Szondi: “Ao submeter os conceitos do Iluminismo à sua crítica, isto é, ao perguntar por suas premissas, Kant introduz a superação desse modo de pensar, preparando o terreno para Fichte, Schlegel, Schelling e Hegel, sem que ele próprio pise no terreno da estética” (*Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit*, 1975, p.15).

⁵ Numa outra carta ao irmão de 1 de janeiro de 1799 Hölderlin reconheceria a importância de Kant no que se refere à formação da nação alemã ao chamá-lo de “o Moisés de nossa nação”. Segundo essa carta, Kant seria aquele que “trouxe da montanha sagrada a lei que está em vigor” (SW III, p.321). Para isso, cf. o ensaio *Hölderlin e Sófocles*, de Jean Beaufret, in: *Observações sobre Édipo e Observações sobre Antígona*, 2008, p.9-63.

um passo além do limite kantiano, como, em minha opinião, ele deveria ter ousado” (SW III, p.157). Para se entender esse projeto de forma abrangente, julgou-se necessário fazer uma rápida incursão pela *Crítica da Faculdade do Juízo*, assim como pelo *Sobre graça e dignidade* de Schiller, e ver como cada um desses autores realizava a fundamentação filosófica da poesia. O capítulo investiga também em que sentido Hölderlin exigiu de Schiller um “passo além do limite kantiano”. Como se verá, a hipótese é de que o poeta desejava criar uma teoria estética que permitisse enxergar a imaginação produtiva (do gênio-poeta) como o *princípio originário* das oposições do espírito (sujeito e objeto, natureza e liberdade, belo e sublime), em consonância com aquilo que ele anuncia na carta a Niethammer citada acima, isto é, o projeto de escrever um texto em forma de cartas que procuraria “o princípio esclarecedor das separações pelas quais pensamos e existimos”.

Em certa medida, isso explica de antemão por que Hölderlin viria a nutrir tanto entusiasmo pela filosofia de Fichte, quando, ao final de 1794, decide se mudar para Jena e, nessa cidade, passa a frequentar os cursos sobre a *Doutrina-da-ciência*⁶ oferecidos pelo filósofo na universidade. O objetivo do **capítulo 2** é justamente discutir a recepção dessa filosofia por Hölderlin, dado que, à primeira vista, ela oscila entre o elogio quase exagerado e a desconfiança de dogmatismo. Se, porém, a imagem do entusiasmo de Hölderlin por Fichte prepondera sobre aquela em que ele considerava esse filósofo como um dogmático, é porque o poeta percebe que essa filosofia se ajustava perfeitamente àqueles ideais nutridos por ele em conjunto com o jovem Schelling e o jovem Hegel desde os tempos mais remotos do Instituto de Tübingen, quando, em meio aos debates com a teologia ortodoxa, os três amigos procuravam pensar em conjunto a fundação de uma nova religião, que eles chamavam de o reino de Deus (*Reich Gottes*) na terra. Aos poucos, Hölderlin compreende que a filosofia de Fichte, longe de retornar àquele dogmatismo a que se referia o poeta na carta a Hegel de janeiro de 1795 (“no começo, eu o tinha em grande suspeita de dogmatismo”), dava o passo além do limite kantiano que ele havia exigido de Schiller na carta a Neuffer. Assim como ele próprio, também Fichte procurava, em sua filosofia, determinar “o princípio esclarecedor das separações

⁶ A opção de se traduzir o neologismo cunhado por Fichte para dar nome ao seu sistema, a *Wissenschaftslehre*, por *Doutrina-da-ciência*, de modo hifenizado, segue a indicação de Rubens Rodrigues Torres Filho em sua tradução brasileira da *Fundação a toda doutrina-da-ciência de 1794* (1988, p.35, nota; doravante apenas *Fundação*) designando a forma do original, composta por dois substantivos.

pelas quais pensamos e existimos” e é essa consciência que o leva a ver no autor da *Doutrina-da-ciência* um forte aliado para a execução dos seus próprios projetos. Em curtas palavras, será essencial para Hölderlin, vindo a influenciar o próprio desenvolvimento do *Hipérion*, a noção do eu absoluto que Fichte desenvolve como aproximação infinita. O próprio Hölderlin confessa numa carta a Schiller de 4 de setembro de 1795 que seu projeto consiste em “desenvolver a ideia de um progresso infinito da filosofia e mostrar que a exigência que se deve invariavelmente impor a todo sistema de reunir sujeito e objeto num eu absoluto, ou como se queira chamar, só é possível, *esteticamente*, na intuição intelectual” (*SW III*, p.203, grifo meu).

Essa afirmação permite a passagem para o **capítulo 3** que, servindo-se de uma análise do fragmento *Juízo e ser*, determina em que medida Hölderlin procura pensar essa reunificação entre sujeito e objeto esteticamente na intuição intelectual. Logo no início desse fragmento, após definir o conceito de separação como *Ur-theilung* (partição originária ou protopartição, na tradução de Rubens Rodrigues), escreve o poeta que, nesse conceito, “já está presente a relação recíproca [*gegenseitige Beziehung*] entre sujeito e objeto um ao outro e a necessária pressuposição de um todo a partir do qual sujeito e objeto são as partes” (*US, SW I*, p.502). Essa menção não seria aqui ocasional, dado que já na carta de fevereiro de 1795, Hölderlin escrevia a Hegel que “sua discussão [de Fichte] sobre a determinação recíproca do eu e do não-eu (segundo sua linguagem) é certamente admirável [*merkwürdig*]” (*SW III*, p.177). Seguindo essas indicações, o capítulo procurará mostrar como o poeta procura pensar as duas categorias do fragmento sob a égide do conceito de determinação recíproca, na medida em que, nele, Hölderlin procura mostrar que o âmbito do Juízo (a partição do todo) depende inteiramente do âmbito do Ser (o todo a partir do qual se dá a partição) e que o Ser não é nada sem a sua partição, a *Ur-theilung*. De resto, esse conceito seria muito bem vindo a Hölderlin na medida em que a investigação do conceito de determinação recíproca na *Fundação a toda Doutrina-da-ciência* tem por objetivo mostrar que é a imaginação que propriamente produz um oscilar do eu consigo mesmo, pondo-o como finito e infinito ao mesmo tempo⁷. Isso conduz ainda às considerações que o capítulo procura tecer no que se refere à possibilidade de Hölderlin ter percebido o grande potencial

⁷ Essa interpretação de Fichte é baseada no livro de Rubens Rodrigues Torres Filho, *O espírito e a letra: crítica da imaginação radical em Fichte*, 1975, p.76-124.

estético da *Doutrina-da-ciência*, na medida em que sua fundação é dada pela imaginação produtiva, contrariando assim algumas leituras que pretendem afirmar em Fichte uma postura avessa à estética⁸. Contrariando essas leituras, pretende-se mostrar nesse mesmo capítulo que o próprio Fichte nutria esperanças de ver sua filosofia exposta por um grande poeta, aquilo que o teria levado a enviar para a revista *As Horas (Die Horen)*, de Schiller, o texto *Sobre o espírito e a letra na filosofia* que, entretanto, devido a um mal-entendido, acabou resultando numa disputa com o autor das *Cartas sobre a educação estética do homem*.

Procurando, até onde foi possível, respeitar o desejo do próprio poeta de não dar “demasiada atenção ao *fabula docet*” (HEG, 2003, p.11, Prólogo), o **capítulo 4** objetiva identificar, nas diversas versões do *Hipérion*, como o poeta absorveu alguns elementos da filosofia de Fichte para constituir seu romance, em continuação ao que foi exposto no capítulo anterior. Hölderlin utiliza a ideia de aproximação infinita e de determinação recíproca de Fichte para resolver o problema exposto na imagem da *via excêntrica (exzentrische Bahn)*⁹, segundo o qual a via de formação do homem é carente de centro e, nessa medida, é percorrida entre os “dois ideais de nossa existência”, o da mais pura simplicidade e o da mais alta cultura¹⁰ – vale dizer, entre natureza e liberdade, sujeito e objeto, belo e sublime etc. Ao percorrer a via excêntrica, Hipérion oscila cegamente entre um polo e outro, entre o ideal da mais pura simplicidade e o da mais alta cultura e vice-versa, tal como se lê numa das versões do romance: “Por vezes somos como se o mundo fosse tudo e nós nada, mas por vezes também como se fôssemos tudo e o mundo nada. Também Hipérion se divide entre esses dois extremos” (VF, SW I, p.256). Ao chegar ao final dessa via, porém, Hipérion atinge o momento da gênese dos dois polos que constituem o caminho, o que coincide com o momento da consciência de si. Em outros termos, Hipérion percorre o mesmo caminho que o leitor da *Fundação a toda Doutrina-da-ciência*, que se vê jogado de um lado para o outro ao longo da argumentação da

⁸ Essas leituras a que se refere aqui são principalmente a de Alexis Philonenko, em *La liberté humaine dans la philosophie de Fichte*, 1999, p.38-42, e a de Alain Renaut, em *Le système du droit*, 1986, p.55-114. A leitura apresentada aqui se aproxima da interpretação de Ives Radrizzani e da de Giorgia Cecchinato, que defendem justamente a tendência de Fichte por temas caros à estética. Cf. Radrizzani, I., *Genèse de l'esthétique romantique. De la pensée transcendental de Fichte à la poésie transcendante de Schlegel*, 1996, no. 4, p.471-498; *De l'esthétique du jugement à l'esthétique de l'imagination, ou de la révolution copernicienne opérée par Fichte en matière d'esthétique*, 2000, p.135-156 ; e Cecchinato, G. *Fichte und das Problem einer Ästhetik*, 2009.

⁹ Para a tradução de *exzentrische Bahn* por *via excêntrica*, cf. o Apêndice I.

¹⁰ Cf. FH, SW I, p.177 e VF, SW I, p.256.

determinação recíproca do eu ao não-eu, mas que, ao final, desvenda a origem dessas oposições na imaginação. Consciente disso, Hipérion diz: “não podemos negar o impulso que temos de nos libertar, enobrecer, progredir no infinito. Isso seria animalesco. Por outro lado, também não podemos negar o impulso de ser determinado, de sentir, pois isso não seria humano. Pereceríamos na luta entre esses dois impulsos conflitantes” (*PEMF, SW III*, p.208).

Assim como Fichte procura pensar as contradições dadas no eu por meio do conceito de determinação recíproca, também Hipérion, ao tomar consciência de sua destinação poética e decidir contar (em cartas ao seu amigo Belarmino) as aventuras de sua formação, atinge, por meio de sua narração, o momento originário daquelas oposições que, ao longo do caminho, se apresentaram a ele como reais. Como poeta, Hipérion é capaz de elevar as oposições (que constituíam a via excêntrica) à consciência de si, unificando-as. Ao enxergar que os “dois ideais de nossa existência” estão em determinação recíproca, que um necessita do outro, Hipérion vê surgir diante de si o todo que os fundamenta, esse Ser do qual os dois ideais são apenas partes que, tal como na música, destoam do todo para se fazerem sentir. Essa é a conclusão do romance: “Somos sons vivos soando juntos em sua harmonia, natureza!” (*HEG*, 2003, p.166).

*

* *

No final da tese há um anexo que traz algumas traduções de textos de Hölderlin direta ou indiretamente ligados a esta tese. Muitos deles ainda não tinham sido traduzidos para o português, como é o caso do *Projeto em prosa para a versão métrica do Hipérion* (*Prosa-Entwurf zur metrischen Fassung*), *A juventude de Hipérion* (*Hyperions Jugend*), do qual se traduziu aqui apenas o primeiro capítulo, *História das belas-artes entre os gregos* (*Geschichte der schönen Künste unter den Griechen*), texto que Hölderlin apresentou em 1790 no Instituto de Tübingen como parte das exigências para concluir os dois anos de estudos de filosofia, chamado de *Magisterexamen*, *Sobre a lei da liberdade* (*Über das Gesetz der Freiheit*),

Hermócrates a Céfalo (Hermokrates an Cephalus), Sobre o conceito de punição (Über den Begriff der Strafe), A Cálias (An Kallias), Sobre Aquiles I (Über Achill I), e Uma palavra sobre a Ilíada (Ein Wort über die Iliade).

O *Fragmento de Hipérion (Hyperions Fragment)* e o *Prefácio à Penúltima Versão do Hipérion (Vorletzte Fassung)* já haviam sido traduzidos por Rubens Rodrigues Torres Filho¹¹, assim como o *Sobre Aquiles II (Über Achill II)* já havia sido traduzido por Márcio Suzuki¹². Decidiu-se mesmo assim manter as traduções próprias desses textos no anexo na medida em que foram realizadas antes do conhecimento das traduções acima citadas. Outros textos e poemas de Hölderlin traduzidos para o português podem ser consultados na bibliografia¹³.

¹¹ Cf. o caderno *Cultura* do jornal “O Estado de S. Paulo” de 21 de março de 1994, Ano 14, número 716.

¹² Cf. a resenha do livro *Reflexões* de traduções de textos de Hölderlin, intitulada: *Pecados filosóficos de Hölderlin*, publicada no caderno *Livros* do jornal “Folha de S. Paulo” de 6 de novembro de 1994, p.6.

¹³ Tais como: *Reflexões*, 1994 (trad. de Marcia C. de Sá Cavalcante e Antonio Abranches); *Observações sobre Édipo e Observações sobre Antígona*, 2008 (trad. Pedro Süsserkind e Roberto Machado); *O canto do destino e outros cantos*, 1994 (trad. de Antonio Medina Rodrigues); *A morte de Empédocles*, 2008 (trad. Marise Moassab Curioni); *Hipérion ou o eremita na Grécia*, 2003 (trad. Erlon José Paschoal).

CAPÍTULO 1

O projeto sobre as ideias estéticas

Desde o período de Tübingen Hölderlin se dedicara ao estudo concomitante dos gregos e da filosofia de Kant. Numa carta a Neuffer, de 10 de outubro de 1794, o poeta revelaria de modo mais específico qual parte da filosofia kantiana o interessava nesses seus estudos: “gostaria de lhe contar ainda algo do meu romance, das minhas ocupações com a estética de Kant” (*SW III*, p.145), escreve ele. O mesmo aparece na primeira carta a Hegel de sua correspondência, também de 1794, em que confirmava: “Minhas ocupações estão agora concentradas. Kant e os gregos são praticamente minhas únicas leituras. Procuo principalmente me familiarizar com a parte estética da filosofia crítica” (*SW III*, p.147). Ao final de todo esse período de estudo dos gregos e da filosofia de Kant – em especial de sua parte estética –, estaria finalmente pronta a primeira versão de seu romance, cujas “primeiras cinco cartas”, escreve o poeta novamente a Neuffer, “você encontrará neste inverno na Thalia [revista editada por Schiller]” (*SW III*, p.156).

No interior da parte estética da filosofia kantiana, porém, é possível determinar com mais exatidão o tema que interessava ao poeta: a passagem em que Kant trata, em sua *Crítica da Faculdade do Juízo*, das chamadas ideias estéticas. Ora, que o poeta se interesse justamente por esse tema não deveria ser algo inesperado; afinal, a argumentação referente às ideias estéticas, como se verá adiante, é aquela por meio da qual Kant fundamenta a poesia de um modo geral. Na carta a Neuffer em que o menciona, porém, Hölderlin não se diz entusiasmado apenas em estudar as ideias estéticas de Kant, mas menciona também a intenção de escrever sobre elas. Seu texto, em suas palavras, não seria apenas um comentário da filosofia estética de Kant, mas ousaria dar um passo além do “limite kantiano”. Segundo essa carta, o próprio Schiller, em seu texto *Sobre graça e dignidade*, teria já mostrado o que significaria ir além do limite kantiano, muito embora esse seu passo não tivesse sido ainda inteiramente suficiente. Nas palavras de Hölderlin:

Talvez eu possa te enviar um texto sobre *as ideias estéticas*, pois ele pode valer como comentário sobre o *Fedro* de Platão [...]. No fundamental, ele deve conter uma análise sobre o belo e o sublime, que simplifica a análise kantiana e, por outro lado, a vê de múltiplas formas, como Schiller fez em parte em seu escrito sobre *Graça e Dignidade*, embora não tenha dado um passo para além do limite kantiano, como, em minha opinião, ele deveria ter ousado (*SW III*, p.157).

Para se compreender esse projeto que Hölderlin designa aqui como “um texto sobre as *ideias estéticas*”, bem como em que sentido Schiller, embora o tivesse ensaiado em *Sobre graça e dignidade*, deveria ter ousado dar um passo além do “limite kantiano”, é preciso retornar a Kant e investigar o que o filósofo entendia por ideia estética. Feito isso, será preciso abordar o projeto de Schiller em *Sobre graça e dignidade* para então retornar ao projeto de Hölderlin sobre ideias estéticas.

I. Ideia estética e poesia na *Crítica da Faculdade do Juízo*

Se Hölderlin atribui à filosofia a tarefa de conduzir o homem à consciência de si¹⁴, com Kant essa consciência se configura como consciência da coisa em si. Essa é a imagem que fica, de um lado, da leitura da *Crítica da razão pura* como o reino em que o filósofo investiga as condições de possibilidade de conhecimento da experiência e, de outro, da *Crítica da razão prática* como o lugar em que se procura estabelecer as condições de possibilidade da própria liberdade. Por meio da primeira, o homem se dá conta de que a natureza se apresenta a ele apenas por meio da intuição pura, do espaço e do tempo; por meio da segunda, ele toma consciência de sua determinação supracensável, que lhe promete a ideia absoluta da liberdade. Consideradas desse modo, essas duas obras deixam ao leitor a sensação de caminhar sobre um abismo *entre* dois mundos opostos: o da natureza e o da liberdade, o da teoria e o da prática, o fenomênico e o das coisas em si mesmas. Na Introdução à *Crítica da Faculdade do Juízo*, o próprio Kant retoma essa imagem do abismo como uma das formas de abordagem do tema dessa sua terceira *Crítica*:

¹⁴ Numa carta ao irmão de junho de 1799, depois de afirmar que o homem pode ser definido por seu impulso de formação (*Bildungstrieb*), esclarece o poeta: “A filosofia leva esse impulso à consciência, mostra-lhe seu objeto infinito no ideal e fortalece-o e purifica-o por meio dele. A bela arte apresenta esse objeto infinito a esse impulso em uma imagem viva, em um mundo exposto num patamar mais elevado; e a religião ensina a ele esse mundo mais elevado exatamente ali onde ele o procura e deseja produzi-lo, isto é, na natureza, em seu íntimo e no mundo ao redor dele...” (*SW III*, p.357).

O domínio do conceito de natureza, sob a primeira [legislação da razão] e o domínio do conceito de liberdade sob a segunda legislação, estão completamente separados através do grande abismo que separa o suprasensível dos fenômenos...¹⁵.

Kant define essa relação como um abismo que separa natureza e liberdade porque ele tem em vista mostrar que é possível pensar uma influência de um sobre o outro, em especial na influência do conceito de liberdade sobre o de natureza. Em suas palavras, “o conceito de liberdade deve tornar efetivo no mundo dos sentidos o fim colocado pelas suas leis”¹⁶. Essa influência do conceito de liberdade sobre o mundo dos sentidos, entretanto, não se dá no mesmo plano em que se situavam a *Crítica da razão pura* e a *Crítica da razão prática*, a saber, no plano da legislação ou da determinação. Diferentemente dessas duas obras, a *Crítica da Faculdade do Juízo* traz a grande novidade de investigar um uso da razão ainda inteiramente desconhecido, aquilo que Kant chama de domínio reflexionante da faculdade de julgar, ao qual pertence o juízo de gosto, de caráter estético. A faculdade do juízo é encontrada pela primeira vez no plano da filosofia teórica, mais particularmente na passagem da chamada “Analítica dos Conceitos” para a “Analítica dos Princípios”, isto é, na passagem do plano da constituição da natureza para o plano da sua regulação ideal. Essa passagem é efetivada por meio do “Esquematismo Transcendental”, definido por Kant como “uma arte oculta nas profundezas da alma humana”¹⁷, em que se mostra justamente de que maneira “é possível a *subsunção* das intuições aos conceitos, por conseguinte a aplicação da categoria a fenômenos”¹⁸. O papel da faculdade de julgar é indispensável na própria filosofia teórica, embora resumido à subsunção das intuições sob os conceitos do entendimento, dos casos às regras. É importante notar aqui que isso é feito por meio do esquema transcendental, fornecido pela imaginação transcendental, pois é essa mesma imaginação, central

¹⁵ *Crítica da Faculdade do Juízo*, 1998, p.81; B LIII. Mais ao início da Introdução, escrevia Kant: “Toda a nossa faculdade de conhecimento possui dois domínios, o dos conceitos de natureza e o do conceito de liberdade. [...] A legislação mediante conceitos da natureza ocorre mediante o entendimento e é teórica. A legislação mediante o conceito de liberdade acontece pela razão e é simplesmente prática [...]. A razão e o entendimento possuem por isso duas legislações diferentes num e mesmo território da experiência, sem que seja permitido uma interferir na outra. Na verdade o conceito da natureza tem tão pouca influência sobre a legislação mediante o conceito de liberdade, quão pouco este perturba a legislação da natureza” (p.55-6; B XVII-XVIII).

¹⁶ *Crítica da Faculdade do Juízo*, 1998, p.57; B XX.

¹⁷ *Crítica da Razão Pura*, 1989, p.105; B 180.

¹⁸ *Crítica da Razão Pura*, 1989, p.104; B 177.

para o mecanismo da subsunção na filosofia teórica, que está no centro da faculdade de julgar no seu uso meramente reflexionante.

Segundo Kant, a imaginação não é uma faculdade meramente empírica, como pensado até então, que apenas associa os fenômenos entre si segundo suas afinidades. Pelo contrário, ela é também uma faculdade ligada ao entendimento puro e à sua capacidade judicativa, o que permite ao filósofo afirmar que ela opera a chamada “*síntese transcendental da capacidade da imaginação*”¹⁹. Mas essa síntese só é inteiramente desvendada quando se atinge o mencionado capítulo do Esquematismo, pois então se descobre que é justamente devido a essa sua natureza pura, a essa sua ligação “oculta” com a própria faculdade de julgar que ela se torna capaz de fornecer o chamado esquema transcendental e de realizar assim a referida subsunção de uma intuição sob um conceito puro. Na terceira *Crítica*, Kant procura investigar mais a fundo essa “arte oculta”, pois, como se vê pela própria razão pura, mesmo em seu uso teórico essa faculdade parecia esconder todo um domínio ainda inexplorado, aquele da relação entre entendimento e razão. Por esse motivo, à medida que é considerada “um termo médio entre o entendimento e a razão”²⁰, a faculdade do juízo passa a ser o objeto de investigação da terceira crítica, não em seu uso teórico, legislador e determinante, mas apenas permitindo essa passagem de um domínio a outro, aquilo que Kant denomina um uso meramente reflexionante da faculdade de julgar.

O princípio próprio do juízo reflexionante é aquele da chamada conformidade a fins (*Zweckmässigkeit*) meramente formal da natureza. É por meio desse princípio que a faculdade de julgar executa a passagem do âmbito do entendimento para o âmbito da razão ou, o que seria o mesmo, esse princípio permite que o conceito de liberdade exerça uma influência sobre o conceito de natureza. Por meio da conformidade a fins, o sujeito contempla a natureza como se ela fosse dotada de finalidade. Mas esse princípio é meramente formal, isto é, ele apenas joga com a forma do julgamento e não acrescenta nada do ponto de vista do conhecimento da

¹⁹ *Crítica da Razão Pura*, 1989, p.92; B 151. Na sua obra sobre antropologia, escreve Kant: “A imaginação (*facultas imaginandi*), como faculdade de intuições mesmo sem a presença do objeto, é ou produtiva, isto é, uma faculdade de exposição original do objeto (*exhibitio originaria*), que, por conseguinte, antecede a experiência, ou reprodutiva, uma faculdade de exposição derivada (*exhibitio derivativa*) que traz de volta ao espírito uma intuição empírica que já se possuía anteriormente” (*Antropologia de um ponto de vista pragmático*, 2006, p.66).

²⁰ *Crítica da Faculdade do Juízo*, 1998, p.58; B XXI.

natureza. É como se a faculdade do juízo permitisse ao entendimento enxergar a natureza, por um momento, segundo os conceitos da razão. Esses conceitos são as ideias, que trazem em si um desejo prático, por exemplo, aquele segundo o qual a natureza foi feita para o homem por Deus. Por meio do princípio da conformidade a fins meramente formal, a faculdade de julgar permite ao entendimento observar a natureza *como se* ela tivesse sido feita segundo esses fins. O operador *como se* (*als ob*)²¹ é indispensável para se pensar esse artifício da faculdade de julgar, pois não se trata de determinar que a natureza seja de fato constituída segundo fins, mas sim de um jogo meramente subjetivo entre as faculdades entre si, do qual nasce o sentimento de prazer ou desprazer a partir da faculdade de julgar nesse seu papel meramente reflexionante²².

Assim, escreve Kant: “Aquilo que na representação de um objeto é meramente subjetivo, isto é, aquilo que constitui a sua relação com o sujeito e não com o objeto é a natureza estética dessa representação”²³. Do contrário, aquilo que é usado para a determinação do objeto, seja no conhecimento, seja na moral, é a “validade lógica” do mesmo. Ao realizar a passagem do domínio do entendimento para o da razão por meio do princípio da conformidade a fins meramente subjetiva, a faculdade de julgar proporciona um sentimento, de prazer ou de desprazer, impensável no caso de seu uso meramente determinante. Esse sentimento se refere então ao fato de o sujeito poder por um instante vislumbrar, por meio de um jogo

²¹ Para a definição do operador *como se* (*als ob*), cf. *Crítica da razão pura*, 1983, p.331-2; B 698-702: “Há uma grande diferença entre se algo é dado à minha razão como um *objeto puro e simplesmente* ou se só como um *objeto na ideia*. No primeiro caso, os meus conceitos dirigem-se à determinação do objeto; no segundo, trata-se apenas de um esquema ao qual não é conferido objeto algum, nem sequer hipoteticamente. Tal esquema serve somente para representar os outros objetos mediante a referência a essa ideia, por conseguinte, indiretamente, segundo a sua unidade sistemática. Assim, digo que o conceito de uma inteligência suprema é uma simples ideia, isto em que a sua realidade objetiva não deve consistir no fato dele precisamente se referir a um objeto [...], mas que é só um esquema ordenado segundo as condições da máxima unidade da razão e relativo ao conceito de uma coisa em geral, servindo somente para manter a máxima unidade sistemática no uso empírico da nossa razão na medida em que o objeto da experiência é por assim dizer derivado do objeto fictício dessa ideia enquanto seu fundamento ou sua causa. Em tal caso, diz-se por exemplo, que as coisas do mundo têm que ser consideradas *como se* obtivessem a sua existência de uma inteligência suprema. Deste modo, a ideia é propriamente só um conceito heurístico e não um conceito ostensivo, e indica não como um objeto é constituído, mas como sob a sua direção nós devemos *procurar* a consuição e a conexão dos objetos as experiência em geral”.

²² Nesse seu uso reflexionante, pois, a faculdade de julgar é chamada de faculdade de prazer ou desprazer, a razão de faculdade de apetição ou de desejar [*Begehrungsvermögen*] e o entendimento de faculdade de conhecimento, em simetria com as definições dessas mesmas faculdades na *Crítica da razão pura*: “A lógica geral está construída sobre um plano que concorda exatamente com a divisão das faculdades superiores de conhecimento. Estas são: entendimento, capacidade de julgar e razão” (*Crítica da Razão Pura*, 1989, p.101; B 169).

²³ *Crítica da Faculdade do Juízo*, 1998, p.73; B XLII.

meramente formal e subjetivo, a natureza como constituída segundo fins racionais. O importante aqui é compreender como Kant atribui a esse juízo estético o papel de ligar um âmbito ao outro, de transpor aquele abismo que parecia no início insuperável, ponto esse do qual Hölderlin, seguindo Schiller, se servirá para propor e realizar sua própria tarefa.

Para entendê-lo mais amplamente, porém, é preciso antes de tudo compreender o papel que Kant dá ao gênio na economia de sua obra, visto que é por meio dele que as oposições se diluem de modo mais completo. O gênio, escreve Kant, é aquele que é capaz de produzir a bela-arte, aquela “arte enquanto ao mesmo tempo parece ser natureza”²⁴. Há de fato uma diferença entre o belo da natureza e o belo artístico: “Uma beleza da natureza é uma *coisa bela*; a beleza da arte é uma *representação bela* de uma coisa”²⁵. Ao criar a bela-arte, o gênio se ocupa com a produção dessa representação bela, mas de uma forma tal que ela se pareça com o belo produzido pela própria natureza. É que o gênio, escreve Kant, pode ser definido tanto como “o talento (dom natural) que dá a regra à arte” ou como “a inata disposição do ânimo (*ingenium*), pela qual a natureza dá a regra à arte”²⁶. Em outras palavras, o gênio é considerado por Kant como que uma extensão da natureza, por meio do qual ela própria regula a arte. Por isso, o gênio produz uma obra de arte de um modo tal que ela se pareça com o belo da própria natureza. A criação artística do gênio, nesse sentido, é considerada uma criação da própria natureza, com a diferença de que o produto da natureza é uma coisa bela e a criação do gênio é uma representação bela ou uma obra própria do gênero das belas-artes.

O gênio, assim, é aquele dotado de originalidade, um talento para produzir aquilo para o que não há regra determinada. Apesar disso, seus produtos devem ser “ao mesmo tempo modelos, isto é, exemplares”, muito embora “ele próprio não pode descrever ou indicar cientificamente como realiza seu produto, mas que, como *natureza*, fornece a regra”²⁷. O gênio não é o cientista, aquele que observa a natureza por meio do entendimento procurando conhecê-la; o gênio não opera com a *subsunção* de objetos sob regras do entendimento apenas. Pelo contrário, ele cria obras de arte segundo aquele uso meramente reflexionante da faculdade de julgar.

²⁴ *Crítica da Faculdade do Juízo*, 1998, p.210; B 179.

²⁵ *Crítica da Faculdade do Juízo*, 1998, p.216; B 188.

²⁶ *Crítica da Faculdade do Juízo*, 1998, p.211; B 181.

²⁷ *Crítica da Faculdade do Juízo*, 1998, p.212; B 182.

Suas criações situam-se, nesse sentido, inteiramente no plano do *como se*, na passagem e no jogo entre imaginação, entendimento e razão. No caso da criação genial, isso significa que esse uso reflexionante é um talento, um “dom natural”, uma “inata disposição do ânimo”. Ela não pode ser aprendida nem ensinada, como, pelo contrário, é possível no campo das ciências, mas constitui como que um presente da natureza:

Assim se pode bem aprender tudo o que *Newton* expôs na sua obra imortal *Princípios da Filosofia Natural* [...]; mas não se pode aprender a escrever com engenho, por mais minuciosos que possam ser todos os preceitos da arte poética [...]. A razão é que *Newton* poderia mostrar, não somente a si próprio mas a qualquer outro e seus sucessores, de modo totalmente intuitivo e determinado, todos os passos que ele tinha a dar desde os primeiros elementos da geometria até às suas grandes e profundas descobertas; mas nenhum *Homero* ou *Wieland* pode indicar como as suas ideias imaginosas, e contudo ao mesmo tempo cheias de pensamento, surgem e se reúnem na sua cabeça, porque ele mesmo não o sabe e portanto também não o pode ensinar a nenhum outro²⁸.

Estaria Kant aqui criticando o princípio da arte enquanto mimese, imitação? O fato é que, nesse trecho, o filósofo aponta para aquilo que será central também para Hölderlin e para Schiller: que o gênio – e Kant tem em mente sobretudo o *poeta* (*Homero*, *Wieland*) – diferencia-se do cientista. Essa diferença repousa no fato de que o gênio é aquele por meio do qual a natureza dá a regra à arte porque nele a imaginação atua de um modo particularmente forte e radical. No § 49, a mais principal das “faculdades do ânimo que constituem o gênio” é aquela mesma imaginação que já aparecia na *Crítica da razão pura* trabalhando em conjunto com a faculdade de julgar, produzindo o esquema transcendental. Em certo sentido, a imaginação é esse “dom natural”, essa “inata disposição do ânimo” por meio da qual natureza e gênio falam entre si. Se o gênio não pode esclarecer o modo pelo qual cria sua obra, diferentemente do cientista, é porque a imaginação, nesse plano, não obedece a um esquematismo transcendental, mas a um “princípio vivificante no ânimo”, que Kant denomina *espírito*. Em suas palavras, espírito “não é nada mais que a faculdade da apresentação de ideias estéticas”, sendo que “por ideia estética entendo [...] aquela representação da faculdade da imaginação que dá muito o que

²⁸ *Crítica da Faculdade do Juízo*, 1998, p. 213; B 184.

pensar, sem que contudo qualquer pensamento determinado, isto é, *conceito*, possa ser-lhe adequado”²⁹.

Nesse plano da criação de ideias estéticas, a imaginação está atuando em sua máxima liberdade; aqui, ela põe em vigor sua máxima capacidade de criação. Pois, “enquanto faculdade de conhecimento produtiva”, e não meramente reprodutiva, “a faculdade da imaginação [...] é mesmo muito poderosa na criação como que de uma outra natureza a partir da matéria que a natureza efetiva lhe dá”³⁰. A imaginação possui a capacidade de criar quase que absolutamente, a partir de um conteúdo dado na sensibilidade, uma ideia estética que, segundo Kant, “é a contrapartida [*Pendant*] de uma ideia da razão, que inversamente é um conceito ao qual nenhuma intuição (representação da faculdade da imaginação) pode ser adequada”³¹. A partir da matéria dada nos sentidos, a imaginação procura criar uma representação que seja inteiramente adequada a uma ideia da razão; ela procura expor (*darstellen*) uma ideia da razão numa intuição sensível pelo mesmo procedimento do capítulo do esquematismo, na *Crítica da razão pura*, isto é, recorrendo à faculdade de julgar. E, embora não consiga realizá-lo de fato, seu esforço produz uma representação própria, que não deixa de ser um tipo de sensificação da ideia. Por esse motivo Kant a define como uma contrapartida de uma ideia da razão e acrescenta:

Tais representações da faculdade da imaginação podem chamar-se ideias, em parte porque elas pelo menos aspiram a algo situado acima dos limites da experiência e assim procuram aproximar-se de uma apresentação dos conceitos da razão (das ideias intelectuais), o que lhes dá a aparência de uma realidade objetiva [...]. O poeta ousa tornar sensíveis ideias racionais de entes invisíveis, o reino dos bem-aventurados, o reino do inferno, a eternidade, a criação etc., transcendendo as barreiras da experiência, mediante uma faculdade da imaginação que procura competir com o jogo [*Vorspiel*] da razão no alcance de um máximo, ele procura tornar sensível numa completude para a qual não se encontra nenhum exemplo na natureza; e é propriamente na poesia que a faculdade de ideias estéticas pode mostrar-se na sua inteira medida³².

Mais adiante, ao proceder a uma divisão das belas-artes, Kant escreve ainda que “entre todas as artes a *poesia* (que deve sua origem quase totalmente ao gênio e é a que menos quer ser guiada por prescrição ou exemplos) ocupa a posição mais

²⁹ *Crítica da Faculdade do Juízo*, 1998, p.219; B 192.

³⁰ *Crítica da Faculdade do Juízo*, 1998, p.219; B 193.

³¹ *Crítica da Faculdade do Juízo*, 1998, p.219; B 193.

³² *Crítica da Faculdade do Juízo*, 1998, p.220; B 194, grifo meu.

alta”³³. Com isso, o filósofo semeia todo um campo de possibilidades, cujos frutos seriam colhidos justamente pelos filósofos-poetas dos tempos vindouros, tais como Schiller, Hölderlin e Novalis, por exemplo. Todos os três encetam esse caminho do gênio-poeta aberto por Kant, embora cada um a seu modo. Como poetas que procuram ingressar na filosofia, eles buscam desenvolver seus projetos filosóficos a partir desse diálogo que Kant mostrou existir entre a filosofia e a poesia. Definida como a linguagem própria do gênio, que chega a uma representação a que nenhum conceito pode ser adequado e que dá muito o que pensar, a poesia é útil para a própria filosofia, pois, como escreve Kant,

ela alarga o ânimo pelo fato de pôr em liberdade a faculdade de imaginação e de oferecer dentro dos limites de um conceito dado, sob a multiplicidade ilimitada de formas possíveis concordantes com ele, aquela que conecta a apresentação daquele com uma profusão de pensamentos, à qual nenhuma expressão lingüística é inteiramente adequada, e portanto se eleva esteticamente às ideias³⁴.

II. Schiller e o projeto de uma estética objetiva

A intenção de Hölderlin de escrever um texto sobre as ideias estéticas vem acompanhada de uma declaração de entusiasmo por Schiller, que, entretanto, deveria ter ousado dar um “passo além do limite kantiano”. Para entender em que sentido Hölderlin pensava esse passo é preciso compreender em que consiste o projeto de Schiller no que se refere à fundação de uma estética objetiva.

Qual é, então, a novidade do texto *Sobre graça e dignidade* de Schiller, que o coloca na posição de vértice³⁵ de toda uma época, em especial no que se refere à fundação da estética como disciplina filosófica? O *Sobre graça e dignidade* não traz mudanças substanciais em relação às cartas a Körner, também conhecidas como *Kallias ou sobre a beleza*, a não ser talvez em um único ponto bastante específico: ao

³³ *Crítica da Faculdade do Juízo*, 1998, p.233; B 215.

³⁴ *Crítica da Faculdade do Juízo*, 1998, p.233; B 215.

³⁵ Nas palavras de Rüdiger Safranski, o “escrito de Schiller *Sobre graça e dignidade* foi o primeiro numa série de grandes escritos estético-filosóficos que impregnou a geração de Schelling, Hölderlin, Hegel, Schlegel, Novalis e Schleiermacher” (*Schiller oder die Erfindung der Deutschen Idealismus*, 2004, p.371-2). No que se refere particularmente a Hölderlin, numa carta a Neuffer de abril de 1794 o poeta se referia à leitura desse escrito de Schiller num tom elogioso: “Minha última leitura foi o texto de Schiller sobre *Grça e Dignidade*. Não me lembro de ter lido algo desse gênero, em que o melhor do reino do pensamento e o melhor do reino da sensação e da fantasia são dessa forma amalgamados em uma coisa só” (*SW III*, p.142).

traduzir aqueles conceitos próprios do *Kallias* – ainda extremamente ligados ao vocabulário kantiano – no par graça e dignidade, Schiller aprofunda a crítica à moral kantiana que já aparecia naquele. Pois essa crítica, apenas implícita no *Kallias*, não era endereçada à filosofia moral de Kant, mas antes ao subjetivismo da sua concepção de beleza, tal como aparece na “Analítica do Belo” da *Crítica da Faculdade do Juízo*. No *Kallias*, o projeto de Schiller surgira como uma “quarta via” de investigação do belo, em oposição à via “sensível subjetiva” de Burke e dos ingleses em geral, que acabavam por confundir o sentimento do belo com um prazer meramente empírico; à via “racional objetiva” de Baumgarten e de Mendelssohn, que reduzia toda a peculiaridade desse sentimento ao próprio prazer intelectual do bom³⁶; e à via de Kant que, apesar de ter “jogado muita luz sobre a natureza do belo”³⁷ por encontrar uma via intermediária entre os ingleses e os alemães, permanecia ainda num nível “subjetivo racional”.

Ao contrário de todas essas vias, Schiller declarava a Körner que a sua deveria ser considerada “uma quarta forma possível de esclarecer o belo”. Segundo essa via, que aprofundaria e radicalizaria a via “subjetivo racional” de Kant, e que Schiller chama de via “sensível objetiva”, deveria ser provado “suficientemente que a beleza é uma propriedade objetiva”³⁸. Para isso, Schiller atém-se à argumentação do juízo reflexionante da *Crítica da Faculdade do Juízo*, especialmente à sua função técnica do *como se*, que permite estabelecer a harmonia perfeita entre natureza e razão, sem que uma exercesse um poder tirânico sobre a outra e o belo pudesse se apresentar livre de toda e qualquer coerção. Essa retomada de Kant fica mais clara no *Kallias*, particularmente no momento em que Schiller investiga a possibilidade de se pensar o belo como aquela representação que surge quando a razão empresta sua *forma* à natureza. Segundo Schiller, como a forma da razão é a liberdade, então o

³⁶ Schiller observava já em *Sobre o fundamento do prazer em objetos trágicos* que, ao tentar mostrar que o fim do belo não é “o frívolo prazer [*Vergnügen*]”, os filósofos teriam colocado as artes numa posição contraditória. “Para atribuir às artes um patamar elevado”, escreve o filósofo, “para conquistar para ela a benevolência do Estado, o respeito de todos os homens”, se as expulsou “para fora de seu próprio terreno”, e acabou por se as importunar “com um ofício que lhes é estranho e que não pertence à sua natureza” (*Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*, in: *Theoretischen Schriften*, 2008, p.235). Em outras palavras, procurando mostrar que o sentimento do belo não pode se confundir com o próprio prazer empírico, os filósofos teriam acabado por submetê-lo inteiramente ao fim moral, como se não restasse à beleza nenhuma outra função a não ser a de conduzir de algum modo à *ideia* do moralmente bom. Quando, porém, se descobre que a arte não dá inteiramente conta de executar essa tarefa, completa Schiller, então se vê nisso uma contradição.

³⁷ *Kallias, oder über die Schönheit*, 2008, p.273; a Körner, 21 de dezembro de 1792.

³⁸ *Kallias, oder über die Schönheit*, 2008, p.287; a Körner, 18 de fevereiro de 1793.

belo é aquela representação em que a natureza, por meio da técnica do juízo, aparece em toda a sua liberdade possível. Nesse caso, em suas palavras, a razão “empresta ao objeto [...] uma capacidade de se autodeterminar, uma vontade, e o examina então sob a forma dessa *sua* vontade”³⁹. Por meio desse artifício, a razão atribui à natureza aquilo que pertence à própria razão, a saber, a sua capacidade de autodeterminação (*Selbstbestimmung*) e, ao fazê-lo, atribui-se à natureza uma semelhança com a liberdade (*Freiheitähnlichkeit*):

Como entretanto essa liberdade é apenas emprestada ao objeto pela razão, pois nada pode ser livre a não ser o supracensível, e a própria liberdade nunca pode ocorrer nos sentidos, logo, como se trata aqui apenas de que um objeto *apareça* livre, não que *seja* realmente livre, então essa analogia de um objeto com a forma da razão prática não é liberdade de fato, mas apenas *liberdade no fenômeno. Autonomia no fenômeno*⁴⁰.

A beleza, assim, é definida como a “analogia de um fenômeno com a forma de uma vontade pura ou com a liberdade”, de modo que a “beleza, portanto, não é senão liberdade no fenômeno”⁴¹. Isso significa que, quando se julga um objeto como belo, a única coisa que se quer realmente saber dele é se ele é aquilo que ele é unicamente por meio de si mesmo, isto é, se não existe nenhum tipo de interferência externa à sua produção. Para ser belo, exige-se que o objeto apareça inteiramente livre de todo e qualquer conceito, regra ou finalidade, o que não significa que conformidade a fins ou regulamentação nada tenham que ver com o belo. Com efeito, “todo produto belo deve se submeter a regras”, mas ele deve ao mesmo tempo “*aparecer livre de regras [regelfrei erscheinen]*”⁴². Do belo, pois, não se *exige* nada, tal como o faz o imperativo categórico no domínio da razão prática e tal como fazem os conceitos no âmbito da razão teórica. Pelo contrário, o belo “é uma forma que *não exige nenhuma explicação* ou então é uma forma que se *explica sem conceito*”⁴³. Uma forma que se explique apenas por meio de conceitos expressa não a liberdade no fenômeno, mas “heteronomia no fenômeno”. No conceito, pois, há sempre algo de externo ao objeto, que o remete ou à sua utilidade ou à sua determinação.

³⁹ Kallias, oder über die Schönheit, 2008, p.284; a Körner, 8 de fevereiro de 1793.

⁴⁰ Kallias, oder über die Schönheit, 2008, p.284-5; a Körner, 8 de fevereiro de 1793.

⁴¹ Kallias, oder über die Schönheit, 2008, p.285; a Körner, 8 de fevereiro de 1793.

⁴² Kallias, oder über die Schönheit, 2008, p.289; a Körner, 18 de fevereiro de 1793.

⁴³ Kallias, oder über die Schönheit, 2008, p.291; a Körner, 18 de fevereiro de 1793.

Mas, considere-se esse mesmo problema ainda do ponto de vista da razão prática. Um objeto que é determinado não por si mesmo, como exige o mandamento schilleriano da beleza, mas por meio da razão prática, representa igualmente uma “heteronomia no fenômeno”. Pois se trata, então, de um julgamento moral, e não de um julgamento referente exclusivamente ao belo, no qual a sensibilidade deve falar por si mesma. Segundo Schiller, dado que “razão e sensibilidade possuem vontades diferentes, então a vontade da sensibilidade é rompida quando a razão impõe a sua vontade”⁴⁴. Por isso, quando a razão exerce sua autonomia, que não pode ocorrer nos fenômenos, estes são imediatamente carregados de heteronomia. Não há dúvida de que, para ser belo, um objeto deve estar de algum modo ligado à moralidade e mesmo uma ação moral pode ser considerada bela. Para isso, porém, ela não deve ocorrer por meio de uma coerção (*Zwang*) do objeto, mas, pelo contrário, “nossa natureza sensível deve aparecer moralmente livre, muito embora ela não o seja em si mesma, e é preciso que tenha a aparência de que a natureza simplesmente executou a tarefa de nossos impulsos”⁴⁵.

Assim, pode-se ver que já em sua concepção do *Kallias* Schiller havia pensado a beleza como livre de todo tipo de coerção, em especial da moral. Mas é apenas no *Sobre graça e dignidade* que essa concepção se transforma numa crítica direta à moral como um todo e em especial à kantiana, aquilo que faz desse escrito um divisor de águas na história da estética⁴⁶. É nesse escrito que Schiller procura sistematizar todas aquelas investigações sobre o belo que ele havia enviado a seu amigo Körner, deixando de lado aquele vocabulário ainda estreitamente ligado a Kant, próprio do *Kallias*. Schiller procura aplicar sua concepção do belo como algo “objetivo” em sua definição de graça (*Anmut*), entendida como “liberdade no fenômeno”. Em suas palavras: “Graça é a beleza da forma sob a influência da liberdade”⁴⁷, isto é, um objeto ao qual a razão empresta sua forma, a da liberdade. Na

⁴⁴ *Kallias, oder über die Schönheit*, 2008, p.292; a Körner, 18 de fevereiro de 1793.

⁴⁵ *Kallias, oder über die Schönheit*, 2008, p.296; a Körner, 19 de fevereiro de 1793.

⁴⁶ Como escreve Rüdiger Safranski, nesse meio tempo que separa o *Kallias* do *Sobre graça e dignidade*, acontece algo determinante para esse acento na crítica à moral iluminista que recebe o último escrito: a condenação à morte de Luís XVI em 21 de janeiro de 1793 em Paris, bem como a invasão de Mainz pelos revolucionários franceses e sua tentativa de executar uma revolução também nessa cidade. Schiller menciona ambos os fatos na carta a Körner de 28 de fevereiro de 1793 (In: *Kallias, oder über die Schönheit*, 2008, p.320), imediatamente antes de escrever o *Sobre graça e dignidade*. Já em 21 de dezembro escrevia ele a Körner: “não consigo me interessar de modo algum pelo que acontece em Mainz”. Cf. para isso Safranski, R. *Schiller oder die Erfindung der Deutschen Idealismus*, 2004, p.363-7.

⁴⁷ *Über Anmut und Würde*, 2008, p.344.

própria graça, entretanto, é ainda possível distinguir a beleza arquitetônica, aquela referente à sua mera forma, e a própria sensibilidade, isto é, tudo aquilo que não é um produto de nossa intenção, arbítrio e razão. Mas somente é gracioso um objeto em que razão e natureza estão em cooperação, isto é, aquele em que a natureza é espiritualizada e o espírito, naturalizado. Com isso, Schiller procura superar o dualismo entre razão e sensibilidade de um modo diferente de Kant, isto é, sem recorrer ao imperativo categórico e toda sua carga coercitiva em relação à sensibilidade. Afinal, diz Schiller, se a razão prática comporta-se sempre de modo coercitivo e violento em relação à sensibilidade, é impossível preservar-se qualquer graça. Dito de outro modo, caso se considere a moral tal como o faz Kant, a influência da liberdade na natureza jamais pode ser graciosa:

Na filosofia moral kantiana a ideia de *dever* [*Pflicht*] é apresentada com uma fixidez tal que toda graça é espantada e um fraco entendimento poderia facilmente tentar procurar a perfeição moral no caminho de uma ascese obscura e monástica⁴⁸.

A referência a um tema religioso aqui não é simples acaso, mas mostra exatamente que a obra de Kant a que Schiller se refere não é a *Crítica da razão prática*, mas sim *A religião nos limites da simples razão*, de 1793. Que se trate desta última, e não da primeira, é o próprio Schiller quem o confirma na carta a Körner de 28 de fevereiro de 1793, ao escrever: “Em algumas semanas, vou te surpreender com uma nova obra de Kant [...]. Está sendo impressa aqui e, como já estava pronta, eu já li a metade. O título é: *doutrina filosófica da religião* [*philosophische Religionslehre*]”⁴⁹. Mesmo nessa ocasião, apesar do entusiasmo por essa nova obra de Kant, Schiller não escondia suas dúvidas quanto à tarefa ali proposta pelo filósofo, de “subsidiar a religião cristã por meio de fundamentos filosóficos”. Como se pode ler na sua carta a Goethe de 17 de agosto de 1795:

O traço característico, peculiar do cristianismo, que o diferencia de todas as religiões monoteístas, repousa justamente na *supressão da lei* [*Aufhebung des Gesetzes*] ou do imperativo kantiano, em cujo lugar o cristianismo deseja ter colocado uma inclinação livre. Portanto, em sua forma pura, ele [o Cristianismo] é uma exposição da *bela* moralidade ou

⁴⁸ *Über Anmut und Würde*, 2008, p.367.

⁴⁹ *Kallias, oder über die Schönheit*, 2008, p.318; a Körner, 28 de fevereiro de 1793.

da apropriação humana do sagrado, e nesse sentido ele é a única religião *estética*⁵⁰.

Segundo Schiller, esse caráter estético da religião cristã como um todo seria perdido no rigorismo ascético e monástico da concepção kantiana de dever⁵¹. A moralidade, assim, não pode ser apenas coercitiva e dominadora em relação à sensibilidade, caso se pretenda de fato dissolver a dualidade, o abismo que há entre uma e outra. A moral deve ser bela, no sentido de que deve levar em conta também a particularidade do objeto, e não apenas a universalidade da lei⁵². Daí a insistência de Schiller na totalidade da natureza humana: “A natureza humana é um todo mais ligado na realidade do que é permitido ao filósofo, que apenas pode deixá-la aparecer por meio da separação”⁵³. Com efeito, Schiller pretende atacar a moral kantiana também sob esse ponto de vista antropológico, segundo o qual uma moral monástica peca contra essa ideia do todo, da unidade da natureza humana. Mas uma moral bela que leve em conta também a particularidade do objeto só pode ocorrer naquilo que Schiller chama de *bela alma* (*schöne Seele*), isto é, “lá onde sensibilidade e razão, dever e inclinação se harmonizam, e graça é sua expressão no fenômeno”⁵⁴. Desse modo, “em uma vida bela, como em uma pintura de *Ticiano*, todas as linhas limítrofes, separadoras, desapareceram, de modo que o todo da forma surge tanto mais verdadeiro, mais vivo, mais harmônico”⁵⁵.

Essa harmonia a que Schiller se refere no exame da graça é, entretanto, fadada a desaparecer na segunda parte do seu escrito, destinada ao exame da dignidade (*Würde*). Pois aqui, diferentemente do que ocorria no exame da outra categoria, entra em jogo a vontade (*Wille*), que, segundo Schiller, “é um conceito sublime”⁵⁶. Situada entre a legislação da razão e a da sensibilidade, a vontade

⁵⁰ Apud Janz, R.P. In: Schiller, F. *Theoretische Schriften*, 2008, p.1337-8.

⁵¹ Cf. a apresentação de Márcio Suzuki a Schiller, F. *A educação estética do homem*, 1989, p.11-19.

⁵² Anos mais tarde, Hegel reconheceria a importância dessa ideia de Schiller no que se refere à “natureza do ideal artístico”, que “deve ser procurada nesta recondução da existência exterior ao espiritual, de tal modo que o fenômeno exterior, como adequado ao espírito, torne-se a revelação deste” (*Cursos de estética*, 2001, vol.I, p.168). Para a importância que essa concepção de Schiller tem para a elaboração do conceito de individualidade na *Fenomenologia do Espírito* de Hegel, cf. Werle, M.A. *Literatur und Individualität. Zur Verwirklichung des SelbstBewußtseins durch sich selbst*. In: *Hegels Phänomenologie des Geistes*, 2008, p.350-68.

⁵³ *Über Anmut und Würde*, 2008, p.369.

⁵⁴ *Über Anmut und Würde*, 2008, p.371.

⁵⁵ *Über Anmut und Würde*, 2008, p.371.

⁵⁶ *Über Anmut und Würde*, 2008, p.374.

concorda ora com uma, ora com outra, e depende inteiramente dela a qual legislação obedecer. Na medida, porém, em que é considerada uma força moral (*moralische Kraft*), a vontade deve (*soll*), em meio às exigências tanto de uma quanto da outra, concordar com a legislação da razão e negar a legislação sensível. Desse modo, para haver moralidade, a legislação da natureza deve entrar em conflito (*Streit*) com a legislação da razão, de modo que a vontade aja de acordo com a segunda e não com a primeira. Isso leva Schiller a afirmar que

aquele ato da vontade que traz os interesses da faculdade de apetição [*Begehrungsvermögen*] diante do fórum moral é, portanto, no sentido próprio, *contra a natureza* [*naturwidrig*], porque ele torna o necessário [*das Notwendige*] novamente ocasional, e deixa a critério das leis da razão a decisão de um assunto em que apenas leis da natureza podem se manifestar...⁵⁷.

Pois, assim como a razão pura não ousa decidir pelos sentidos o modo como eles devem tomar suas decisões, a natureza, em sua jurisdição própria, não julga o modo como deve agir a razão pura. Cada uma dessas jurisdições possui uma necessidade diferente, o que não seria possível caso uma interferisse *de fato* no domínio da outra e executasse nela alterações arbitrárias em favor de si própria. Isso, por outro lado, não impede ao “espírito mais ousado” resistir à sensibilidade, não propriamente subjugando a sensação ou o desejo, mas recusando a ela a influência na determinação de sua vontade. É por isso, escreve Schiller, que a moralidade (*Sittlichkeit*) só pode se revelar por meio de uma resistência (*Widerstand*) ou de uma contradição (*Widerspruch*) da vontade em relação à jurisdição da natureza. A consequência direta disso é que, nesses casos, não se trata de uma ação “*moralmente bela*, porque na beleza da ação deve participar necessariamente também a inclinação, que aqui, antes, é combatida”. Por outro lado, porém, essa ação é “*moralmente grandiosa*, porque somente é grandioso aquilo que dá testemunho de uma superioridade da faculdade superior sobre a faculdade inferior”. Consequentemente, “a *bela* alma deve passar, no afeto, para uma alma *sublime* e essa é a pedra-de-toque irrefutável que permite diferenciá-la do *bom coração* ou da *virtude do temperamento* [*Temperamentstugend*]”⁵⁸.

⁵⁷ *Über Anmut und Würde*, 2008, p.377.

⁵⁸ *Über Anmut und Würde*, 2008, p.378.

Schiller, assim, lança sua definição de dignidade em estreita ligação com sua definição de liberdade no fenômeno, do *Kallias*: “Dominação dos impulsos por meio da força moral é *liberdade de espírito* [*Geistesfreiheit*], e *dignidade* chama-se a sua expressão no fenômeno”⁵⁹. Em outros termos, quando o espírito se apresentar à sensibilidade como seu dominador ocorre uma expressão da dignidade. “No caso da graça, pelo contrário, ele age com *liberalidade*, porque aqui ele é aquele que põe a natureza em ação e não encontra nenhuma resistência para vencer”⁶⁰. Enquanto “a graça deixa a natureza lá onde ela obedece ao mandamento do espírito”, a “dignidade, pelo contrário, submete-a ao que ela quer dominar, o espírito”⁶¹. E essa é, conclui Schiller, “em poucas palavras, a lei para a relação de ambas as naturezas no homem, tal como ela se expõe no fenômeno”⁶²: enquanto a dignidade se expressa pela paixão (*Leiden*), “pois apenas na paixão a liberdade do ânimo pode se revelar”, a graça se expressa pelo comportamento ou hábito (*Betragen*); a primeira é desse modo a expressão do *pathos*, e a segunda, a do *ethos*.

É inefável que o interesse de Schiller pelo sublime, cuja expressão é a própria dignidade, revela um interesse mais abrangente e peculiar: aquele pela arte dramática em geral e pela arte trágica em especial. Num texto do mesmo período denominado *Sobre o patético*, Schiller escreve que o fim último da arte é “a apresentação do supracensível, e é sobretudo a arte trágica que o realiza, tornando sensível para nós a independência moral em relação às leis da natureza num estado de afeto”⁶³. A poesia trágica⁶⁴, nesse sentido, é aquela que mais bem realiza essa apresentação, pois tem

⁵⁹ *Über Anmut und Würde*, 2008, p.378.

⁶⁰ *Über Anmut und Würde*, 2008, p.381.

⁶¹ *Über Anmut und Würde*, 2008, p.381.

⁶² *Über Anmut und Würde*, 2008, p.382.

⁶³ Apud Machado, R. *O nascimento do trágico*, 2006, p.55.

⁶⁴ O elemento próprio da arte trágica é o sublime justamente na medida em que é por meio da representação das limitações sensíveis proporcionada por ele que o homem se torna capaz de sentir sua superioridade moral, “sua liberdade de limitações” no campo do supracensível. Como escreve Roberto Machado, “a apresentação do sofrimento não é, portanto, o objetivo da tragédia; é um meio a serviço de seu fim, que é a apresentação do supracensível” (*O nascimento do trágico*, 2006, p.56). A tragédia é a arte superior justamente porque ao se centrar no sofrimento humano, na paixão, ela realiza essa passagem para o moral, estabelece uma ligação com a razão, por meio da qual o homem se sente capaz de superar aquele sofrimento. Para utilizar uma imagem de Kant, o sublime exige que a imaginação exponha uma ideia da razão na sensibilidade, obriga-a a inverter a série temporal da apreensão a que ela estava, por assim dizer, acostumada. Ao ser obrigada a expor uma ideia supracensível na sensibilidade, a imaginação é levada ao seu extremo, é levada a romper com os limites do entendimento, isto é, com os limites do próprio belo. Caracterizando-se inicialmente pela dor, o sublime é por isso definido como um comprazimento que exige primeiro um sacrifício, uma renúncia da faculdade de imaginação pela totalidade, que posteriormente é contemplada pela “profundidade imperscrutável da faculdade supracensível que se estende até o imprevisível” (*Crítica*

por fundamento justamente o sublime, que, segundo um texto de Schiller do mesmo ano de 1793, pode ser definido como

um objeto frente a cuja representação nossa natureza sensível sente suas limitações, enquanto nossa natureza racional sente sua superioridade, sua liberdade de limitações; portanto, um objeto contra o qual levamos a pior *fisicamente*, mas sobre o qual nos elevamos *moralmente*, i.e., por meio de ideias⁶⁵.

Mas, embora o sublime ou a dignidade se expresse por meio da resistência e da contradição, é preciso ter presente o fato de que “o ideal da humanidade perfeita não exige nenhuma oposição, mas concordância entre o moral e o sensível”⁶⁶. Mas a dignidade não pode por si só garantir essa unidade projetada por esse ideal porque, ao se arvorar no dever moral, ela *exige* sempre da sensibilidade uma ação que esta não pode realizar por ser necessariamente uma faculdade passiva. Por isso, escreve Schiller, a graça se refere a tudo aquilo que o homem deveria fazer no interior da humanidade, enquanto que a dignidade se refere àquilo que está para além dela. Enquanto a primeira se situa no domínio da inclinação (*Neigung*), a segunda se situa no domínio da virtude (*Tugend*). Mas, de modo a evitar que a inclinação prevaleça sobre a virtude, e conduza a “autoatividade do espírito” a um estado de modorra, “é preciso que a inclinação esteja o tempo todo ligada com a dignidade”⁶⁷ num mesmo estado e numa mesma pessoa:

Se graça e dignidade [...] estão *unificadas* na mesma pessoa, então a expressão da humanidade está nela acabada, e ali ela permanece, justificada no mundo espiritual e livremente revelada no fenômeno. As duas legislações se tocam aqui de um modo tão próximo que seus limites se confundem. Com um brilho suave, a *liberdade racional* [*Vernunftfreiheit*] se eleva no sorriso da boca, no olhar brandamente vívido, na alegre testa, e com uma sublime despedida, a *necessidade natural* [*Naturnotwendigkeit*] se extingue na nobre majestade da face. Os antigos se formaram segundo esse ideal da beleza humana, que se pode reconhecer na forma divina de uma Níobe, no Apolo de Belvedere, no gênio alado de Borghese e na musa do Palácio de Barberine⁶⁸.

da *Faculdade do Juízo*, 1998, p.170; B 120). Como se verá no capítulo 3, também Hölderlin define a tragédia a partir da contradição.

⁶⁵ *Do sublime (para uma exposição ulterior de algumas ideias kantianas)*, 2011, p.21.

⁶⁶ *Über Anmut und Würde*, 2008, p.382.

⁶⁷ *Über Anmut und Würde*, 2008, p.384.

⁶⁸ *Über Anmut und Würde*, 2008, p.385-6.

Isso permite vislumbrar por que Hölderlin nutre tanto interesse e tanta admiração por esse texto de Schiller. Como se verá, seus projetos referentes ao *Hipérion* situam-se de fato muito próximos a esse ideal descrito por Schiller nessa sua obra. Mas, antes disso, é preciso ainda responder à questão: como afinal graça e dignidade se *unificam* na mesma pessoa; de modo que a expressão da humanidade esteja acabada nela? Ou, para usar os termos de Kant: como seria possível unificar belo e sublime num mesmo sujeito, sem que um anule o outro? Schiller responde: por meio do amor. Situado entre o respeito (*Achtung*) à lei moral e o desejo (*Begierde*) puramente sensível, o amor permite uma inclinação do primeiro ao segundo, que os aproxima. “Enquanto o respeito *se curva* [*beugt sich*]” e “o desejo *se atira* [*stürzt auf*]”, “o amor *se inclina* [*neigt sich*] aos seus objetos”. Pois, enquanto no *respeito* o objeto é a razão e o sujeito é a natureza sensível e no *desejo* ambos são sensíveis, “no amor o objeto é sensível e o sujeito é a natureza moral”⁶⁹. Schiller conclui a partir disso que “somente o amor” exprime uma sensação (*Empfindung*) livre, “pois sua fonte pura flui da sede da liberdade, de nossa natureza divina”, de modo que,

aqui, não é o pequeno e inferior que se perde com o grandioso e elevado, não é o sentido que olha com vertigem para cima, para a lei da razão; é a própria *grandeza absoluta* [*absolut Grosse*] que se encontra reproduzida na graça e na beleza e se satisfaz na moralidade, é o próprio legislador, o *Deus* em nós, que joga com sua própria imagem no mundo sensível⁷⁰.

Por meio do amor, a razão volta-se ao seu oposto, a sensibilidade, não para dominá-la, mas para encontrar nela seu próprio reflexo, sua própria imagem, e jogar com ela livremente. O amor, assim, permite um tipo de dissolução dos rígidos limites da razão e da sensibilidade, sem que, com isso, eles desapareçam completamente⁷¹. Com isso, Schiller atinge aquilo que ele havia declarado ser a essência da religião cristã como um todo, a saber, o fato de ela ser uma religião *estética*, de modo que o

⁶⁹ *Über Anmut und Würde*, 2008, p.388.

⁷⁰ *Über Anmut und Würde*, 2008, p.388-9.

⁷¹ Cf. Henrich, D. *Hegel im Kontext*, 2010, p.12-7. Segundo Henrich, é importante situar essa concepção de Schiller sobre o amor na tradição da disputa entre a concepção platônica de Hemsterhuis e a aristotélica de Herder. Enquanto o primeiro defendia o amor como entrega (*Hingabe*) e dissolução do eu no exterior, o segundo defendia que o amor tem necessidade de uma limitação no si (*Selbst*), sem o que ele não poderia ser amor. A concepção de Schiller seria uma primeira tentativa de síntese entre essas duas tendências radicais, pois procura ao mesmo tempo definir o amor como um alargamento do eu sem dissolver os limites que o define.

homem capaz dessa síntese entre razão e sensibilidade dá vazão ao próprio Deus existente nele.

III. Hölderlin: esboço para uma teoria da imaginação

A seguinte passagem de *A juventude de Hipérion* – versão escrita em 1795 durante a estadia de Hölderlin em Jena – mostra com que virulência o poeta foi arrebatado por essa ideia de Schiller acerca do amor como o elemento que sintetiza razão e sensibilidade num homem divino:

Quando nosso espírito [...] desprende-se das livres asas do celeste, e se inclinou do éter em direção à terra, quando a abundância desposou a miséria, lá estava o amor. Isso aconteceu no dia em que nasceu Afrodite. No dia em que o belo mundo começou para nós, começou para nós a escassez da vida. Se éramos outrora plenos e livres de todos os limites, então não perdemos a plenitude por nada, o privilégio do puro espírito. Trocamos a calma livre de sofrimento dos deuses pelo sentimento de vida, pela clara consciência. Pense, se for possível, o espírito puro! Ele não lida com a matéria; por isso não vive para ele nenhum mundo; para ele nenhum sol se levanta ou se põe; ele é tudo e por isso ele é nada para si. Ele não prescinde, porque ele não pode desejar; ele não sofre, pois ele não vive (*HJ, SW I*, p.219-20).

Somente no dia em que nasceu Afrodite, no dia em que o espírito deixou de ser puro e se tornou ao mesmo tempo sensível, é que “o belo mundo começou para nós” e também “começou para nós a escassez da vida”. Foi nesse momento que surgiu o amor: “quando a abundância desposou a miséria”. Segundo *O banquete* de Platão, o amor só é possível se carece de algo, assim como o filósofo só é filósofo se não possui a sabedoria absoluta⁷². O homem só conhece o amor, pois ele troca “a calma livre de sofrimento dos deuses pelo sentimento de vida, pela clara consciência”. Embora influenciado por Schiller, Hölderlin vai além dele, ao procurar dar o passo para ultrapassar o limite kantiano que, em sua concepção, Schiller não dera. Hölderlin procura atingir o momento da origem da cisão, o momento em que “nosso espírito [...] desprende-se das livres asas do celeste, e se inclinou do éter em direção à terra”. Que momento foi esse? É possível determiná-lo?

⁷² Cf. Platão, *O banquete*, 199a – 203a; trad., 1983, p.30-5.

Antes de respondê-lo, é interessante observar o momento e o lugar em que Hölderlin chega a essa concepção. O ano é 1791 e o poema se intitula *Hino à beleza* (*Hymne an die Schönheit*). Segue uma tradução literal e em versos brancos, sem nenhuma pretensão literária, das primeiras cinco estrofes da segunda versão do poema, de 1792:

Hino à beleza

*Em suas belas formas, a natureza fala a nós de modo
figurado e o dom de interpretação de seu escrito
simbólico é dado a nós no sentimento moral (Kant)*

Não jurou minha alma para ti
Fidelidade, musa encantadora!,
Diante dos ouvidos de todos os deuses,
Até os Portões de Orkus?
Não riem teus olhos para mim?
Ah! Assim peregrino eu sem tremor,
Por meio do amor livre e corajoso,
Em direção às alturas austeras,
Onde em vida eternamente jovem
Florescem coroas para o poeta.

Reinando além de Órion,
Onde o som do polo esvai,
Riam demônios perfeitos
Para louvar do serviço clerical,
A beleza em sua forma original;
Para me banhar ali no brilho,
Para me aproximar ali da criadora,
Inunda-me o desejo orgulhoso,
Pois com altos encantos da vitória
Compensa ela a corajosa via.

Entusiasmos mais puros
Bebe já a livre alma;
Os lamentos de minha vida
Foram pelo novo prazer tragados,
Noite e névoa fugiram;
Quando num tribunal horripilante
Rapidamente os mundos em pó se fazem –
Aqui a alegria não empalidece,
Onde de sua face
Fala o amor e a grande calma.

Você desce então para a terra,
Rainha em trajes resplandescentes!
Ah! As cinzas reavivam,
E a frágil plumagem da aflição
Lança-se na terra do júbilo;

Hymne an die Schönheit

*Die Natur in ihren schönen Formen spricht
figürlich zu uns, und die Auslegungsgabe ihrer
Chifferschrift ist uns im moralischen Gefühl
verliehen (Kant)*

*Hat vor alle Götter Ohren
Zauberische Muse! dir
Treue bis zu Orkus Toren
Meine Seele nicht geschworen?
Lachte nicht dein Auge mir?
Ha! So wall' ich ohne Beben,
Durch die Liebe froh und kühn,
Zu den ernsten Höhen hin,
Wo in ewig jungem Leben
Kränze für den Sänger blüh'n.*

*Waltend über Orionen,
Wo der Pole Klang verhallt,
Lacht vollendeter Dämonen
Priesterlichen Dienst zu lohnem,
Schönheit in der Urgestalt;
Dort im Glanze mich zu sonnen,
Dort der Schöpferin zu nah'n,
Flammet stolzer Wunsch mich an,
Denn mit hohen Siegeswonnen
Lohnet sie die kühne Bahn.*

*Reinere Begeisterungen
Trinkt die freie Seele schon;
Meines Lebens Peinigungen
Hat die neue Lust verschlungen,
Nacht und Wolke sind entflohn';
Wenn im schreckenden Gerichte
Schnell der Welten Achse bricht –
Hier erbleicht die Freude nicht,
Wo von ihrem Angesichte
Lieb' und stille Größe spricht.*

*Stiegst du so zur Erde nieder,
Königin im Lichtgewand'!
Ha! Der Staub erwachte wieder,
Und des Kummers morsch Gefieder
Schwänge sich in's Jubelland;*

Convalescer o olhar pelo amor
Rancor e selvagem desavença
Alegraram-se e beijaram-se fraternalmente;
Jubilosos sentiram todos os seres
A ti em um grau mais elevado.

*Durch der Liebe Blick genesen
Freut' und küßte brüderlich
Groll und wilder Hader sich;
Jubelnd fühlten alle Wesen
Auf erhöhter Stufe dich.*

Já nas verdes proximidades da terra
Experimentei elevado pré-prazer;
Na boca divina, estremecendo,
Bebi antes da hora da colheita
De ti o doce beijo maternal;
Estranho ao meu sentido infantil
Seguiu-me ao prado e ao bosque
A figura da Arcádia –
Ah! e prostrado fiquei eu
Consciente da magia de seu poder.

*Schon um grünen Erdenrunde
Schmeckt' ich hohen Vorgenuß;
Bebend dir am Göttermunde,
Trank ich früh der Weihstunde
Süßen mütterlichen Kuß;
Fremde meinem Kindersinne
Folgte mir zu Wies' und Wald
Die arkadische Gestalt –
Ha! Und staunend ward ich inne
Ihres Zaubers Allgewalt.*

(SW II, p.130-1)

A epígrafe que Hölderlin escolhe para essa segunda versão do poema, uma citação livre do § 42 da *Crítica da Faculdade do Juízo* de Kant acerca do “interesse intelectual sobre o belo”, contribui para a compreensão desse passo além do limite kantiano que Hölderlin pretende realizar. Pois essa epígrafe não é uma citação literal, tal como se pode ver por uma comparação com a passagem da própria *Crítica*⁷³. Como mostrou Paul Böckman, Hölderlin não retirou essa citação do próprio Kant, mas da página de rosto do livro de Friedrich Heinrich Jacobi *Allwill Briefsammlung*, em sua edição de 1792⁷⁴, cuja carta XVI contém passagens do *Fedro*, o diálogo platônico preferido de Hölderlin. O trecho a seguir, retirado de *A Schlosser sobre a continuação do Banquete platônico* de Jacobi, do qual Hölderlin teria tomado a necessidade de ir além do limite kantiano, mostra em que sentido é possível interpretar a modificação da citação de Kant:

Aquilo que em todo ser finito criado liga finito e infinito de uma forma comedida e que traz à luz o ser efetivo por meio da determinação do em si mesmo indeterminado é a *alma*. Ela se mostra como o princípio da natureza orgânica em todo elemento vivo particular antes de toda experiência sensível [...]. A fome, por exemplo, não reside na própria dor que o animal carente de alimento sente; essa dor é *ele próprio*, é pura dor, e não contém nenhuma sensação de algo externo a ele [...]. Portanto, a

⁷³ O texto original de Kant diz: “Dir-se-á que esta interpretação dos juízos estéticos sobre a base de um parentesco com o sentimento moral parece demasiado estudada para considerá-la a verdadeira exegese da linguagem cifrada pela qual a natureza em suas belas formas nos fala figuradamente” (*Crítica da Faculdade do Juízo*, 1998, p.204; B170).

⁷⁴ Cf. *Das ‚Späte‘ in Hölderlins Spätlyrik*. In: *Hölderlin-Jahrbuch*, 1961-2, p.209 e ss., apud Henrich, D. *Der Grund im Bewußtsein*, 1992, p.156.

fome presente, procura e encontra seu objeto como *desejo* antes de toda experiência sensível, que apenas por meio do desejo é tornada possível, conseqüentemente este não a poderia ter produzido. Tal como nesse exemplo, também em todo lugar vê-se o desejo – que é o meio primitivo de conhecimento do bom, é sua revelação – para além da sensação; [...] De modo predizente, ele dá à luz experiência e entendimento. Por isso a faculdade de apetição [*Begehrungsvermögen*] é a própria alma; e toda alma, como aquela que dá a medida, [...] é natureza divina⁷⁵.

Esse texto de Jacobi ajuda a interpretar a epígrafe do poema de Hölderlin da seguinte forma: segundo essa concepção de alma de Jacobi, a ligação entre o finito e o infinito não é realizada exteriormente. Antes, ao se considerar essa relação, atinge-se a instância originária da própria experiência sensível, da qual o desejo é a expressão. Quando Kant se refere ao fato de que a natureza fala cifradamente com o homem por meio de suas belas formas, e que ao homem é dado o dom de sua interpretação por meio do sentimento moral, isso deveria ser lido nesse sentido segundo o qual ao homem é dado o dom de atingir esse momento anterior à experiência sensível. Esse momento é o próprio sentimento moral que, como se viu em *Sobre graça e dignidade*, deve voltar-se para a natureza e ver nela sua própria imagem. Ao elevar-se ao sentimento moral – que equivale então àquilo que Jacobi chama de alma –, o homem é capaz de regredir ao momento “puro” em que a razão está apartada da sensibilidade e de observar aí o nascimento de uma nova ligação, com as formas belas da natureza que se dá, por assim dizer, pelo interior. Por meio desse regresso, razão e sensibilidade deixam de ser dois objetos externos um em relação ao outro, pois a ligação ocorre antes da exteriorização tanto de um quanto do outro. Mostrando-se em toda sua qualidade divina, o sensível se apresenta impregnado de espiritualidade e o espírito preenche de matéria.

Essa ideia, apenas indicada pela epígrafe, é expressa pelo poema de modo mais claro. Ele pode ser dividido em duas partes: da primeira à terceira estrofe, em que o poeta procura expor a relação entre razão e sensibilidade por meio da doutrina platônica das ideias – como uma ascensão do mundo sensível para o inteligível –; e a segunda da quarta estrofe, em que o poeta procura inverter essa hierarquia, mostrando o oposto, a via do mundo inteligível para o sensível (conforme Schiller procurava pensá-la em *Sobre graça e dignidade*) até o final.

⁷⁵ Jacobi, F.H. *An Schlosser über dessen Fortsetzung des Platonischen Gastmales*, 2007, p.230-1.

A primeira parte, portanto, segue à risca a doutrina de Platão, mostrando que as ideias eternas – o bom, o verdadeiro e o belo – são formas originárias (*Urgestalten*) fixadas em um lugar elevado, para além de todos os fenômenos cósmicos. Hölderlin descreve essas formas já no verso 11, quando escreve: “Reinando além de Órion/ Onde o som do polo esvai” (“*Waltend über Orionen/ Wo der Pole Klang verhallt*”). Por essas formas originárias anseia o espírito humano, impulsionado pela força de Eros, tal como se pode ver pelo que segue: “Ah! Assim peregrino eu sem tremor,/ Por meio do amor livre e corajoso,/ Em direção às alturas austeras” (“*Ha! So wall ich ohne Beben/ Durch die Liebe froh und kühn,/ zu den ernsten Höhen hin...*”). Trata-se, como se vê, de um movimento de ascensão (*Aufstieg*) do mundo terreno ao mundo das ideias. Na quarta estrofe, porém, essa ascensão dá lugar a uma queda (*Abstieg*) do mundo ideal para o mundo real, que não é vista como algo negativo, mas, pelo contrário, como o momento em que aquela forma originária se transforma para o poeta numa forma bela da natureza, aquilo que representa o passo final de sua perfeição: “Você desce então para a terra,/ Rainha, em trajes resplandescentes” (“*Stiegst Du so zur Erde nieder/ Königin im Lichtgewand*’!)”, lê-se no início da quarta estrofe.

Quando, a partir da quinta estrofe, o poeta menciona ter experimentado o elevado pré-prazer (*Vorgenuß*) da beleza eterna, ele pretende mostrar que, como poeta, foi-lhe possível atingir aquela forma originária (*Urgestalt*), em sintonia com a suposta citação de Kant que serve de epígrafe ao poema, de que é dado ao homem (ao poeta) o dom (*Gabe*) de interpretar o escrito figurado da natureza num patamar anterior àquele em que ele se encontra efetivamente, na forma originária do sentimento moral. Ao se elevar ao estado da moralidade, ao mundo inteligível do suprassensível, o poeta atinge justamente aquele momento anterior à experiência sensível de que fala Jacobi, o momento da *Urgestalt*, no qual propriamente se origina a ligação com o sensível. Não é ocasional o fato de que é o poeta (“*der Sänger*”) quem opera essa mudança, essa alternância da via ascendente para a descendente e vice-versa⁷⁶, tal como aponta Hölderlin já na primeira estrofe: “Assim peregrino eu sem tremor,/ Por meio do amor livre e corajoso,/ Em direção às alturas austeras,/ Onde em vida eternamente jovem/ Florescem coroas para o poeta” (“*So wall ich*

⁷⁶ Escreve Hölderlin numa *Reflexão*: “Existem graus de entusiasmo. Desde o jocoso, que é o mais inferior, até o do general que, no meio da batalha, se apodera imponente da clareza de pensamento do gênio, há uma escala infinita. Subir e descer por ela é o talento e a glória do poeta” (SW I, p.519).

ohne Beben,/ Durch die Liebe froh und kühn,/ Zu den ernsten Höhen hin,/ Wo in ewig jungem Leben/ Kränze für den Sänger blüh'n”). O poeta, afinal, detém esse dom especial de atingir o momento originário da ligação entre sensível e inteligível, pois há algo nele que lhe permite usufruir da beleza antes mesmo de seu tempo de colheita, tal como se lê na última estrofe: “Na boca divina, estremecendo,/ Bebi antes da hora da colheita/ De ti o doce beijo maternal” (“*Bebend dir am Göttermunde,/ Trank ich früh der Weihestunde/ Süßen mütterlichen Kuß*”).

Também no que se refere ao amor é possível medir a diferença entre as concepções de Hölderlin e de Schiller. Pois, enquanto este procura apenas mostrar que o amor é o elemento intermediário que permite a conexão, por assim dizer, entre graça e dignidade, natureza e liberdade, Hölderlin procura pensar geneticamente por que isso é assim. Segundo ele, o amor é capaz de unir as duas instâncias justamente por nascer da queda, vista como o momento originário em que a divindade desce pela primeira vez à terra e se torna real. Se o poeta, assim, consegue atingir a forma originária da beleza por meio do amor, é porque ele é capaz de atingir o momento da sua origem. Esse momento coincide com a queda, em que o inteligível desce ao sensível, o divino ao natural, e, nessa passagem, ele vê nascer tudo, o próprio eu e o mundo, assim como o amor que une um ao outro. Por isso é que no chamado discurso de Atenas Hipérion diz ter sido Heráclito quem melhor capturou a essência da beleza, pois ele também possuía esse dom de regredir até o pré-prazer, próprio da forma originária: “a grandiosa frase de Heráclito, *hèn diaphéron heautôi* [o uno diferente em si mesmo] só poderia ser encontrada por um grego, pois é a essência da beleza e, antes de ter sido encontrada, não havia filosofia alguma” (HEG, 2003, p.85).

Como é possível, então, ao poeta atingir esse momento originário da beleza, sua *Urgestalt*? Qual é, afinal, esse dom que lhe permite regredir até a origem da consciência e, conseqüentemente, do próprio mundo? A resposta está em um texto dessa mesma época, intitulado *Sobre a lei da liberdade*, de caráter fragmentário. Visto por alguns⁷⁷ como o esboço daquele texto prometido a Neuffer como um comentário sobre o *Fedro* de Platão, que versaria sobre as ideias estéticas de Kant,

⁷⁷ Cf. Strack, F. *Ästhetik und Freiheit*. Hölderlins Idee von Schönheit, Sittlichkeit und Geschichte in der Frühzeit, 1976, p. 27-34; Hegel, H. *Isaak von Sinclair zwischen Fichte, Hölderlin und Hegel*, 1971, p.31-2.

esse texto indica que Hölderlin procurava pensar esse dom do poeta justamente por meio de dois elementos que Schiller não menciona em *Sobre graça e dignidade*: a imaginação e o gênio-poeta. Nesse texto, Hölderlin procura retomar a concepção de Kant segundo a qual o gênio-poeta é aquele por meio do qual “a natureza dá a regra à arte”, justamente porque, nele, a imaginação atua de forma radical, isto é, em sua máxima capacidade criadora. Dado, porém, que Hölderlin pretende “dar um passo além do limite kantiano”, ele concede uma importância ainda maior à imaginação do que o próprio Kant. Segundo seu texto, a imaginação seria não apenas o ponto em que sensível e inteligível se unem, mas sim a possível origem de ambos. Assim escreve o poeta na primeira parte do fragmento⁷⁸:

Há um estado de natureza [*Naturzustand*] da imaginação que tem algo de comum com a anarquia de representações que o entendimento organiza, a saber, a ausência de leis, mas que deve ser necessariamente distinguido da lei por meio da qual esse estado deve ser ordenado.

Por esse estado de natureza da imaginação, por essa ausência de lei, entendo a ausência da lei moral e, por esta lei, a lei da liberdade.

Lá a imaginação é examinada em si e para si, aqui em ligação com a faculdade de apetição [*Begehrungsvermögen*].

Naquela anarquia das representações onde a imaginação é examinada teoricamente era possível na verdade uma unidade do múltiplo, uma ordenação das percepções, mas fortuita.

Nesse estado de natureza da fantasia, onde ela é examinada em ligação com a faculdade de apetição, é na verdade possível uma conformidade à lei moral, mas fortuita (*UGF, SWI*, p. 496).

Observa-se nesse último parágrafo, que Hölderlin escreve não imaginação, mas *fantasia*, o que não deixa de ser significativo. Pois embora o fragmento não faça menção à beleza ou mesmo à poesia, o que levou alguns comentadores a afirmar que o texto deveria ser lido como uma incursão de Hölderlin não no âmbito da estética, mas no da filosofia prática, não há como negar que o emprego do termo *fantasia* aponta para uma investigação da capacidade propriamente poética da imaginação, isto é, referente à produção artística de forma geral. De modo que o uso desse termo deveria ser suficiente para se concluir, diante da escassez do texto, que esses dois estados de natureza da imaginação a que se refere Hölderlin aqui são dois estados propriamente poéticos. Enquanto poeta, o objetivo de Hölderlin ao submeter a

⁷⁸ A tradução completa do fragmento encontra-se no Apêndice.

imaginação a um escrutínio é, assim como havia feito Schiller em *Sobre graça e dignidade*, procurar nela o fundamento da própria função poética. Mas quais são, então, esses dois estados?

De acordo com o texto, o primeiro estado de natureza (*Naturzustand*) da imaginação é aquele “que tem algo de comum com a anarquia de representações que o entendimento organiza, a saber, a ausência de lei”, e que deve ser distinguido da lei por meio da qual deve ser ordenado, o que o permitiria determinar o segundo estado da imaginação. No que se refere ao primeiro estado de natureza, portanto, essa faculdade é analisada sem nenhuma ligação com nenhum tipo de lei (“ausência de leis”, escreve Hölderlin), aquilo que confere a esse estado uma característica anárquica. Embora esse primeiro estado de natureza deva ser visto em sua completa “ausência de leis”, a referência ao entendimento, logo no início, aponta para o fato de que Hölderlin procura pensar a representação derivada dele de forma semelhante ao modo que Kant pensa o *belo* na *Crítica da Faculdade do Juízo*, em particular no § 6 dessa obra, quando se refere à universalidade sem conceitos proveniente da ligação entre imaginação e entendimento⁷⁹. Apesar dessa semelhança, a ênfase de Hölderlin no caráter *anárquico* próprio desse estado de natureza da imaginação indica que sua concepção de belo artístico não se refere àquela concepção clássica da beleza como harmonia. Pelo contrário, Hölderlin se aproxima nesse texto de Friedrich Schlegel, por exemplo, o qual, na *Conversa sobre a poesia*, põe na boca do personagem Ludovico as seguintes palavras: “a mais elevada beleza, a mais elevada ordem é, justamente, a do caos, um caos que só espera o contato do amor para se desdobrar em um mundo harmônico, um caos como aquele da poesia e da mitologia antigas”⁸⁰. Assim como para Schlegel, também para Hölderlin o belo não pode ser separado do divino⁸¹, do infinito, motivo pelo qual ele aparece pela primeira vez no aórgico, no caótico, justamente ali onde a imaginação se assemelha à anarquia de representações organizada pelo entendimento.

Ainda nesse *primeiro* estado de natureza, em que a imaginação é examinada “em si e para si”, Hölderlin afirma que esse exame é teórico e que a imaginação pode ocasionalmente produzir uma “unidade do múltiplo”, isto é, “uma ordenação das

⁷⁹ Cf. *Crítica da Faculdade do Juízo*, 1998, p.99-100; B 17-8.

⁸⁰ Cf. Schlegel, F. *Conversa sobre a poesia*, 1994, p.51.

⁸¹ Escreve o poeta no Hipérion: “Milhares de vezes disse a ela [a Diotima] e a mim mesmo: o mais belo é também o mais sagrado” (HEG, 2003, p.60).

percepções”. Dado, porém, que se trata de um *estado de natureza* da imaginação e não de um estado em que ela não é *determinada* nem pela lei da razão nem pelo conceito do entendimento, isto é, dado se tratar de um estado em que ela tem algo de comum com a *anarquia* das representações que o entendimento organiza, essa unidade do múltiplo a que ela pode porventura chegar não deve jamais ser tomada como universal e necessária. A ausência de leis própria desse estado leva à conclusão de que, se a imaginação chega aqui a uma unidade do múltiplo, essa unidade deve ser apenas ocasional e fortuita, o que fortalece a hipótese de que a imaginação é analisada aqui em seu sentido poético apenas e não em seu papel teórico ou moral.

Portanto, se o primeiro estado de natureza da imaginação corresponde ao belo, o segundo deve corresponder ao sublime, dado que a imaginação é examinada não em ligação com o entendimento, mas sim com a lei moral, a lei da liberdade. Como mostrado acima, é nesse ponto que Hölderlin passa a chamar a imaginação de *fantasia*, o que não é ocasional. Pois, se é possível dizer que já no primeiro aspecto a imaginação está operando poeticamente (no que se refere ao belo), o fato de Hölderlin inserir o termo fantasia justamente ao tratar do segundo estado de natureza da imaginação indica que ele está se referindo à arte poética. Como se viu pelo texto de Schiller sobre a graça e a dignidade, o sublime é o terreno propício para o desenvolvimento da arte trágica porque, nesse caso, a sensibilidade desperta a lei da razão, de caráter moral. Ao escrever que “nesse [segundo] estado da fantasia, onde ela é examinada em ligação com a faculdade de apetição, é na verdade possível uma conformidade à lei moral”, Hölderlin procuraria pensar de que maneira o sentimento do sublime pode ser considerado o produto da imaginação em um dos seus possíveis estados de natureza e, nessa medida, seria de se esperar que ele ligasse a isso uma investigação sobre a arte trágica, o que ele não faz nesse fragmento.

O fato, em todo caso, é que, assim como ocorria no seu primeiro estado de natureza, também no segundo, ao ser examinada em sua ligação com a faculdade de apetição, ou faculdade de desejar⁸², a imaginação não produz nenhuma ligação necessária e universal com a lei. Se isso ocorresse, então ela não seria poética, mas

⁸² Ao fazer menção à faculdade de apetição [*Begehrungsvermögen*], Hölderlin segue a definição de vontade do próprio Kant, por exemplo, na *Crítica da Faculdade do Juízo*: “A vontade, como faculdade de apetição, é nomeadamente uma de entre muitas causas da natureza no mundo, nomeadamente aquela que actua segundo conceitos e tudo o que é representado como possível (ou como necessário) mediante uma vontade, chama-se de um ponto de vista prático, possível (ou necessário)” (1998, p.52; B XII).

estaria sendo analisada para efeitos da filosofia prática. Desse modo, embora nesse segundo estado de natureza também seja possível ocorrer uma adequação com a lei moral, essa adequação é igualmente fortuita. De qualquer forma, o modo como Hölderlin continua o fragmento aponta para o fato, num tom já conclusivo, de que tanto um estado quanto outro da imaginação permitiriam ao poeta atingir a faculdade de apetição, não em seu momento puro, mas empírico:

Há um aspecto da faculdade de apetição empírica que forma uma analogia particularmente notável com aquilo que se chama natureza, onde o necessário parece se irmanar com a liberdade, o condicionado com o incondicionado, o sensível com o sagrado, lá onde aparece uma inocência natural, poder-se-ia dizer, uma moralidade do instinto, e onde a fantasia que lhe faz eco é celeste.

Mas esse estado de natureza depende como tal das causas naturais.

Ser dessa forma concordante é uma sorte pura e simples (*UGF, SW I*, p. 497).

O termo “faculdade de apetição empírica” é de difícil compreensão, dado que Hölderlin não o define e dado que também Kant não faz menção a ela nem na *Crítica da razão prática*, nem na *Crítica da Faculdade do Juízo*. Pode-se interpretá-lo como o mero sentimento moral ou aquilo que Kant denomina também de “disposição ao sentimento para idéias (práticas)”⁸³ e que pode ser visto com mais nitidez no sentimento do sublime. Ao elevar o sujeito a esse sentimento moral, a imaginação, em um de seus estados de natureza, leva-o a esse patamar originário da representação (poética), isto é, ao momento em que ela é criada no ânimo. Dado que é uma representação poética, essa sua criação no ânimo não deve ser tomada no sentido forte do termo. Kant já havia mostrado em diversos lugares que a imaginação, apesar de ser “ou *poética* (produtiva), ou meramente *evocativa* (reprodutiva)”, “não é *criadora*”, no sentido de que “não é capaz de produzir uma representação sensível que nunca foi dada à nossa faculdade de sentir”⁸⁴. Antes, essa elevação ao sentimento moral que ela realiza permite ao sujeito vislumbrar a origem da representação apenas no ponto em que ela é criada segundo o procedimento meramente analógico da

⁸³ *Crítica da Faculdade do Juízo*, 1998, p.163; B 112.

⁸⁴ *Antropologia de um ponto de vista pragmático*, 2006, p.66 (§ 28).

imaginação, num sentido próximo àquele que Kant havia exposto no § 59 da *Crítica da Faculdade do Juízo*⁸⁵.

Os estados de natureza da imaginação correspondem então a esse plano do sentimento moral que, justamente por ser “anterior” à experiência sensível, permite a realização de uma analogia “notável” entre natureza e liberdade, em que o necessário se irmana com a liberdade, o condicionado com o incondicionado e o sensível com o sagrado. Em outros termos, esses estados de natureza da imaginação elevam o homem ao patamar “divino”, no sentido de que ele se torna capaz de criar o sensível e o inteligível analogicamente.

Não há dúvida que Hölderlin retoma o conceito da “liberdade no fenômeno”, bem como a definição de homem divino, de Schiller. Mas procura fazê-lo indo além do limite kantiano em que Schiller se deteve, ou seja, procurando atingir a origem dessa representação de liberdade no fenômeno na imaginação poética. Para isso, é muito provável que Hölderlin tenha se servido das investigações de Jacobi que, como se viu acima, situava a *alma* (o ponto de ligação entre finito e infinito) no mesmo patamar do *desejo*, isto é, no da faculdade de apetição empírica, que antecede toda experiência sensível. Assim como ocorria com o *desejo* de Jacobi, em suas palavras “o meio primitivo de conhecimento do bom”, também esses estados de natureza da imaginação de que fala Hölderlin se tornam “sua revelação”, isto é, eles se mostram “como o princípio da natureza orgânica em todo elemento vivo particular antes de toda experiência sensível”. Enquanto tal, eles seriam então “aquilo que em todo ser finito criado liga finito e infinito de uma forma comedida” e, “de modo predizente”, “dá à luz experiência e entendimento”. Por isso, segundo Jacobi, “a faculdade de apetição é a própria alma; e toda alma, como aquela que dá a medida, [...] é natureza divina”⁸⁶.

Mas o fragmento *Sobre a lei da liberdade* traz ainda uma conclusão essencial. Segundo Hölderlin, para que a analogia entre liberdade e natureza ocorra de fato é

⁸⁵ “Toda a *hipotipose* (apresentação, *subjectio sub adspectum*) enquanto sensificação é dupla: ou *esquemática*, em cujo caso a intuição correspondente a um conceito que o entendimento capta é dada *a priori*; ou *simbólica*, em cujo caso é submetida a um conceito, que somente a razão pode pensar e ao qual nenhuma intuição sensível pode ser adequada, uma intuição tal que o procedimento da faculdade do juízo é simplesmente analógico ao que ela observa no esquematismo, isto é, concorda com ele simplesmente segundo a regra deste procedimento e não da própria intuição, por conseguinte simplesmente segundo a forma da reflexão, não do conteúdo” (*Crítica da Faculdade do Juízo*, 1998, p.260; B 255).

⁸⁶ Jacobi, F.H. *An Schlosser über dessen Fortsetzung des Platonischen Gastmales*, 2007, p.230-1.

necessário que a concordância entre a fantasia e a faculdade de apetição (empírica) ocorra por meio da lei da liberdade, o que permite que a representação gerada por essa concordância (a própria analogia) mantenha-se num estado fixo e duradouro:

Não fosse a lei da liberdade aquela sob a qual a faculdade de apetição se junta à fantasia então não haveria nunca um estado fixo que fosse semelhante àquele que acabamos de evocar, e de todo modo não dependeria de nós mantê-lo. Seu oposto poderia ocorrer sem que pudéssemos evitá-lo (*UGF, SW I*, p. 497).

Se a imaginação poética cria, em seus dois estados distintos de natureza, uma analogia da representação do belo com a do sublime, ela o faz de modo absolutamente livre. No primeiro caso, ela é livre porque não é coagida por nenhuma lei, nem do entendimento, nem da razão, e, no segundo, porque entra em acordo com a faculdade de apetição (empírica) por meio da lei da liberdade. E, muito embora não se possa negar que a lei da liberdade traga em si uma coerção, como diz Hölderlin “a lei da liberdade *exige* [*bietet*] sem nenhuma outra consideração a ajuda da natureza”, essa sua exigência é antes um pressuposto, baseado inteiramente na liberdade, de “uma resistência da parte da natureza, senão ela não *exigiria*”. Se há uma exigência, é porque a lei da liberdade supõe que na própria natureza a liberdade de se opor a ela. Como essas duas exigências são unidas na faculdade de apetição empírica por meio da fantasia, elas não se excluem mutuamente, mas, pelo contrário, são postas lado a lado numa analogia. Por isso, diz Hölderlin mais adiante, é que “a primeira vez que a lei da liberdade se expressa para nós ela aparece como punição” e que “o começo de toda a nossa virtude se dá a partir do mal” (*UGF, SW I*, p. 497). Pois a primeira vez que a lei da liberdade se expressa para nós ela o faz como uma forma de correção da transgressão do limite dessa liberdade atribuída à natureza, o que leva Hölderlin a afirmar que “a moralidade, portanto, jamais pode ser confiada à natureza”. Se fosse assim, a moralidade não teria nenhuma constância, “tornando-se uma coisa volúvel segundo o tempo e as circunstâncias”.

*

* *

Essa seria então a resposta de Hölderlin àquela indagação do texto de Schiller *Sobre graça e dignidade*, a saber, como é possível pensar esses dois estados tão díspares entre si, natureza e liberdade, sensível e suprassensível, graça e dignidade, belo e sublime, numa única e mesma pessoa? Hölderlin responderia que é no poeta que eles se unem, porque a poesia é capaz de evocar os estados de natureza da imaginação nos quais é possível observar como eles surgem de uma e mesma faculdade, seja “em si e para si”, como no caso do belo, seja em ligação com a lei da liberdade, como no caso do sublime. É por isso que, no *Hipérion*, ao formular o problema da chamada via excêntrica segundo o qual o homem traça seu caminho em meio aos dois ideais de sua existência, o ideal da “mais pura simplicidade” e o “da mais alta cultura” (*FH, SW I*, p.177)⁸⁷, Hölderlin procurará mostrar que somente o poeta é capaz de encontrar o meio termo entre esses dois estados radicais. Segundo eles, essa é uma tarefa titânica – de onde o nome Hipérion –, isto é, é uma tarefa que exige para sua realização a formação (estética) da humanidade.

Para terminar este capítulo, falta mostrar ainda por que Hölderlin afirma, naquela carta a Neuffer citada, que o seu texto sobre as ideias estéticas poderia servir também como um comentário ao *Fedro*, de Platão. Como se viu ao longo deste capítulo, todas as suas etapas, desde o comentário à *Crítica da Faculdade do Juízo* de Kant, passando pelos textos de Schiller e chegando ao fragmento *Sobre a lei da liberdade*, de Hölderlin, apontam para uma e mesma coisa: a preocupação com o *métier* do poeta, a poesia.

Na biblioteca de Hölderlin constava justamente o *Fedro*, numa edição que recebia o subtítulo de “diálogo sobre o belo”⁸⁸. Nesse diálogo, como se sabe, Platão fala da poesia como de um discurso que, provindo diretamente “das Musas”,

quando se apodera de uma alma delicada e sem mácula, desperta-a, deixa-a delirante e lhe inspira odes e outras modalidades de poesia que, celebrando os numerosos feitos dos antepassados, servem de educar seus descendentes⁸⁹.

⁸⁷ Esse texto será abordado no capítulo 4.

⁸⁸ De fato, o diálogo trata do belo, embora este não seja o seu tema principal. Como escreve Carlos Alberto Nunes na introdução ao *Fedro*: “É que só aparentemente o *Fedro* é um diálogo dedicado à exaltação do amor que se alimenta da contemplação da idéia da Beleza. Pelo menos na sua primeira parte poderia ser assim compreendido. Na realidade, porém, é um livro de combate, com endereço declarado e o fito de desmoralizar as composições dos retóricos do seu tempo e de apontar o rumo certo para o bom aprendizado da arte de escrever” (in: Platão, *Fedro*, 2007, p.31).

⁸⁹ Platão, *Fedro*, 245 a; trad. 2007, p.69.

Não é apenas de Schiller que Hölderlin toma a necessidade de uma educação estética da humanidade, mas também de Platão. O filósofo grego atribui ao artista, mais especialmente ao poeta, a tarefa de “educar seus descendentes”. Nesse sentido específico em que Platão a toma no *Fedro*, a poesia pode arcar com a educação do povo, pois o poeta é visto como o meio pelo qual a divindade fala com os homens. É por isso que já Homero, o modelo de poeta para toda a cultura grega antiga, inicia suas duas epopeias com um apelo para as musas, as divindades da poesia. Conta a lenda que as filhas de Zeus com Mnemósine teriam se tornado as divindades da poesia porque cantaram os feitos da vitória dos deuses sobre a raça dos titãs e desde então servem de inspiração para todos os poetas. É a elas que Homero se dirige para receber o dom de cantar seu poema: “Musa, reconta-me os feitos do herói astucioso que muito peregrinou, dês que esfêz as muralhas sagradas de Tróia”⁹⁰.

Nesse sentido, a poesia é considerada uma dádiva dos deuses para que os homens possam se lembrar e contar aos seus descendentes os grandes feitos de seus antepassados; é uma dádiva – Kant, mais tarde, define a imaginação criadora das idéias estéticas como um dom (*Gabe*) do gênio –; é uma dádiva que os deuses dão aos homens para que eles possam se lembrar dos tempos grandiosos de sua cultura. Ao contar esses feitos aos seus descendentes, fica claro que a poesia, ao menos nesse sentido antigo, tinha um caráter formador e educador. Mas não apenas isso. No *Fedro*, depois de mostrar ao personagem homônimo que era possível fazer um discurso com começo, meio e fim, isto é, logicamente encadeado, contra os deuses – de onde o tema principal do diálogo ser a retórica –, Sócrates faz um discurso de retratação em respeito aos deuses, um discurso palinódico. Como que se desculpando por ter ferido a honra dos divinos, ele procura, realizando um novo discurso – de caráter igualmente poético-retórico – retratar-se pelos excessos cometidos por um discurso guiado pelo entendimento humano, para fins meramente expositivos. É que, por provir diretamente dos deuses, o discurso poético é comparado a um delírio, no bom sentido da palavra:

Os antigos, que deram nome a tudo, não acharam que delírio fosse qualquer coisa feio ou desonroso. De outro modo, não teriam entrelaçado

⁹⁰ *Odisséia*, 2002, p.28; na *Ilíada*, começa o poeta de modo muito semelhante: “Canta-me a Cólera – ó deusa! – funesta de Aquiles Pelida...” (2003, p.57).

esse nome com a mais nobre das artes, a que permite predizer o futuro, com denominá-las manikê, mania; foi por a considerarem algo belo, sempre que se manifesta por dispensação divina, que a designaram desse modo⁹¹.

Mais adiante, Platão afirma que a poesia, nesse sentido de arte divinatória, ultrapassa em muito a arte dos augúrios, assim como, “em nobreza ultrapassa o delírio à ponderação, um dom divino *versus* um talento puramente humano”⁹². Hölderlin, que escreveria um hino intitulado justamente *Palinódia*⁹³, procuraria recuperar esse estatuto superior do delírio e da mania poéticas em detrimento do discurso proveniente apenas do entendimento humano. É nesse sentido que se deve compreender, por exemplo, a frase lapidar do começo do *Hipérion*, segundo a qual: “o homem quando sonha é um deus, mas quando reflete é um mendigo” (HEG, 2003, p.14). Nesse romance, Hölderlin procurará mostrar como o herói homônimo, ao longo de sua formação, descobre possuir esse dom para a poesia, esse dom de cantar aos seus descendentes aquilo que lhe contam os deuses. Nesse sentido, ele é um símbolo do homem moderno de forma geral, desse homem burguês que procura dominar a natureza por meio do entendimento e da razão, o que justifica a necessidade de uma educação estética, que encontra no *Hipérion* e também em *O mais antigo programa de sistema do idealismo alemão*, na esteira de Schiller, a necessidade de fundar uma nova filosofia. Essa nova filosofia deveria ser guiada pela mais fundamental de todas as ideias, “que a tudo une, a ideia da beleza, a palavra tomada no sentido platônico mais elevado” (ASDI, SW I, p.576). Os motivos dessa tão necessária reformulação da filosofia estariam no reconhecimento de que “o ato mais elevado da razão, no qual ela compreende todas as ideias, é um ato estético e [...] apenas na beleza verdade e bem se tornam irmãos”. De modo que, completa ainda seu anônimo autor,

o filósofo deve possuir força estética na mesma medida que o poeta. Os homens, sem sentido estético, são nossos filósofos da letra [*Buchstabenphilosophen*]. A filosofia do espírito é uma filosofia estética. Não se pode ser espirituoso em nada, não se pode sequer pensar espiritualmente sobre história, sem sentido estético (ASDI, SW I, p.576).

⁹¹ Platão, *Fedro*, 244 b-c; trad. 2007, p.68.

⁹² Platão, *Fedro*, 244 d; trad. 2007, p.68.

⁹³ Cf. SW I, p.376.

Escrito ou não por Hölderlin, o texto exprime essa necessidade que pareceu dar o tom de toda essa época e que tinha por programa filosófico eliminar as barreiras que separavam ética e estética, poesia e filosofia, dando origem a uma nova mitologia, isto é, a uma “*religião sensível*” que, ao “monoteísmo da razão e do coração”, oferecesse também “um politeísmo da imaginação e da arte”. Era necessária uma “mitologia da razão” para que o povo inculto pudesse pela primeira vez interessar-se pelos assuntos da filosofia e “assim tanto os esclarecidos como os não esclarecidos devem dar-se as mãos, a mitologia deve se tornar filosófica e o povo, racional”. Além de tudo, a criação de uma filosofia estética teria também um significado palinódico, de retratação diante do pecado cometido contra os deuses e contra a natureza, tal como o próprio Hölderlin confessa em outra versão do *Hipérion*: “acredito que, no fim, todos iremos dizer: perdoe! sagrado Platão, pecamos gravemente contra ti (VF, SW I, p.256-7).

CAPÍTULO 2

A recepção do pensamento de Fichte

Tendo chegado em Jena ao final de 1794, escreve Hölderlin ao amigo e confidente Neuffer:

Fichte é agora a alma de Jena e Deus seja louvado por isso! Eu não conheço homem com maior profundidade e energia de espírito. Para determinar e investigar, nas regiões mais distantes do saber humano, os princípios desse saber e aqueles do direito, e com igual força de espírito para pensar as consequências mais longínquas e mais gélidas a partir desses princípios, e apesar do jugo das trevas escrevê-las e apresentá-las com um fogo e uma determinação, cuja reunião, sem esse exemplo, pobre de mim, talvez me levasse a um problema sem solução [...]. Eu o escuto todos os dias. Às vezes, converso com ele (*SW III*, p.159-60)⁹⁴.

Embora se afirme amiúde que Hölderlin já havia lido as *Preleções sobre a destinação do sábio* durante sua estadia em Waltershausen, na metade do ano de 1794⁹⁵, apenas quando se decide finalmente mudar-se para Jena é possível afirmar que o poeta entra verdadeiramente em contato com a filosofia da *Doutrina-da-ciência* de Fichte. Embora conhecesse e admirasse os poemas, peças e ensaios de Schiller desde a juventude⁹⁶, foi apenas quando foi para Jena que Hölderlin se deu conta do impacto que o pensamento de Fichte havia causado no mundo filosófico alemão. Ao chegar à cidade no final de 1794, Hölderlin passou a frequentar as aulas de Fichte e esse contato diário e pessoal com o filósofo proporcionou ao poeta uma nova visão da filosofia como um todo. No inverno de 1794-5, exatamente quando Hölderlin chegou em Jena, Fichte havia começado suas *Platner-Vorlesungen*⁹⁷, que se dividiam em três partes distintas: de segunda a sexta-feira, das 15 às 16 horas, eram ministradas as preleções intituladas “*philosophiam transcendentalem*

⁹⁴ Carta de novembro de 1794.

⁹⁵ Cf. a carta ao irmão de 21 de agosto de 1794, em que o poeta utiliza a terminologia própria do texto de Fichte: “É por meio da incansável atividade [*Tätigkeit*] que o homem amadurece, por meio do esforço [*Bestreben*], do agir [*handeln*] por dever, mesmo quando isso não traz muita felicidade e mesmo quando esse dever parece ser muito ínfimo; mas se é dever, ele amadurece o homem; por meio da negação dos desejos, por meio da proibição e da superação das partes viciadas de nosso ser...” (*SW III*, p.150).

⁹⁶ A primeira referência a Schiller ocorre na carta de 18 de fevereiro de 1787, ao amigo Immanuel Nast (*SW III*, p.18).

⁹⁷ Cf. para isso Violetta L. Waibel, *Hölderlin und Fichte*, 2000, p.19-26.

theoreticam”; das 17 às 18 horas, as preleções sobre “*philosophiam transcendentalem practicam*”; e, finalmente, das 18 às 19 horas, as preleções sobre “*Logicam e Metaphysicam*”, estas últimas baseadas nos *Philosophischen Aphorismen* de Ernst Platner. Aos sábados, das 17 às 19 horas, Fichte realizava em sua casa um *Philosophisches Konversatorium*. Numa carta a Neuffer de 19 de janeiro de 1795, Hölderlin afirma participar justamente das preleções sobre lógica e metafísica: “Trabalho agora o dia todo e somente à noite vou ao *Kollegium* de Fichte e, sempre que posso, também ao de Schiller” (SW III, p.172).

Desde esse primeiro momento, Hölderlin passa a falar de Fichte sempre com entusiasmo, e não apenas em sua correspondência. Como se pode ver pelas três versões do *Hipérion* escritas durante a estadia nessa cidade, o *Projeto em prosa para a versão métrica* (*Prosa-Entwurf*), a *Versão métrica* (*Metrische-Fassung*) e *A juventude de Hipérion* (*Hyperions Jugend*), o estudo e o contato com Fichte e com todo aquele ambiente – do qual faziam parte Schiller, Herder, Goethe e Niethammer⁹⁸, entre outros –, foi decisivo para o rumo que tomou seu romance a partir de então. Em 16 de janeiro de 1795 escreve Hölderlin à mãe: “Herder, que eu visitei uma vez em Weimar, se interessa muito por mim. [...] Por aqueles lados [Weimar], eu falei também com o grande Goethe. Uma vizinhança com tais homens põe todas as forças em atividade” (SW III, p.169). De fato, as novas versões do *Hipérion* viriam mostrar de que forma essa “vizinhança” determinou o rumo tomado por seu romance. As novidades dessas versões de Jena em relação à versão anterior de Waltershausen (o chamado *Fragmento de Hipérion*) foram maturadas nesse intercâmbio entre as aulas de Fichte e a casa de Schiller.

Numa outra carta à mãe, o poeta escreve que se ocupava “agora inteiramente com a filosofia de Fichte”, e acrescenta: “eu ouço apenas a ele e, de resto, a ninguém mais” (SW III, p.162)⁹⁹. Como se verá neste capítulo, embora Hölderlin revelasse um forte entusiasmo pela filosofia da *Doutrina-da-ciência*, esse entusiasmo não se deu sem uma certa reserva. Tendo se formado filosoficamente no pensamento kantiano, Hölderlin nutriu, desde seu primeiro encontro com o projeto de Fichte, uma

⁹⁸ Cf. ainda a carta a Neuffer de 19 de janeiro de 1795, SW III, p.171.

⁹⁹ Carta de 17 de novembro de 1794. No semestre seguinte, porém, Hölderlin assistiu às vezes também às aulas de Schiller, tal como ele revela a Neuffer em 19 de janeiro de 1795: “Eu trabalho agora o dia todo. Apenas à noite vou às aulas de Fichte e, sempre que posso, também às de Schiller” (SW III, p.172).

desconfiança em relação a ele. Em uma de suas cartas, ele conta que num primeiro momento suspeitara que Fichte fosse um filósofo ainda mais dogmático do que aqueles que Kant criticara em sua obra. Desde então, oscilando entre o entusiasmo e a crítica, a relação do poeta com o filósofo de Jena foi marcada por um sentimento ambíguo: apesar de ter suscitado de Fichte no início, Hölderlin passa a nutrir uma grande admiração pelo seu projeto, pois, como se verá, são os elementos da filosofia da *Doutrina-da-ciência* que lhe permitem executar aquele passo além da filosofia de Kant que o poeta exigia de Schiller na carta a Neuffer. Esse projeto é o *Hipérion*.

I. O embate filosófico com Fichte: a carta a Hegel

O projeto apresentado por Fichte em suas primeiras obras é uma primeira tentativa – ao lado da de Reinhold – de desenvolver a filosofia transcendental a partir do ponto em que Kant a havia deixado. Tal como Hölderlin, Fichte também reconhece a grandeza da empresa de Kant que, para utilizar o vocabulário hölderliniano, consistiu em conduzir o homem moderno à consciência de seu estado cindido em relação à natureza. Fichte, porém, vai além de Kant, procurando os meios pelos quais seria possível fazer o homem superar esse estado de oposição em relação a si mesmo e à natureza. Por isso, embora afirmasse, em *Sobre o conceito da doutrina-da-ciência*, estar “profundamente convencido de que nenhum entendimento humano pode ir além do limite a que chegou Kant”, ele constata que Kant não apresentou esse limite “determinadamente, nem como o último limite do saber humano”¹⁰⁰. Todo o esforço empregado por Fichte em sua filosofia será para mostrar que o limite estabelecido por Kant não era ainda um limite intransponível da razão. Pelo contrário, esse limite estaria um passo além, num domínio diferente daquele em que Kant o teria encontrado. Fosse possível mostrar que esse limite se situava num outro patamar da razão, Fichte teria conseguido justificar por que seria preciso ir além de Kant.

Um dos documentos mais importantes para a análise do modo pelo qual Hölderlin recebe a filosofia de Fichte é a carta a Hegel, já citada acima, de janeiro de 1795. Nela, Hölderlin escreve sobre sua mudança para Jena e, assim como ele já

¹⁰⁰ *Sobre o conceito da Doutrina-da-ciência*, 1988, p. 6.

havia feito com Neuffer, também sobre aquele que era o maior acontecimento filosófico do período: Fichte. Curiosamente, entretanto, embora Hölderlin afirmasse em sua carta que Hegel se interessaria muito pelas obras de Fichte e desse a entender que ele próprio estava muito atraído pelas ideias nelas encontradas, o poeta faz questão de comunicar ao amigo uma resistência que sentira quando entrou em contato com essa filosofia pela primeira vez. Não por acaso, essa resistência refere-se à parte mais essencial da *Doutrina-da-ciência*, àquela em que Fichte postulava a necessidade de um eu absoluto: a filosofia prática. Em outras palavras, ao contrário daquele entusiasmo com o qual Hölderlin fala de Fichte em outros lugares, aqui o poeta mostra que sua recepção da *Doutrina-da-ciência* não foi apenas de entusiasmo. Antes, sua primeira impressão foi a de que Fichte era um dogmático ainda mais transcendente do que aquele dogmático que Kant procurou combater com sua filosofia. Com efeito, escreve o poeta:

No começo, eu o tinha em grande suspeita de dogmatismo; ele gostaria de ultrapassar o Fato da consciência na *teoria*, é isso o que mostram muitas de suas exposições e isso é certamente tão claramente transcendente e ainda mais do que quando os metafísicos até hoje desejavam ir além da existência do mundo – seu Eu absoluto (= à substância de Espinosa) contém toda realidade; ele é tudo e fora dele não há nada; para esse Eu absoluto, não há portanto objeto, pois de outro modo toda realidade não estaria contida nele; mas uma consciência sem objeto não é concebível, e, se eu mesmo sou esse objeto, sou, enquanto tal, necessariamente limitado, ainda que apenas no tempo, portanto, não sou absoluto; no Eu absoluto a consciência não é portanto concebível, enquanto Eu absoluto, não tenho consciência, e, uma vez que não tenho consciência, não sou nada (para mim), por conseguinte o Eu absoluto não é nada (para mim).

Assim escrevi eu meus pensamentos ainda em Waltershausen, quando li suas primeiras folhas, imediatamente após a leitura de Espinosa; Fichte me garantiu... [lacuna] (*SW III*, p.176).

É difícil saber se, nessa carta, Hölderlin esboça uma crítica à recém-surgida filosofia de Fichte ou se apenas faz um resumo dela ao ler suas “primeiras folhas”¹⁰¹. Numa carta ao irmão escrita alguns meses depois, de 13 de abril de 1795, o poeta volta a transcrever esse mesmo trecho, mudando apenas alguns detalhes, e chamando-o de “a peculiaridade principal da filosofia de Fichte” (*SW III*, p.185),

¹⁰¹ Segundo J.F. Courtine, essa carta de Hölderlin a Hegel revela “uma primeira tomada de posição, ainda superficial e equivocada, todavia verdadeiramente significativa, de Hölderlin às primeiras páginas da *Fundação* de 1794” (*A estréia filosófica de Hölderlin em Iena e sua crítica a Fichte*. In: *A tragédia e o tempo da história*, 2006, p.72).

talvez para relativizar a hipótese de se tratar de uma crítica *strictu senso*. Como, porém, nessa mesma carta ao irmão Hölderlin realiza também uma longa reflexão sobre a moral kantiana, acredita-se que é possível que o trecho da carta a Hegel transcrito acima deva ser interpretado como um estranhamento diante do novíssimo pensamento, tanto mais caso se considere o seu início: ao ler as primeiras páginas de Fichte, Hölderlin suspeitou que ele fosse mais um dogmático, embora um mais transcendente “do que quando os metafísicos até hoje desejavam ir além da existência do mundo”. Seu eu absoluto seria igual à substância de Espinosa, ao abranger toda realidade e considerar que fora dele nada há. A formação no seio da filosofia kantiana e sua crítica ao dogmatismo metafísico acabaram tendo uma enorme influência no pensamento de Hölderlin como um todo, de modo que o poeta não pôde aceitar essa nova filosofia sem, antes, realizar uma longa reflexão acerca de suas premissas e suas consequências. Segundo a crítica kantiana à metafísica dogmática todo discurso filosófico que pretendesse tratar da ligação ontológica entre o mundo sensível e o mundo suprassensível – em última análise, da intuição intelectual –, seria considerado um dogmatismo, isto é, um discurso carente de uma crítica prévia de suas capacidades de conhecimento¹⁰².

Hölderlin, então, explica os motivos dessa suspeita. Segundo ele, Fichte desejaria ultrapassar o fato da consciência na teoria por meio da concepção de eu absoluto. Hölderlin compara o eu absoluto de Fichte com a substância de Espinosa – filósofo que, ao final da carta, ele revela ter acabado de ler. Afirma então que, tal como na filosofia de Espinosa a substância contém todos os modos, também o eu de Fichte deve conter toda realidade, de forma que ele é tudo e, fora dele, não há nada. Nesse ponto residiria o começo da contradição com que Hölderlin quer surpreender o autor da *Doutrina-da-ciência*. Devido ao fato de o eu ser tudo e não poder haver nada fora dele, Fichte não poderia falar em consciência de si, como, entretanto, ele faz. Ao conter toda a realidade em si, esse eu não possui nada que se oponha a ele, que o limite, enfim, não possui objeto. Possuísse um objeto, então toda a realidade não estaria contida nele, o que levaria ao contrário daquilo que deseja afirmar Fichte: que o eu é absoluto. Sem objeto não se pode falar em consciência, pois, tal como havia mostrado o filósofo em sua Dedução Transcendental, a consciência surge no

¹⁰² Como escreve Kant, “dogmatismo da Metafísica” é “o preconceito de progredir nela sem Crítica da razão pura” (*Crítica da Razão Pura*, Prefácio à 2ª edição, 1983, p.17; B XXX).

mesmo momento da síntese do múltiplo na intuição pura e não isolada dela, aquilo que Kant chama de “unidade sintético-originária da apercepção”. Segundo esse princípio, a consciência só pode ser pensada como consciência da síntese de um múltiplo e não como originada de uma unidade meramente analítica¹⁰³ (sem objeto, diria Hölderlin).

Mas, caso se considere esse objeto como sendo o próprio eu – aquilo que se deduz do segundo princípio da *Doutrina-da-ciência*, o não-eu¹⁰⁴ – então do mesmo modo não seria possível dizer que o eu é absoluto, mas, pelo contrário, ele deveria ser limitado por si mesmo. Tal como ocorria no primeiro caso, também aqui não é possível conceber consciência no eu absoluto. Por ser absoluto, esse eu não pode ter consciência “e, uma vez que não tenho consciência, não sou nada (para mim), por conseguinte o Eu absoluto não é nada (para mim)”. Essa concepção de que o absoluto é em si mesmo impossível¹⁰⁵, contraditório – marca, aliás, de todo o romantismo –, passaria a ser também um dos núcleos do pensamento filosófico de Hölderlin. Numa carta de 24 de dezembro de 1798 a Isaak von Sinclair, mais de três anos após aquela a Hegel, escreve o poeta novamente:

É uma boa coisa e mesmo a condição primeira de toda vida e de toda organização, que não haja nenhuma força monárquica no céu nem na terra. A monarquia absoluta anula-se, ela mesma, em toda parte, pois não tem objeto; ela na verdade nunca existiu no sentido estrito do termo. Uma coisa agarra-se à outra e sofre do mesmo modo que age, assim também é o pensamento mais puro do homem e, levado ao extremo, uma filosofia *a priori*, completamente independente de toda experiência, como você mesmo sabe, é uma não coisa [*Unding*]... (SW III, p.327).

¹⁰³ Escreve Kant: “Portanto, somente pelo fato de que posso, numa consciência, ligar um múltiplo de representações dadas é possível que eu mesmo me represente, nessas representações, a identidade da consciência, isto é, a unidade analítica da apercepção só é possível pressupondo alguma unidade sintética qualquer” (*Crítica da razão pura*, 1983, p.85; B 133).

¹⁰⁴ Cf. *Fundação*, 1988, p.49-52.

¹⁰⁵ Schelling define a contradição do absoluto em suas *Cartas sobre o dogmatismo e o criticismo* (1980, p.18-9, carta VI): “Nenhuma proposição pode ser, segundo sua natureza, mais *infundada* do que aquela que afirma um Absoluto no saber humano. Pois, justamente porque afirma um Absoluto, não se pode fornecer mais nenhum fundamento dela. Tão logo entramos no domínio das provas, entramos também no domínio do condicionado e, inversamente, tão logo entramos no domínio do condicionado, entramos também no domínio dos problemas filosóficos. Como seríamos injustos com Espinosa se acreditássemos que, para ele, se tratou, na filosofia, única e exclusivamente das proposições analíticas que ele estabeleceu como fundamento de seu sistema. Sentimos muito bem quão pouco ele próprio acreditava ter de tratar delas; um outro enigma o impelia, o enigma do mundo: como pode o Absoluto sair de si mesmo e opor a si um mundo?”.

Quando se compara essa carta a Sinclair com aquela a Hegel de três anos antes, deduz-se que o ensinamento de Kant havia de fato se estabelecido de forma definitiva no espírito de Hölderlin. Para ele, uma filosofia completamente *a priori* que desejasse explicar a origem da consciência a partir do sujeito absoluto, contradiz-se a si mesma, isto é, tornava-se propriamente uma não coisa. Em 1794, quando entrou em contato pela primeira vez com o pensamento de Fichte, foi exatamente essa impressão que Hölderlin teve: as primeiras folhas da *Fundação a toda Doutrina-da-ciência*, que ele acabara de ler, indicavam justamente que Fichte desejava fundar uma filosofia inteiramente *a priori*, na qual o objeto sensível, o próprio mundo, era posto pelo mesmo eu que pensa esse objeto, embora como um *alter ego*, como um oposto a si, na forma do não-eu.

Entretanto, essa crítica de Hölderlin, quando aplicada à filosofia de Fichte como um todo, parece não surtir o efeito esperado, de levar o conceito fichtiano de eu absoluto à contradição. Ao contrário, o texto da *Doutrina-da-ciência* leva à conclusão de que o próprio Fichte concordaria com o poeta nesse quesito segundo o qual o eu absoluto, ao ser considerado ontologicamente, como o faz Hölderlin¹⁰⁶, contradiz a si mesmo. Fichte não fala do eu absoluto segundo sua *existência*, aquilo que faria de Fichte um dogmático mais transcendente do que os opositores de Kant. Mas, com o conceito de eu absoluto Fichte visava determinar justamente aquilo que, nas *Preleções sobre a destinação do sábio*, ele chamava de destinação prática do homem. Por ser inatingível, o eu absoluto apenas representa a meta a ser buscada pelo homem, que, por sua vez, esforça-se infinitamente para alcançá-la. O eu absoluto desempenha a mesma função que os postulados da razão prática que, na filosofia de Kant, tinham justamente o papel regulador da ação moral. Muito embora fossem em si mesmos inalcançáveis, a liberdade, a existência de Deus e a imortalidade da alma, tal como escrevia Kant na *Crítica da razão prática*, precisam ser postulados como ideais reguladores das ações humanas¹⁰⁷.

¹⁰⁶ Como escreve Courtine, “Hölderlin interpreta ontologicamente o Eu fichtiano, sem levar em conta o fato de que a igualdade *Ich = Ich* é antes de tudo o resultado de uma *Tathandlung*, ou que o princípio da auto-posição do eu [...] resulta sempre em Fichte do primado da filosofia prática, que realiza seu objeto” (*A estréia filosófica de Hölderlin em Iena e sua crítica a Fichte*. In: *A tragédia e o tempo da história*, 2006, p.75).

¹⁰⁷ Os dois postulados da razão prática pura, cuja função é conservar o bem supremo no mundo, são o da imortalidade da alma e o da existência do ser supremo. No que se refere ao primeiro, “o sumo bem é praticamente possível somente sob a pressuposição da imortalidade da alma”, vale dizer, quando se considera esta um “postulado da razão prática pura” (*Crítica da razão prática* 2002, p. 198). No que

Assim, para compreender essa carta de Hölderlin a Hegel deve-se ter em mente a orientação que o próprio poeta fornece segundo a qual sua suposta crítica foi escrita após a leitura das *primeiras folhas* da obra de Fichte. Essa declaração de Hölderlin evidencia que essa sua crítica, esboçada ainda em Waltershausen, havia sido feita após uma leitura ainda incompleta da obra do filósofo. A afirmação de que teria escrito aquelas linhas após a leitura das primeiras folhas da obra de Fichte indica que o poeta havia lido apenas as duas primeiras partes da *Fundação a toda Doutrina-da-ciência*, as únicas que foram publicadas naquele ano de 1794. Caso a *Fundação* se limitasse apenas a essa primeira e segunda partes, então a crítica de Hölderlin teria razão de ser, pois o projeto de ir além do fato da consciência na teoria cairia por terra justamente com a crítica kantiana a todo dogmatismo metafísico. Entretanto – e essa foi uma das principais fontes dos desentendimentos gerados pela obra de Fichte –, a segunda parte da *Fundação a toda Doutrina-da-ciência*, radicalizando o papel que a filosofia prática ocupava no sistema de Kant, viria mostrar que o criticismo só poderia combater o dogmatismo se fosse capaz de mostrar que a causa de todo ultrapassamento do eu – próprio do dogmático – era de natureza prática e não teórica. Por isso era imperativo fazer com que a filosofia fundasse a unidade da consciência não mais no plano teórico, como fez Kant, mas nesse plano prático do eu absoluto, considerado então não como uma coisa, mas no sentido de um esforço infinito. Numa famosa carta de 4 de fevereiro de 1795, Schelling procura explicar a Hegel essa passagem da razão teórica para a razão prática que Hölderlin havia considerado dogmática:

A filosofia deve partir do *incondicionado*. [...] Para mim, o eu puro, absoluto, é o princípio mais elevado de toda filosofia, isto é, o eu enquanto mero eu, ainda não condicionado por objeto nenhum, mas que é posto por *liberdade*. [...] – O eu absoluto compreende uma esfera infinita do ser absoluto e nesta formam-se esferas *finitas* que surgem por meio de *limitações* da esfera absoluta por meio de um objeto (esfera do *ser* – filosofia teórica). Nesta, há claramente condicionalidade, e o incondicionado leva a contradições. – Mas nós devemos romper esses limites, isto é, devemos ultrapassar a esfera finita na infinita (filosofia prática). Esta exige, portanto, destruição da finitude e nos conduz com isso no mundo *suprassensível*. [...] Mas neste, não encontramos senão nosso eu absoluto, pois somente este descreveu a esfera infinita. Não existe para nós nenhum mundo *suprassensível* a não ser o eu absoluto. – *Deus* não é senão o eu absoluto, o eu na medida em que todo o teórico foi

se refere ao segundo, é igualmente necessário postular “a existência de uma causa da natureza [...] que contenha o fundamento dessa interconexão, a saber, da exata concordância da felicidade com a moralidade” (p.201).

destruído, na medida em que a filosofia teórica é = 0. A personalidade surge por meio da unidade da consciência. Mas a consciência não é possível sem objeto; para Deus, entretanto, isto é, para o eu absoluto, não há *nenhum* objeto, pois senão ele cessaria de ser infinito – logo, não existe nenhum Deus pessoal e nosso esforço mais elevado é a destruição de nossa personalidade, a passagem para a esfera absoluta do ser, que, entretanto, não é *possível* na eternidade; - daí apenas aproximação *prática* do absoluto e daí – *imortalidade*¹⁰⁸.

Tendo se aproximado do pensamento de Fichte durante seus últimos anos de estudo em Tübingen, Schelling procura explicar a Hegel aquilo que Hölderlin parecia não ter entendido completamente. Schelling, seguindo a proposta de Fichte, afirma que a filosofia, justamente visando aperfeiçoar o sistema de Kant, deveria fundar o *eu penso* numa esfera diferente daquela em que este fundou esse princípio. Kant, de fato, encontra o princípio do eu penso na parte teórica de sua filosofia, na chamada Analítica Transcendental da *Crítica da razão pura*, em que afirma que a consciência é um produto da relação entre entendimento e intuição pura. Mas Hölderlin ainda não havia lido aquela parte da *Fundação* ao escrever a crítica da carta a Hegel, na qual Fichte mostrava que esse *eu penso* que Kant havia fundado no âmbito da teoria só poderia ser inteiramente *legitimado* na parte prática da filosofia. Pois, embora Fichte também situasse o princípio do *eu penso* na parte teórica da *Fundação* (no § 1), ele salientou que esse princípio não é passível de ser inteiramente provado nem determinado, como na seguinte passagem, da abertura dessa obra: “Temos de *procurar* o princípio absolutamente primeiro, pura e simplesmente incondicionado, de todo saber humano. Esse princípio, se deve ser absolutamente primeiro, não se deixa *provar* nem *determinar*”¹⁰⁹. Esse princípio não se deixa provar nem determinar porque, enquanto um *fato* da razão, ele está além do âmbito da prova e da determinação. O eu penso é pura e simplesmente incondicionado e, enquanto tal, deve ser compreendido como uma *ação* da razão¹¹⁰, no sentido de que, se o eu reconhece a si mesmo como um eu que pensa, é porque sua essência consiste em pôr-se a si mesmo como um eu pensante. Isso, por sua vez, leva à conclusão de que o ato

¹⁰⁸ In: *Briefe von und an Hegel*, 1952, p.22.

¹⁰⁹ *Fundação*, 1988, p.43.

¹¹⁰ É dessa definição do eu penso como derivado de uma *ação* da razão que Fichte define o sentido em que se deve compreender seu conceito de intuição intelectual: “A intuição intelectual, no sentido kantiano, é uma não coisa [*Unding*] que escapa entre nossas mãos, quando se quer pensá-la, e que não é digna sequer de possuir um nome. A intuição intelectual de que fala a *Doutrina-da-ciência* não se refere a um ser, mas a um agir, e não é designada em Kant” (*Zweite Einleitung in die Wissenschaftslehre*, SW I, p. 471-2).

mais primordial da razão é o ato de pôr (*setzen*), conclusão essa que, entretanto, só é investigada na última parte da *Doutrina-da-ciência*.

Ao escrever, na carta acima, que a filosofia deve partir do incondicionado, Schelling pretende mostrar justamente essa inversão que está na base da *Fundação* de Fichte, a qual Rubens Rodrigues Torres Filho se refere como “um livro escrito pelo avesso”¹¹¹. Fichte, seguindo nesse ponto a Kant, inicia seu livro pela filosofia teórica apenas para mostrar como a teoria só se justifica inteiramente no plano da razão prática, na medida em que as próprias proposições teóricas, tais como aquelas da filosofia dogmática sobre a liberdade, a imortalidade da alma e a existência de Deus, são postas pela *ação* inteiramente livre da razão. Como, porém, toda vez que essa razão põe algo ela o põe sempre como um eu, toda a esfera do Ser é sempre um eu. O eu absoluto de que falam tanto Fichte como Schelling, embora não esteja contido no plano do ser, perfaz toda sua esfera na medida em que é ainda um eu: “o eu absoluto compreende uma esfera infinita do ser absoluto...”. Por isso, é apenas porque a razão é capaz de pôr absolutamente a si mesma, de fundar a si mesma, que a consciência de si se torna possível pela primeira vez, isto é, que se torna possível ao sujeito referir-se a si mesmo como um eu. Não fosse absoluto antes de tudo, o eu não seria consciente de si e, para falar como Hölderlin, não seria nada para si mesmo.

Schelling, na mesma carta seguindo a fio a filosofia de Fichte, não afirma a *existência* de um eu absoluto, que se contradiz pelo fato de não possuir objeto. Ele afirma que toda passagem do finito para o infinito, da filosofia teórica para a filosofia prática – passagem essa que o criticismo *deve* realizar para poder fazer frente ao dogmatismo –, se dá sempre por meio de um eu, e é isso o que o torna necessariamente absoluto. Essa passagem é possível justamente quando se reduz toda filosofia teórica a zero, isto é, quando se reduz o próprio Ser a zero, pois essa redução é a própria passagem. Ao se reduzir o Ser a zero, obtém-se, como que num movimento de contrapeso, uma passagem para o dever-ser, do plano do objeto para o plano da ação, que põe o objeto. Como esse plano da pura ação é fundamentado por um eu absoluto, absolutamente livre, ele pode ser pensado como o próprio Deus. Enquanto tal, esse Deus não deve ser considerado um objeto, tal como o considera a teologia, isto é, como situado no plano do Ser. Pelo contrário, por representar o

¹¹¹ Cf. o capítulo “Um livro pelo avesso”, em *O espírito e a letra*, 1975, p.176-242.

máximo de liberdade, esse Deus é um ideal a ser buscado pelo eu, motivo pelo qual não pode ser dotado de personalidade. Esta “surge por meio da unidade da consciência”, a qual, por sua vez, só é possível por meio da limitação do eu. Como escreve Schelling na carta, considerando que temos personalidade e consciência, “nosso esforço mais elevado é a destruição de nossa personalidade, a passagem para a esfera absoluta do ser”. Como essa passagem apenas é pensável na eternidade, então é possível “apenas aproximação *prática* do absoluto”, isto é, apenas um aperfeiçoamento prático infinito.

Deste modo, aquilo que aparece na carta de Hölderlin a Hegel como uma crítica à filosofia de Fichte já havia sido pensado tanto por este último como por Schelling. Pelo que se deduz do final da carta de Schelling, a filosofia de Fichte procurava explicar que a consciência (o eu penso) só é possível por meio da limitação do absoluto, isto é, a consciência só é possível como consciência de um objeto. Por esse motivo, o princípio da unidade da consciência aparece na parte teórica da filosofia, em que o objeto está presente, em que se formam “esferas *finitas* que surgem por meio de *limitações* da esfera absoluta por meio de um objeto (esfera do *ser* – filosofia teórica)”. Assemelhando-se desta forma àquilo que na carta de Hölderlin aparecia como uma crítica a Fichte, também para Schelling o absoluto não pode possuir objeto, motivo pelo qual o próprio Deus não pode ser pensado por meio da unidade da consciência, que é uma característica própria dos seres finitos. Por ser absoluto, Deus não possui objeto, caso contrário ele não seria infinito. Para o ser finito, que apenas possui consciência porque a ele é dado um objeto, esse Deus não pode ser alcançado de fato, a não ser na eternidade. De onde toda a importância da razão prática para esses dois filósofos: embora esse Deus absoluto não possa jamais ser alcançado, o homem almeja aproximar-se infinitamente dele por meio de seu aperfeiçoamento prático.

Curiosamente, o próprio Hölderlin procura explicar essa ideia numa carta de 13 de abril de 1795 ao irmão, num tom já bastante diferente daquele da carta a Hegel citada acima. Nessa nova carta, Hölderlin procura primeiro expor as linhas gerais da filosofia prática de Kant, a que ele foi impelido muito provavelmente pelo estudo da parte prática da *Doutrina-da-ciência* que, na carta a Hegel, ele ainda não havia realizado:

Vejo que eu teria muito ainda a dizer [sobre a filosofia prática de Kant], mas interrompo aqui, pois eu gostaria de te comunicar, caso isso seja possível em poucas palavras, uma peculiaridade central da filosofia fichteana. ‘Há no homem um esforço infinito, uma atividade que não deixa que simplesmente nenhum limite, simplesmente nenhum descanso, se torne possível para ele de forma duradoura. Pelo contrário, essa atividade se esforça para tornar-se sempre mais estendida, mais livre, mais independente. [...] Essa atividade infinita e ilimitada segundo seu impulso é necessária na natureza de um ser que tem consciência (um eu, tal como se expressa Fichte), mas também a limitação dessa atividade é necessária para um ser que tem consciência, pois se a atividade não fosse limitada, se ela não fosse imperfeita, então essa atividade seria tudo e fora dela não haveria nada; portanto, se nossa atividade não sofresse nenhuma resistência do exterior, então não haveria nada fora de nós, não saberíamos de nada, não teríamos nenhuma consciência; se não houvesse nada oposto a nós, não haveria para nós objeto nenhum; mas se a limitação, a resistência e a paixão [*Leiden*] ocasionada pela resistência são tão necessárias para a consciência, do mesmo modo o é a ânsia pelo infinito, a atividade, segundo o impulso, ilimitada no ser que tem consciência, pois se não ansiássemos para sermos infinitos, livres de todos os limites, também não sentiríamos nada que fosse oposto a esse anseio, portanto não sentiríamos nada diferente de nós, não saberíamos de nada, não teríamos nenhuma consciência’. [...] No começo desse inverno, antes que eu o tivesse estudado a fundo, o assunto me causava um pouco de dor de cabeça, e ainda mais para testá-lo, dado que eu estava acostumado com a filosofia kantiana, antes de aceitá-lo” (*SW III*, p.185-6).

As palavras finais do trecho acima citado mostram por que o poeta teria desconfiado da *Doutrina-da-ciência* ao entrar em contato com ela pela primeira vez: “o assunto me causava um pouco de dor de cabeça [...] dado que eu estava acostumado com a filosofia kantiana”. O semestre em que frequentou os cursos do filósofo e leu suas obras teriam sido proveitosos por terem permitido a Hölderlin “testar” essa filosofia e passar a aceitá-la. Mas o que ele aceita dessa filosofia? O fragmento *Juízo e ser*, como se verá mais adiante, esclarece muito acerca disso. Nessa carta ao irmão, porém, é possível observar que Hölderlin não fala mais do eu absoluto como contraditório. Antes, ele o enxerga como um esforço infinito, que leva o homem a ansiar por um estado melhor do que aquele em que se encontra, uma atividade sem descanso, que não se detém em nenhum limite e para a qual nenhum limite será suficiente. Hölderlin deixa de lado aquela interpretação ontológica do eu absoluto. Por outro lado, ele reconhece ainda a necessidade, salientada pelo próprio Fichte, de limitação desse impulso infinito: “mas também a limitação dessa atividade é necessária para um ser que tem consciência”. Não fosse limitada, essa força seria

tudo e fora dela não haveria nada. Portanto, conclui o poeta, “se nossa atividade não sofresse nenhuma resistência do exterior, então não haveria nada fora de nós, não saberíamos de nada, não teríamos nenhuma consciência”.

Essa aceitação da filosofia de Fichte e, dentro dela, em especial do conceito de determinação recíproca, é importante para se conceber as diversas transformações pelas quais passa o *Hipérion* desde as suas versões iniciais até a sua versão definitiva. Uma das grandes diferenças que se pode observar na versão final do romance em relação às versões iniciais é justamente a incorporação desse conceito de aproximação infinita. Devido ao fato de que o romance de Hölderlin é um romance de formação, seria bem vinda ao poeta essa ideia, presente já na filosofia de Kant e desenvolvida por Fichte, de formação moral da sociedade por meio de um progresso infinito. Como se verá a seguir, é por meio de uma determinação recíproca entre o eu e o não-eu que Fichte procura estabelecer a ideia de um progresso moral. Como o eu determina e se deixa determinar pelo outro, a sociedade progride rumo a um ideal. O caminho de Hipérion, como se verá, é também um progresso infinito. É determinando e sendo determinado pelos outros (principalmente por Diotima e por Alabanda) que o herói atinge a consciência de si, que ele passa da infância para a maturidade, para o reino da liberdade. A diferença da concepção de Hölderlin para a de Fichte é que este atribui um grande papel à ação, enquanto o primeiro vê a necessidade do sentido estético.

II. *Vita activa e contemplação estética*

Ao frequentar os cursos de Fichte em Jena, Hölderlin é arrebatado pelo discurso do autor da *Doutrina-da-ciência*. Além das referências citadas, esse arrebatamento aparece ainda numa carta a Schelling de 16 de abril de 1795, em que Hegel revela que também a ele Hölderlin teria escrito sobre seu entusiasmo por Fichte: “Hölderlin me escreve às vezes de Jena. Ele ouve Fichte e fala dele com entusiasmo como um titã que lutaria pela humanidade”¹¹². Numa dessas cartas, em 26 de janeiro de 1795, Hölderlin havia dito a Hegel: “As páginas especulativas de

¹¹² Hegel a Schelling, janeiro de 1795, in: *Briefe von und an Hegel*, 1952, p.18.

Fichte – *Fundação a toda doutrina-da-ciência* – e também suas preleções impressas sobre a *Destinação do sábio* te interessarão muito” (SW III, p.176).

Apesar de indicar ao antigo colega de Tübingen as preleções *impressas* que o filósofo utilizava em seus cursos, não há dúvida que a grande admiração de Hölderlin por Hegel tivesse sido ocasionada também pela enérgica figura do orador Fichte¹¹³. As preleções que oferecia na universidade haviam-no tornado famoso pela energia e pela oratória. Nelas, Fichte exaltava os ânimos de seus ouvintes como um general diante da batalha. Essa sua energia, para usar o termo de Hölderlin, se ajustava perfeitamente ao conteúdo de seu pensamento. Como se lê nas *Preleções sobre a destinação do sábio*, o fim do indivíduo é sua relação com o gênero humano; é na sociedade que a razão se realiza e não isoladamente: “O homem é destinado a viver em sociedade e é seu dever viver nela e, se ele vive isolado, não é um homem completo e entra em contradição consigo mesmo”¹¹⁴. Nesse sentido, o aperfeiçoamento da sociedade como um todo se dá por meio do aperfeiçoamento de cada um e de uma ação recíproca (*Wechselwirkung*) entre os seus indivíduos. Se é possível falar de uma destinação humana (*eine Bestimmung des Menschen*), ela é exatamente essa busca comum por um “aperfeiçoamento de nós pelo outro, indissolivelmente ligado ao aperfeiçoamento dos outros por nós”¹¹⁵. E Fichte terminava a segunda preleção com as seguintes palavras:

Eu não conheço uma ideia mais sublime, senhores, do que esta da ação universal de toda humanidade sobre ela mesma; do que essa vida e esse esforço incessante, do que essa luta ardente para dar e para receber o mais nobre daquilo que pode ecoar no homem, do que essa engrenagem universal de rodas infinitas cujo eco comum é a liberdade e a bela harmonia que daí resulta. Aquilo que tu és pode dizer cada um de nós; tu somente que possuis figura humana, tu és, entretanto, um membro desta grande comunidade; tão incalculável seja o número de membros por meio dos quais se transmite essa ação – eu ajo de todo modo sobre ti e tu ages de todo modo sobre mim; [...] Entretanto, eu não te conheço e tu não me conheces: – oh, tão certo que possuímos em nós o apelo da sociedade para sermos bons e nos tornarmos melhores infinitamente, do mesmo modo – e isso duraria milhões ou bilhões de anos – pois o que é o tempo? – do mesmo modo viria um dia, um tempo em que eu te faria o bem e em

¹¹³ Essa inegável qualidade de orador de Fichte é descrita por exemplo por P.J.A Feuerbach: “Estou convencido de que ele seria capaz de interpretar Maomé, se fosse a época de Maomé, e de defender sua *Doutrina-da-ciência* com uma espada e uma arma, se sua cátedra fosse um trono real”, apud Safranski, R. *Romantik. Eine deutsche Affäre*, 2009, p.70.

¹¹⁴ SW VI, p.306. Cf. Léon, X. *Fichte et son temps*, 1922, vol. I, p.283-93.

¹¹⁵ SW VI, p.310.

que eu poderia receber os benefícios de ti, em que seu coração será ligado ao meu pela belíssima aliança do ato livre e recíproco de dar e receber¹¹⁶.

Não é de se admirar que Hölderlin chame Fichte de um “titã que lutaria pela humanidade”¹¹⁷. O próprio Schelling, nesse período, mostra-se também entusiasmado com o pensamento do filósofo, que ele conhecera quando ainda terminava seus estudos de teologia e filosofia no Instituto de Tübingen. Em certa medida, Fichte surgiu naquele momento diante de Hölderlin e de Schelling como o filósofo que consolidaria o projeto da filosofia transcendental de Kant. Entretanto, para compreender de que modo isso se deu é preciso ter presente todas as críticas que, súbito, apareceram contra a filosofia de Kant e também contra a filosofia de Fichte naquele final de século: as críticas do novo ceticismo de Schulze e Maimon, tal como Fichte as descreve em *Sobre o conceito da Doutrina-da-ciência*¹¹⁸, as críticas de Jacobi e sua leitura da filosofia de Espinosa como o mais conseqüente de todos os racionalismos, e também a leitura que os teólogos de Tübingen começaram a fazer da filosofia dos postulados de Kant em proveito da teoria da revelação divina. Cada um à sua maneira, todos esses autores teriam mostrado, como diz Fichte, que a filosofia de Kant ainda não estava inteiramente acabada, motivo pelo qual era necessário levar adiante o projeto do criticismo tal como ele havia sido iniciado por seu fundador.

Tendo em vista a disputa da filosofia transcendental com todos esses críticos Schelling escreve a Hegel:

Eu vivo e me movimento presentemente na filosofia. A filosofia ainda não chegou ao fim. Kant forneceu os resultados; as premissas ainda faltam. E quem pode compreender os resultados sem as premissas? [...]

¹¹⁶ SW VI, p. 311.

¹¹⁷ Não apenas Hölderlin, mas todos os jovens presentes nas aulas de Fichte teriam sido atingidos em cheio pelo seu discurso inflamado. Ao final de sua primeira *Preleção*, vê-se como o filósofo destinava seu discurso justamente aos jovens: “Essa sublime destinação [*Bestimmung*], que eu vos indiquei brevemente hoje, é à sua clara compreensão que eu devo elevar muitos jovens plenos de esperança; [...] a vocês, jovens que foram destinados a agir o mais fortemente possível sobre a humanidade, a propagar largamente um dia a formação que vocês mesmos receberam, num círculo mais ou menos largo, pelo ensino ou pela ação, ou pelos dois, e enfim a elevar de uma forma benfazeja nossa fraternidade humana comum a um grau mais alto da cultura – a vocês, jovens, por meio dos quais eu ensino milhões de pessoas que ainda não nasceram” (SW VI, p.300).

¹¹⁸ “Com a leitura dos novos céticos, em particular de Enesidemo e das excelentes obras de Maimon, o autor deste trabalho convenceu-se plenamente de algo que já antes lhe parecia altamente provável: que a filosofia, mesmo com os recentes esforços dos homens mais penetrantes, ainda não se elevou à categoria de ciência evidente” (*Sobre o conceito*, 1988, p.5).

Fichte, quando esteve aqui pela última vez, disse que é necessário o gênio de Sócrates para penetrar [no espírito de] Kant. A cada dia eu acho isso mais verdadeiro. [...] Ah os grandes kantianos que há agora em toda parte! Eles permaneceram na letra e agradecem a Deus poderem ter tanto diante de si. [...] *Fichte* vai elevar a filosofia a uma altura que causará vertigem à maioria daqueles que são até agora kantianos...¹¹⁹.

Nessa carta a Hegel, Schelling faz referência a apenas uma das frentes de batalha que a filosofia de Kant empreendeu contra seus críticos: aquela com os teólogos de Tübingen, que ele chama de “os grandes kantianos que há em toda parte”. Como mostra Dieter Henrich, a teologia ensinada no Instituto de Tübingen havia sofrido uma grande mudança no que se refere à sua relação com a filosofia kantiana¹²⁰. Se, num primeiro momento, sua tática havia sido a de ignorá-la, assim como à crítica de Kant à teoria da revelação, num segundo momento os teólogos de Tübingen, percebendo que seria impossível ensinar teologia sem abordar a filosofia de Kant, se tornaram também kantianos, mas de um modo tal que “a teologia, que já tinha começado a se tornar febril, logo começa a retornar mais sadia e mais forte do que nunca”¹²¹, escreve Schelling numa outra carta a Hegel. Com isso, não é de se espantar que Schelling nutra tanto entusiasmo pelo projeto de Fichte. Procurando chegar aos fundamentos da filosofia kantiana – ou, como diz Schelling, às suas premissas –, Fichte objetivava mostrar que, para que a razão pudesse se realizar, seu fundamento deveria ser a ação livre, o que se opunha explicitamente à necessidade do dogma e do arbítrio da fé que estavam na base da teoria da revelação¹²². Essa

¹¹⁹ Schelling a Hegel, 6 de janeiro de 1795. In: *Briefe von und an Hegel*, 1952, vol. I, p.14.

¹²⁰ Segundo Dieter Henrich (cf. *Grundlegung aus dem Ich*, 2004, p.30-3), nos seus inícios, comandado pelo leibniziano Gottfried Ploucquet, a teologia de Tübingen simplesmente ignorou a filosofia de Kant e a crítica que ela trazia à própria teoria da revelação. Esse desprezo, entretanto, muda quando morre Ploucquet e uma nova geração de professores assume, comandada pelo teólogo Gottlob Christian Storr. Este retoma as ideias hermenêuticas de Johann Salomo Semler que, em seus estudos teológicos, havia procurado ensinar a Doutrina Cristã apenas segundo o valor histórico das Escrituras, desligando-as de sua pretensa origem divina. Aprofundando esse trabalho hermenêutico de Semler, a nova geração de Tübingen acaba chegando a um Cristianismo cada vez mais “purificado” (*gereinigtes Christentum*), no sentido de que ela passa a selecionar nas Escrituras aquilo que lhe interessava mais particularmente, diferenciando-o daquilo que, segundo ela, eram falsas declarações dos apóstolos. Segundo Henrich, essa nova geração representa uma acentuação do caráter dogmático da teologia ortodoxa, pois, ao trabalho histórico-hermenêutico de Semler, os novos teólogos acrescentaram a necessidade da fé para interpretar o sentido das palavras dos textos sagrados. É então segundo esse espírito que os teólogos passam a interpretar a filosofia dos postulados de Kant, a saber, como se ela fosse ao encontro da teoria da revelação ao afirmar a necessidade, frente à incapacidade de se conhecer efetivamente Deus e a imortalidade da alma, de esses dois elementos serem postulados.

¹²¹ Schelling a Hegel, 6 de janeiro de 1795, in: *Briefe von und an Hegel*, 1952, p. 14.

¹²² Como escreve Fichte no *Versuch einer Kritik aller Offenbarung*, SW V, p.32.: “A razão dá a si mesma, independentemente de qualquer coisa fora dela, por meio de uma própria espontaneidade

realização da razão na sociedade só seria possível se cada indivíduo tomasse consciência de ser inteiramente livre e que a destinação (*Bestimmung*) moral do homem, por consistir na aproximação máxima dessa liberdade, é de ordem prática. E embora jamais fosse possível atingir verdadeiramente esse reino racional dos fins (a unificação perfeita do eu empírico com o eu puro), “aproximar-se infinitamente dessa meta – isso ele [o homem] pode e deve fazer”¹²³, escreve o filósofo aprofundando e desenvolvendo a filosofia dos postulados de Kant, justamente o ponto de litígio com a teologia.

Mas, apesar de ter iniciado sua carreira filosófica por meio da oportunidade que lhe fornece a filosofia de Fichte, Schelling procura posteriormente ir além do projeto da *Doutrina-da-ciência* – o mesmo que ocorre com Hölderlin e depois com Hegel – partindo para uma filosofia da natureza. Como se vê em *O mais antigo programa de sistema do idealismo alemão*, a importância desempenhada pela filosofia de Kant e de Fichte no projeto de fundação de “uma nova ética” estava assegurada justamente no fato de que a primeira ideia do novo sistema deveria ser a “*de mim mesmo* como um ser absolutamente livre” (*ASDI, SW III*, p.575). Mas o próprio programa, caso possa ser tomado como um espelho dos esforços filosóficos dos três companheiros de Tübingen, mostra que, embora seja a primeira pedra, talvez a mais fundamental de todas, seria preciso ir além dela, mostrando em que medida “os homens, sem sentido estético, são nossos filósofos da letra” e “a filosofia do espírito é uma filosofia estética” (*ASDI, SW III*, p.575). Se Hölderlin e Schelling, e depois Hegel, buscam ir além de Fichte e de Kant, é também sempre com Fichte e com Kant que eles o fazem. Pois esse “ir além” de Fichte, como se verá no capítulo 3, não representa uma separação tão radical deste último a ponto de criar algo que o próprio Fichte já não tivesse pensado em seu sistema. Como se pode ver nos primeiros textos programáticos da *Doutrina-da-ciência*, o próprio filósofo já havia procurado estabelecer um contato entre ética e estética que, por motivos desconhecidos, acabou por não vingar completamente. Dito isso, pergunta-se: em

absoluta, uma lei; [...] ora, essa lei ordena de forma necessária e incondicionada exatamente *porque* é uma *lei*, e aí não se encontra nenhum arbítrio...”. E mais adiante: “Teologia é mera ciência, conhecimento morto sem influência prática; mas religião, segundo a interpretação da palavra (*religio*), deve ser algo que nos *une* [*verbindet*], e na verdade que nos *une mais fortemente* do que aquilo que seríamos sem ela” (p.43).

¹²³ *Vorlesungen über die Bestimmung des Gelehrten*, SW VI, p.310.

que sentido Hölderlin procurará ir além de Fichte em busca de sua versão da filosofia do espírito como filosofia estética?

Assim como Schelling, também Hölderlin, ao entrar em contato com a filosofia de Kant e de Fichte, sentiu profundamente a necessidade da criação de uma nova filosofia, de uma nova religião, enfim, de uma nova mitologia. Essa sensação de habitar um novo mundo, de resto, que lhes havia proporcionado a filosofia de Kant, havia sido confirmada pelos acontecimentos da Revolução Francesa que, entre outras coisas, ao menos num primeiro momento, havia dado conta de realizar fins de ordem racional na sociedade, tal como propunha Fichte em suas *Preleções* de 1794. Pierre Bertaux dá o tom desses acontecimentos na França e seus desenlaces no terreno religioso:

O profeta da revolução, Mirabeau, havia dito logo no começo: ‘sem uma enérgica descristianização vocês não chegarão a lugar nenhum’. [...] Assim foi pregada, na França revolucionária, a passagem para a “religião natural”, para a religião da natureza. Em 10 de novembro de 1793 a nova religião foi oficialmente instituída em Paris. No coro da igreja Notre-Dame foi colocado um templo da filosofia. O catolicismo foi excluído do culto público. Em todos os lugares as igrejas foram transformadas em templos da razão. No Convento de Paris gritavam os representantes da nação: ‘queremos apenas os cultos da razão, da liberdade e da república!’. O presidente da Sociedade Parisiense dos Jacobinos, um barão prussiano chamado Cloutz, [...] disse: ‘A verdadeira Roma está em Paris, o Vaticano da razão’. [...] Em todos os lugares da França, mas não apenas na França, falava-se da “nova religião”¹²⁴.

Não só em *O mais antigo programa do idealismo alemão*, mas também logo ao início da versão final do *Hipérion* vê-se que se tratava justamente disso: “Oh, você a quem clamei como se estivesse acima das estrelas, a quem eu chamava de criador do céu e da terra, ídolo amigo de minha infância, não fique zangado se eu esquecê-lo!” (HEG, 2003, p.16). Em verdade, o livro todo é perpassado por afirmações como essa¹²⁵, que, assim como no caso de Schelling, evidenciam os motivos de todo esse entusiasmo pelo pensamento de Fichte. Essas afirmações,

¹²⁴ Bertaux, P. *Einleitende Worte zum Hyperion*. In: *Hölderlin-Variationen*, 1984, p.35-6.

¹²⁵ Mais adiante, exclama ainda Hipérion: “É em vão; não posso ocultá-lo de mim. Para onde quer que eu fuja com meus pensamentos, para o alto do céu ou para o abismo, para o começo ou para o fim dos tempos, mesmo que me lance nos braços dele que foi o meu último refúgio e além disso consumiu em mim toda preocupação, secou em mim todo prazer e toda dor da vida com a chama de fogo no qual ele se revelou, o magnífico espírito secreto do mundo; [...] ainda assim meus doces sobressaltos me assolam” (HEG, 2003, p.64).

entretanto, fazem parte da versão final do romance, o que significa que, nela, está pressuposto todo o caminho trilhado pelo poeta desde os inícios da redação do *Hipérion* em 1792 em Tübingen, incluindo-se aí todo o processo de recepção da filosofia de Fichte, cuja aceitação não se deu sem resistências por parte do poeta. Essas resistências em aceitar a filosofia de Fichte de imediato podem ser reduzidas a duas principais: em primeiro lugar, ao entrar pela primeira vez em contato com ela, Hölderlin suspeita tratar-se apenas de mais uma filosofia dogmática; em segundo lugar, a degeneração da Revolução Francesa na chamada época do terror (com Robespierre) mostra ao poeta (assim como havia acontecido com Schiller) que a instituição de uma religião natural no seio da sociedade moderna não deveria ser realizada por meio da “luta ardente” da ação recíproca de que falava Fichte nas *Preleções*. Se o progresso moral deve ocorrer por meio de uma ação recíproca “para dar e para receber o mais nobre daquilo que pode ecoar no homem”, essa ação deve ser uma luta em conjunto com o amor, tal como se lê no *Projeto em prosa para a versão métrica*. Nele, Hölderlin mostrava que havia tomado de Fichte a ideia de que há no homem um impulso originário de libertação e de progresso. Mas ele insistia que esse impulso deveria ser harmonizado com o de ser determinado e de sentir:

Não podemos negar o impulso que temos de nos libertar, enobrecer, progredir no infinito. Isso seria animalesco. Por outro lado, também não podemos negar o impulso de ser determinado, de sentir, pois isso não seria humano. Pereceríamos na luta entre esses dois impulsos conflitantes. Mas o amor os unifica (*PEMF, SW III*, p.208).

Não é ao acaso que Hölderlin situa o *Hipérion* no período da guerra entre Grécia e Turquia ocorrida na segunda metade do século XVIII. Os turcos tinham invadido os Bálcãs e a própria Grécia já no século XV, com a conquista de Bizâncio em 1453. Durante a guerra entre Rússia e Turquia (1768-1774), os povos dos Bálcãs, obedecendo a um chamado da czarina Catarina II, se revoltaram contra a dominação turca. Ao longo da guerra, que culminou na libertação dos Bálcãs, houve diversas batalhas. Em uma delas, os gregos, acompanhados dos albaneses, foram violentamente derrotados pelas tropas russas, numericamente superiores. No segundo livro do romance, Hölderlin faz com que o jovem Hipérion, acompanhado de seu amigo Alabanda, participe dessa batalha, talvez a mais sangrenta de todas, experimentando o amargo gosto da destruição e da derrota.

A relação de Hipérion com a guerra se inicia quando ele conhece o personagem Alabanda, já no primeiro volume do livro I do romance. Nessa ocasião, Hölderlin descreve Alabanda como um revolucionário. De sua boca saem expressões como “irmão de armas!” e “meu prazer está no futuro” (HEG, 2003, p.33). Hipérion se vê então arrebatado por seus inflamados discursos em prol de uma Grécia livre do jugo estrangeiro. Assim como ocorre com o próprio Hölderlin, que, recém-formado em Tübingen, vai para Jena e ali conhece Fichte, também Hipérion, depois de ter se formado na escola de Adamas¹²⁶, conhece Alabanda e se entusiasma perdidamente pelos seus inflamados discursos, que, num primeiro momento, revelam as mesmas pretensões e os mesmos sonhos que Hipérion: a liberdade. Assim descreve Hölderlin, como se estivesse falando do próprio Fichte, esse personagem:

O espírito desse homem muitas vezes nos apanhava de tal modo que poderíamos nos envergonhar por termos nos sentido arrastados por ele feito uma pluma. – Oh, céu e terra! – exclamei. – Isso é alegria! São outros tempos, não há som algum oriundo de meu século infantil, esse não é o solo no qual arqueja o coração do homem sob o chicote de seu instigador. Sim, sim! Com essa sua alma magnífica, homem! Comigo salvará a pátria (HEG, 2003, p.33).

Esse encantamento, porém, caminha paulatinamente para uma desilusão com Alabanda já no primeiro volume do primeiro livro. Depois de ter se identificado com o personagem, Hipérion profere um discurso inflamado, comparando os novos tempos com a vinda da primavera e “seu encanto todo-poderoso, envolvendo-nos em nuvens douradas e elevando-nos para além da mortalidade”. Alabanda, porém, responde a esse seu discurso “secamente, e uma sombra de escárnio pareceu deslizar sobre seu rosto”. Por fim, Alabanda chama Hipérion de sonhador. Nesse exato momento, surge no recinto o séquito de Alabanda, segundo Hipérion, “figuras estranhas, quase todos esguios e pálidos”, homens marcados pela luta sangüinolenta, guiados apenas pelo intelecto. Um deles chamou a atenção de Hipérion em especial. “A tranquilidade de seus traços era a tranquilidade de um campo de batalhas. Fúria e amor tinham vociferado nesse homem e o intelecto brilhava sobre os destroços dos sentimentos” (HEG, 2003, p.37). Para ganhar Hipérion para a sua causa, esses homens procuram mostrar ao herói por que eles fazem o que fazem: “... estamos aqui na terra para pôr ordem, para recolher as pedras do campo e despedaçar os duros

¹²⁶ Cf. capítulo 4.

torrões de terra com a enxada”, diz um deles. Hipérion, porém, não se deixa convencer: ““São impostores!”, gritaram todas as paredes de minha mente sensível”, diz o herói para si mesmo.

No livro I do segundo volume do romance, depois de ter se separado de Alabanda e de ter conhecido o amor por meio da figura de Diotima, o herói volta a encontrar o amigo revolucionário. Este o convence a ir com ele para a guerra e Hipérion se separa então de vez de Diotima. Se, nos primeiros momentos das batalhas, lutando no exército grego, Hipérion se sente renovado, o desfecho da batalha final acaba por pôr um fim a essa sua tentativa de mudar o mundo por meio da luta. Morrem Diotima¹²⁷ e o próprio Alabanda, o que leva Hipérion a reconhecer a miséria de toda aquela situação: “Foi um projeto extraordinário plantar meus Campos Elíseos através de uma quadrilha de bandidos [*Räuberbande*]” (HEG, 2003, p.121). Aquele mundo mágico que Alabanda havia mostrado a ele no início, aquele mundo livre e divino prometido pela ação, acaba se revelando um ato criminoso, do mesmo modo que os revolucionários que lutavam pela liberdade da Grécia revelam-se bandidos. “Não, pela Nêmesis sagrada!”, exclama então Hipérion, referindo-se à deusa da justiça punitiva. A seguir, todas as cartas até o final desse primeiro livro são marcadas por frases de remorso e arrependimento, tais como: “Eu lhe prometi uma Grécia e você recebe agora apenas um canto fúnebre” (HEG, 2003, p.122). Hipérion se sente então um “exilado, proscrito como um rebelde vulgar e, no futuro, muitos gregos em Moreia contarão aos seus netos os nossos feitos heróicos como se fossem histórias de bandidos [*Diebsgeschichte*]” (HEG, 2003, p.123-4).

Hölderlin termina a aventura de Hipérion pelo reino da ação com o seu malogro enquanto revolucionário. Ao contrário do que parece à primeira vista, entretanto, o romance mostra esse malogro como um mal necessário, pois ele conduz o herói à natureza contemplativa que marca o segundo livro do segundo volume. A *vita activa* proporcionada pela *Bund der Nemesis*, pela aproximação com o séquito revolucionário de Alabanda, que desejava trazer a justiça à terra por meio da profanação da lei sagrada, Hölderlin procura mostrar que essa natureza

¹²⁷ Hipérion pressente a morte de Diotima em HEG, 2003, p.125-7, em que escreve: “Aguardei muito tempo, devo confessar-lhe, esperei ansiosamente de seu coração uma palavra de despedida, mas você se cala. [...] Não é verdade que por isso não cessam os acordes sagrados? Não é verdade, Diotima, que mesmo findando o doce luar do amor, as estrelas mais elevadas de seu céu continuarão brilhando?”. A questão da morte de Diotima será tratada ainda no capítulo 4.

contemplativa não é imediata. Assim como, para Kant, a intuição intelectual é impossível porque o intelecto não tem uma relação imediata com seu objeto, também para Hipérion sua vida interior se abre mediada pelas atitudes impacientes, próprias da juventude, que viam na ação imediata o caminho mais curto e mais adequado para a realização de suas ideias. Recuperando-se da última batalha, em que todo o seu exército havia morrido, assim como o próprio Alabanda, diz Hipérion:

Há muito que não gozava com alma livre a vida infantil do mundo. Meus olhos se abriam agora com toda a alegria do reencontro e a natureza bem-aventurada havia permanecido imutável em sua beleza. Minhas lágrimas escorriam diante dela, como um sacrifício expiatório e, de meu antigo desânimo, surgiu em mim, num tremor, um coração novo (HEG, 2003, p.131-2).

Nesse seu sacrifício expiatório, Hipérion percebe que deve procurar Diotima o mais rapidamente possível, aquela mesma Diotima a quem havia abandonado justamente para ir para a guerra com Alabanda. Nesse seu período de convalescença, Hipérion se dá conta de que a guerra havia tirado dele o elemento mais importante, ensinado a ele por Diotima: o amor. Na última carta que recebe dela, justamente durante a convalescença, a musa o recorda daquilo que eles haviam vivido juntos, antes que Hipérion se decidisse partir para a guerra: um momento em que eles passaram juntos em Atenas, “nas ruínas do Olimpo”. Sem dúvida, Diotima se refere ao famoso Discurso de Atenas, que Hipérion havia proferido no segundo livro do volume I e que representa o momento em que Hipérion, contemplando as ruínas da antiga cidade, toma consciência de que o povo ateniense tinha sido tão grande porque “surgiu belo das mãos da natureza”, pois, para esse povo, “a natureza era sacerdotisa e o homem o seu deus” (HEG, 2003, p.88). Não ao acaso, o primeiro produto dos atenienses foi a arte. Por meio dela, o jovem grego procurou sentir a sua própria beleza. A seguir, seu segundo filho foi a religião, pois “religião é amor pela beleza”. “E sem esse amor pela beleza, sem essa religião, todo Estado seria um esqueleto seco sem vida e sem espírito...”, completa o herói. Já o terceiro produto desse povo teria sido justamente a filosofia, que “se origina da poesia de um ser divino infinito, como Minerva da cabeça de Júpiter” (HEG, 2003, p.85).

Segundo Hipérion, a grandeza do povo ateniense está ligada ao fato de que esse povo nasceu e cresceu na presença imediata da beleza infinita da natureza. Tudo

o que ele criou – a arte, a religião e a filosofia – foi por derivação dessa fonte originária. Como essa fonte é a própria beleza infinita da natureza, esse povo se desenvolveu diante da própria fonte do belo e “a grandiosa frase de Heráclito, *hèn diaphéron heautôi* só poderia ser encontrada por um grego, pois é a essência da beleza e, antes de ter sido encontrada, não havia filosofia alguma” (HEG, 2003, p.85). Essa frase de Heráclito – *o uno diferente em si mesmo* –, que Hölderlin cita a partir de Platão, exprime o momento da origem de tudo, da criação do mundo e da consciência, em que o uno se diferenciou pela primeira vez de si mesmo e deu origem à multiplicidade e à variedade. Situado diante da “essência da beleza”, o povo ateniense constituiu o momento mais elevado de toda a cultura ocidental, motivo pelo qual toda cultura deveria ter esse povo sempre como exemplo.

O desenvolvimento histórico não só do povo ateniense, mas também do próprio povo grego, é visto pelo herói, assim, como uma linha que avança desde a maior aproximação desse momento originário, na presença da essência da beleza, para uma distância dele. O momento mais elevado, por isso, é também o início de sua decadência. Tendo descoberto a essência da beleza, tendo amadurecido a sua flor, continua Hipérion, “era possível, então, despedaçá-la”. A história do povo ateniense é então a história da contínua separação da essência da beleza. É com esse mesmo povo que tem início a Era do espírito (*Geist*), que surge como um afastamento do momento original do nascimento do belo. Nesses “primeiros anos da maioridade”, entretanto, “quando o homem se separou dos instintos felizes e o espírito começa a sua dominação, ele não está [ainda] muito acostumado a sacrificar as Graças” (HJ, SW II, p.217). E mesmo o mundo do espírito, nesse seu momento originário, é ainda de algum modo iluminado pelo sol da beleza, o que permite que a origem da filosofia a partir da própria poesia seja comparada ao momento ainda divino em que Minerva (Atenas) surge da cabeça de Júpiter (Zeus), tal como canta a mitologia antiga.

Que a filosofia tenha se originado a partir da poesia de um ser infinito seria explicado pelo fato de que esse momento originário do *uno diferente em si mesmo* foi apreendido pela primeira vez por um poeta. Foi Homero quem diferenciou pela primeira vez o uno em si mesmo: “sua receptividade para o belo e o sublime tornou palpável a Jônia paradisíaca, sua fantasia tornou palpável a religião e a tradição gregas...” (GSK, SW II, p.475). O autor da *Ilíada* foi o primeiro a capturar o *pathos*

grego, o “fogo do céu”, como escreve Hölderlin posteriormente numa famosa carta a Böhlendorff¹²⁸. Ele foi o primeiro a “conquistar a sobriedade junônica [*junonische Nüchternheit*] para o seu reino de Apolo” (*SW III*, p.460), o primeiro a absorver o estranho e o oposto e o primeiro a dar a ele a clareza da exposição¹²⁹. Para Hölderlin, por isso, Homero é a fonte do Ocidente, pois sem ele o próprio pensamento e, portanto, a ciência e a filosofia, não teriam sido possíveis.

Se em oposição a esse “homem total” de Homero, os “reis do norte”, já na modernidade, privilegiaram “o mero intelecto, a mera razão”, eles deveriam aprender que do intelecto “jamais surgiu algo inteligível e da mera razão jamais surgiu algo razoável” (*HEG*, 2003, p.87) enfim, “do mero intelecto não surgiria nenhuma filosofia, pois filosofia é mais do que o conhecimento restrito do existente”, “filosofia é mais do que a exigência cega de um progresso interminável na reunião e diferenciação de uma matéria qualquer”¹³⁰ (*HEG*, 2003, p.87). Tendo diante de si sempre o divino Homero, torna-se claro para Hipérion, já naquela altura do romance, em que consistia doravante a sua tarefa:

... se o divino *hèn diaphéron heautôi* iluminar o ideal da beleza da razão ambiciosa, ela deixará de fazer exigências cegas e saberá por que e para que exige. Se o sol da beleza brilhar para a atividade do intelecto, como num dia de maio na oficina do artista, ele na realidade não correrá para fora entusiasmado, abandonando sua obra necessária, mas pensará com prazer no dia festivo, no qual ele peregrinará na luz rejuvenescedora da primavera (*HEG*, 2003, p.87).

É desse discurso proferido na presença de Diotima que Hipérion se recorda depois de ter atravessado o deserto das batalhas e ter visto a morte. Agora, porém, aquilo que ele já sabia, mas que não tinha ganhado força em seu espírito, havia sido fortalecido por essa sua incursão no mundo da luta, da ação. Por meio das vivências da guerra, Hipérion vê agora essas ideias, que ele havia aprendido com Diotima, intimamente (*innig*). Em outros termos, essas ideias adquirem um significado concreto, de uma experiência no sentido dialético do termo, isto é, mediada pela

¹²⁸ De 4 de dezembro de 1801, *SW III*, p.459-62. Cf. para isso ainda o comentário de Friedrich Beissner, *An Kallias*, 1969, p.31-51.

¹²⁹ Para Peter Szondi, essa conquista da sobriedade junônica deve ser compreendida como se ao fogo do céu, ao *pathos* sagrado, à paixão do oriente, Homero opusesse a sobriedade da terra. Cf. *Überwindung des Klassizismus*. Der Brief an Böhlendorff vom 4. Dezember 1801, 1978, p.349.

¹³⁰ Tradução alterada por mim.

vivência do negativo. Acima de tudo, ao lembrar, em sua última carta a Hipérion, do discurso dele em Atenas, Diotima lembra também ter percebido, naquele momento, “que as coisas haviam mudado”. Segundo ela escreve ao herói, “ao mesmo tempo, você também me pareceu maior. Um ser pleno de força secreta, pleno de significado profundo não revelado [...]. ‘Aquele com o qual o destino fala tão alto, também pode falar alto com o destino’, disse a mim mesma” (HEG, 2003, p.135). O que Diotima deseja mostrar a Hipérion é que ele próprio poderia realizar aquilo que, no discurso de Atenas, ele havia percebido ser a tarefa do homem moderno: fazer com que “o divino *hèn diaphéron heautôi*” iluminasse “o ideal da beleza da razão ambiciosa”, com que “o sol da beleza” brilhasse “para a atividade do intelecto”. Esse livro, escrito em forma de cartas de Hipérion ao seu amigo Berlarmino, conta a história do caminho que o herói percorreu até se tornar aquilo que é no final: poeta. E é contando esse mesmo caminho que, agora, ele pretende formar o homem moderno, mostrando-lhe o que é necessário fazer para voltar a ser “Um com tudo o que vive”, isto é, retornar intimamente ao seio da natureza.

CAPÍTULO 3

Juízo e ser: a via excêntrica em determinação recíproca

Hölderlin realiza no *Hipérion* seus projetos estético-filosóficos anunciados em cartas e nunca acabados na forma de ensaios. Ou seja, a afirmação segundo a qual o poeta não teria dado conta de realizar seus projetos precisa ser abandonada ou, no mínimo, relativizada¹³¹. O próprio fragmento intitulado por Friedrich Beissner *Juízo e ser*¹³², escrito muito provavelmente em maio de 1795 em Jena, pode ser lido no sentido de um estudo filosófico preliminar que permite ao poeta chegar à versão definitiva do romance. Embora não verse propriamente sobre estética, esse fragmento é indispensável para se compreender, no terreno da própria filosofia, como Hölderlin absorve e ao mesmo tempo procura dar um novo tom à filosofia de Fichte¹³³. Esse novo tom se refere à discussão em torno da ação. Muito embora a pura ação, para Hölderlin, termine num malogro, o qual é indispensável para a conquista da vida interior, da vida estético-contemplativa que marca o Hipérion do final do livro. O romance traz em si a ação de que fala Fichte em sua filosofia de forma negativa, mostrando, porém, que, do ponto de vista do todo, essa negatividade se transforma num passo essencial.

Em *Juízo e Ser*, Hölderlin procura pensar essa ideia filosoficamente, num rico diálogo com a *Doutrina-da-ciência* de Fichte. É possível reencontrar aqui aquelas duas categorias que já haviam aparecido no *Fragmento de Hipérion*, “os dois ideais

¹³¹ Escreve Jean-François Courtine: “Já seria hora de avaliar verdadeiramente a amplitude da obra de pensamento tão rapidamente elaborada por Hölderlin nos últimos anos do século XVIII e continuada até a época das últimas traduções de Sófocles ou de Píndaro, imediatamente após o fracasso do projeto de escrever, com o *Empédocles*, uma verdadeira tragédia moderna. Mas, para fazê-lo, seria sem dúvida conveniente abandonar primeiro a representação que faz de Hölderlin um poeta etéreo, seráfico, a quem ocorreu se perder por breve instante na abstração, antes de encontrar seu verdadeiro elemento: o elegíaco ou hínico” (*A estréia filosófica de Hölderlin em Iena e sua crítica a Fichte*. In: *A tragédia e o tempo da história*, 2006, p.67).

¹³² Cf. *SW II*, p.502-3. Esse fragmento, em torno do qual gira o livro de Dieter Henrich e denominado por ele “um texto filosófico fundamental” (*Der Grund im Bewußtsein*, 1992, p.29), foi publicado pela primeira vez apenas em 1961 por Friedrich Beissner, na *Stuttgarter Ausgabe*, vol. IV, p.216-7. O fragmento teria sido entregue por Cristoph Theodor Schwab, o primeiro biógrafo de Hölderlin, a um colecionador de escritos e teria sido comprado pela biblioteca Schoken de Jerusalém por meio de um leilão na casa Liepmannsohn. Apenas em 1970 a Württembergische Landesbibliothek arrematou-o em um outro leilão, tendo o fragmento retornado, assim, à Alemanha.

¹³³ Segundo Dieter Henrich, o *Juízo e ser* é o ápice da relação de Hölderlin com Fichte: nele se sintetizam o elogio e a crítica à *Doutrina-da-ciência*. Cf. *Der Grund im Bewußtsein*, 1992, p.129.

de nossa existência”, sob as denominações Juízo e ser, *Urtheil und Seyn*. No *Fragmento de Hipérion*, Hölderlin definia um desses dois ideais como “estado da mais alta simplicidade” e o outro como o “estado da mais alta cultura”¹³⁴. Sua intenção era mostrar a oposição entre esses dois polos, definindo a via de Hipérion como excêntrica. Por caminhar entre dois ideais opostos, o homem se vê jogado violentamente de um lado para outro, procurando em vão retornar à simplicidade da vida em companhia do Ser e satisfazer suas necessidades nos produtos da cultura. Qual é, então, a grande novidade que traz o *Juízo e ser* em relação ao *Fragmento de Hipérion*? Este segundo havia sido escrito antes do contato com a filosofia de Fichte, mas o primeiro contém uma profunda discussão com ela e é claramente constituído de elementos fichtianos (embora não apenas fichtianos). Se o *Fragmento de Hipérion* apenas apresenta a tese da via excêntrica – que marca toda essa década do pensamento filosófico de Hölderlin –, com Fichte o poeta adquire uma nova perspectiva para abordar seu problema filosófico. Assim como havia feito Schiller em suas *Cartas sobre a educação estética* e depois em *Poesia ingênua e sentimental*¹³⁵, também Hölderlin percebe a importância de um algo fundamental trazido à luz pela primeira vez pela *Doutrina-da-ciência*: o conceito de determinação recíproca¹³⁶.

A grande novidade de *Juízo e ser* em relação ao *Fragmento de Hipérion* e ao modo como o poeta nele apresenta o problema da via excêntrica é que em *Juízo e ser* Hölderlin procura pensar “os dois ideais de nossa existência” em determinação recíproca, pois, como mostra a *Fundação a toda Doutrina-da-ciência*, esse método permite solucionar as contradições encontradas no eu, reduzindo-as a um único princípio. O método de determinação recíproca aparece no § 3 da *Fundação* como o terceiro princípio da *Doutrina-da-ciência*. O primeiro princípio, absolutamente incondicionado e que exprime a ação originária do eu de pôr a si mesmo (*eu sou eu*), é estabelecido no § 1. No § 2, Fichte estabelece o segundo princípio, o não-eu, incondicionado apenas segundo sua forma e oposto ao primeiro princípio absolutamente incondicionado. Dado que eu e não-eu se anulam mutuamente e, nessa

¹³⁴ Este texto do *Fragmento de Hipérion* será abordado no capítulo 4.

¹³⁵ Cf. Suzuki, M. Apresentação a Schiller, F. *Poesia ingênua e sentimental*, 1991, p.31-40.

¹³⁶ Na verdade, Kant já havia usado o termo na *Crítica da razão pura* (1983, p.74-7; B 106-13). A diferença em relação a Fichte é que, para Kant, a ação recíproca é apenas uma das três categorias de relação, a categoria de comunidade, enquanto que, para Fichte, esse conceito passa a ser o método utilizado pelo filósofo transcendental de resolução das contradições dadas na consciência, como se verá a seguir.

medida, anulam a unidade da consciência, é necessária uma síntese que permita encontrar as ligações derivadas da posição e da sua oposição. O método da determinação recíproca visa estabelecer essa síntese, na medida em que, por meio dele, apenas uma parte de cada um dos elementos é determinada pela outra. O eu determina apenas a parte partível (*teilbarer Teil*) do não-eu e vice-versa, motivo pelo qual a negação do segundo não anula a posição do primeiro. Nas palavras de Fichte: “*Limitar* algo significa: suprimir sua realidade por negação, não *inteiramente*, mas apenas em *parte*. Por conseguinte, no conceito de limite, além do de realidade e de negação, está contido ainda o de *divisibilidade*”¹³⁷.

Como o projeto estético de Hölderlin almeja, assim como o de Fichte, “encontrar o princípio esclarecedor das oposições pelas quais pensamos e existimos” (*SW III*, p.225), aquilo que equivale a reduzir os “dois ideais de nossa existência” a um único ideal, o método da determinação recíproca permite também ao poeta procurar esse princípio de um modo que, como escreve Kant, “uma [parte] não é *subordinada* à outra, enquanto causa da sua existência, mas ao mesmo tempo e reciprocamente é *coordenada* às outras coisas como causa no tocante à sua determinação”¹³⁸. O método da determinação recíproca permite pensar uma relação em que as partes contraditórias não se anulam mutuamente porque elas fazem referência a um todo do qual elas são consideradas partes integrantes e que garante a sua subsistência em relação às demais. Segundo Kant, a relação que se estabelece na determinação recíproca

é completamente diversa da que se encontra na simples relação entre causa e efeito (entre razão e consequência), na qual a consequência não determina reciprocamente a razão e por isso não forma com esta (como o criador do mundo com o mundo) um todo¹³⁹.

Na medida em que visa o restabelecimento do todo em detrimento da soberania da parte, esse método permite também a Hölderlin pensar uma forma de resolver o problema herdado pela filosofia de Kant, o da separação das partes entre si, e de um modo tal que a parte, como se lê no *Fragmento de Hipérion*, não seja “*em tudo e acima de tudo*” (*HF*, *SW I*, p.177), mas se reconheça justamente como parte de

¹³⁷ Fundação, 1988, p.54.

¹³⁸ *Crítica da razão pura*, 1983, p.77; B 112.

¹³⁹ *Crítica da razão pura*, 1983, p.77; B 112.

algo que a encerra num plano maior e cujo sentido ela não pode compreender de imediato, tal como se lê na sentença encontrada do túmulo de Santo Inácio de Loyola: “*non coerci maximo, contineri tamen a minimo, divinum est*”, não ser coagido pelo maior, mas ser encerrado pelo menor é divino.

Se os “dois ideais de nossa existência” não forem considerados como simplesmente opostos entre si, mas sim relacionados um ao outro por meio de um terceiro elemento, que ao mesmo tempo surge dessa referência mútua, a oposição perde seu caráter de excentricidade e atinge a forma orgânica do todo. Se as partes deixam de ser consideradas efeitos do todo, mas, por meio da determinação recíproca, passam a ser *coordenadas* em vistas do todo, a contradição desaparece e todo e parte surgem numa unificação ainda mais íntima – e infinita. Ao se aplicar o método da determinação recíproca nas oposições natureza e liberdade, natureza e arte, eu e não-eu, juízo e ser, percebe-se que eles não estão apenas contrapostos entre si, mas se comportam como expressões distintas de uma e mesma coisa, de um e mesmo todo que ora se expressa como natureza, ora como liberdade, ora como eu, ora como não-eu, ora como juízo, ora como Ser. A determinação recíproca permite enxergar o terceiro elemento que fundamenta todas essas oposições, que está em sua base e que é descoberto justamente pela reciprocidade entre as partes.

É essa ideia que faz com que Hölderlin, tanto em seus fragmentos como no *Hipérion*, dê tanta importância ao momento negativo do processo de formação da consciência. O método da determinação recíproca permite que o momento negativo seja relativizado e visto como uma etapa essencial da constituição do todo. Essa ideia aparece mais claramente em *Juízo e ser* e está no fundamento da *Penúltima Versão* do *Hipérion*, o que mostra a íntima conexão entre esses dois textos. Neste último, escreve o poeta: “a bem-aventurada unidade, o Ser, no único sentido da palavra, está perdido para nós, e nós precisávamos perdê-lo se devemos ansiar, aspirar” (VF, SW I, p.256). Não há como ter o Ser a não ansiando por ele e não há como ansiar pelo Ser a não ser perdendo-o. É a separação do Ser que faz com que ele se torne possível pela primeira vez¹⁴⁰, pois, como se viu pela carta a Hegel, se o homem fosse um e o mesmo com o Ser, não haveria nem Ser nem consciência. Ser e consciência seriam

¹⁴⁰ É essa ideia que marca a dialética própria dos versos iniciais de *Patmos*, por exemplo: “*Nah ist/Und schwer zu fassen der Gott./Wo aber Gefahr ist, wächst/Das Rettende auch*” (SW II, p.350).

tudo (para si mesmos) e ao mesmo tempo nada (para si mesmos). É a perda, pelo contrário, que permite a conquista simultânea do Ser e da consciência.

O modo pelo qual essa conquista se dá só poderá ser vista ao longo do *Hipérion*, no capítulo 4, pois, para Hölderlin, a formação da consciência é um processo extenso e doloroso, que implica antes de tudo separações e perdas para somente então serem possíveis as reconquistas. Se o *Hipérion* mostra que a consciência de si (filosófica, poética) só é possível pela vivência da experiência do amor e da beleza, por um lado, e da ação, por outro, é porque ambos trazem em si a experiência da separação. A beleza e o amor só existem por meio da separação: o amor só é amor porque o amante não possui o amado, assim como o filósofo é filósofo porque ele não possui a sabedoria, como diz Platão. O mesmo acontece com a ação: trata-se de um impulso pela unificação que implica também uma separação. Ambos os casos implicam a perda do Ser, o momento da dor. Mas é justamente nesse momento da negatividade em que o homem é assolado pelo sofrimento e pela dor que a parte sente sua ligação com o todo de modo mais íntimo. Quando ele é capaz de ver nesse sofrimento e nessa dor mais do que a negatividade em si e para si e passa a atribuir a eles um sentido que os transcende, ele vê que o modo de proceder do todo não pode ser compreendido nem por seu entendimento nem por sua vontade¹⁴¹. O todo, afinal, se manifesta justamente num jogo infinito de separações e unificações, de modo que a consciência de si é consciência de ser parte integrante desse movimento superior.

Muito embora Hölderlin não mencione temas estéticos no *Juízo e ser*, não é difícil ver nessa relação dialética entre parte e todo que o fragmento se ajusta a uma teoria da tragédia, enquanto uma representação do jogo infinito da natureza de separar e ligar. Como escreve o poeta num fragmento dedicado à arte trágica, “o significado da tragédia pode ser mais facilmente compreendido a partir do paradoxo”:

¹⁴¹ Nesse ponto, o pensamento de Jacobi é a grande referência de Hölderlin. Ao contar a Lessing que a essência da filosofia de Espinosa era expressa na sentença a *nihilo nihil fit*, Jacobi afirma que o autor da *Ética* condenava toda passagem do infinito ao finito e, de forma geral, toda causa transitória, secundária ou remota e que, em seu lugar, ele teria admitido apenas uma causa imanente de si, ao que acrescenta: “Essa causa infinita de si não possui, como tal, *explicite*, nem *entendimento* nem *vontade*, pois ela, devido à sua unidade transcendental e à absoluta e passageira infinitude, não pode ter nenhum objeto do pensamento e da vontade ...” (*Über die Lehre des Spinoza in Briefen an den Herrn Moses Mendelssohn*, 1998, p.19, grifo meu).

Pois, como todo potencial é dividido igualmente e de modo justo, tudo o que é original aparece não em sua força original, mas propriamente em sua fraqueza, de modo que a luz da vida e sua manifestação pertencem propriamente à fraqueza de cada todo. Ora, no trágico, o signo é em si mesmo insignificante e sem efeito, mas o elemento original é diretamente exposto. Assim, o original só pode aparecer propriamente em sua fraqueza, mas, à medida que o signo em si mesmo é considerado como insignificante = 0, o elemento original, o fundamento oculto de cada natureza, também pode se apresentar. Se é propriamente em seu dom mais fraco que a natureza se apresenta, quando ela se apresenta em seu dom mais forte o signo é = 0¹⁴².

O fragmento *Juízo e ser*, ao representar uma mudança substancial no pensamento de Hölderlin, por ser nele que o poeta procura desenvolver filosoficamente uma dialética das oposições, baseada no conceito de determinação recíproca de Fichte, servirá de base não apenas para o *Hipérion*, que procura narrar a formação da consciência, mas também para a fase posterior, em que o poeta se dedicará a pensar um fundamento para a tragédia (época que abrange *A morte de Empédocles*, bem como a das traduções de Sófocles). Em *Juízo e ser*, Hölderlin desenvolve essa concepção trágico-dialética de que o original da natureza se expõe quando seu signo = 0. Em *A morte de Empédocles*, por exemplo, essa negatividade dialética é exposta por meio da morte de seu personagem principal. Por meio dele, Hölderlin procura expor a ideia de que um elemento deve perecer para nascer outro. No caso de Empédocles, assim como no de Sócrates, o herói deve morrer para purificar a si e à sua época da *hybris*, permitindo, com isso, que a história possa dar seu próximo passo¹⁴³. Em outros termos, o signo do herói Empédocles deve ser = 0 para que o original da natureza apareça em toda a sua força. Mas é então preciso ir ao próprio fragmento a ver se é possível interpretá-lo dessa forma.

¹⁴² *Die Bedeutung der Tragödien, SW III*, p.561; trad. citada de Süsskind, P. In: Szondi, P. *Ensaio sobre o trágico*, 2004, p.33.

¹⁴³ Diz Hermócrates na peça: “Muito amaram-no os deuses/Mas não é o primeiro que expulsam/Do ápice de sua benévola confiança/Ao fundo da noite insensata;/Em sua desmedida felicidade esqueceu-se/Demais da diferença, pensando apenas/Em si mesmo; foi assim, e ei-lo/Condenado agora ao deserto ilimitado” (*A morte de Empédocles*, 2008, p.99-101).

I. Juízo

Como se viu no trecho da *Penúltima Versão do Hipérion*, o conceito de separação constitui o núcleo do pensamento de Hölderlin desse período. Sem separação do Ser não é possível conquistá-lo e sem conquistá-lo ele seria nada (para nós) e nós próprios seríamos nada (para nós). Com todo o aparato próprio da *Doutrina-da-ciência*, escreve, pois, o poeta no fragmento:

Juízo [Urtheil] é no sentido mais elevado e rigoroso a separação originária de sujeito e objeto unidos intimamente na intuição intelectual, aquela separação pela qual primeiramente são possíveis sujeito e objeto, a partição originária [*Ur-theilung*]. No conceito da separação [*Trennung*] já está presente a relação recíproca entre sujeito e objeto um ao outro e a necessária pressuposição de um todo a partir do qual sujeito e objeto são as partes. ‘Eu sou eu’ é o melhor exemplo deste conceito de julgamento [*Urtheilung*] como julgamento teórico, pois no julgamento prático ele se opõe ao não-eu e não a si mesmo (*SW I*, p.502-3).

Esse primeiro parágrafo mostra que Hölderlin procura aplicar o conceito de determinação recíproca no que se refere ao problema da separação entre sujeito e objeto. Na segunda sentença da citação, escreve: “No conceito da separação já está presente a relação recíproca [*gegenseitige Beziehung*] entre sujeito e objeto e a necessária pressuposição de um todo a partir do qual sujeito e objeto são as partes”. Em uma única frase, Hölderlin traz à tona aquilo que está implícito nesse conceito de determinação recíproca: se há uma separação entre sujeito e objeto e se essa separação pressupõe que ambos se determinam reciprocamente, então esse conceito de separação indica que há um todo a partir do qual sujeito e objeto se separam e que permite toda e qualquer relação de um com o outro. Como se disse, o conceito de determinação recíproca permite a Hölderlin determinar um terceiro elemento, que surge da relação recíproca dos outros dois, o todo que o poeta define como o Ser (que constitui a segunda parte do fragmento).

Como indica Violetta Waibel¹⁴⁴, esse primeiro trecho de *Juízo e Ser* foi escrito por Hölderlin muito provavelmente sob influência das *Preleções Platner* (as *Platner-Vorlesungen*) ministradas por Fichte no semestre de inverno de 1794-5 como uma espécie de propedêutica à *Doutrina-da-ciência*. Ao final dessas preleções, que

¹⁴⁴ Cf. *Hölderlin und Fichte 1794 – 1800*, 2000, p.140.

se deu por volta de fevereiro ou abril de 1795 (logo, um mês antes de Hölderlin ter escrito o fragmento), Fichte faz uma referência aos parágrafos 505-543 dos *Philosophische Aphorismen* de Platner, intitulados justamente “Dos Juízos” (*Von der Urtheilen*). Segundo essa referência:

Juízos, partição originária; e é verdade que há uma partição originária em seu fundamento.

A isso pertencem dois conceitos. Um terceiro, previamente escolhido, deve ser relacionado a eles: isto é, ao qual ambos devem se prender¹⁴⁵.

Impressionado, Hölderlin vê nessa definição a possibilidade de desenvolver as ideias que ele vinha trabalhando concomitantemente em seu romance. Nessas suas preleções, Fichte procura, a partir dos pensamentos de Platner, enxergar como o conceito de determinação recíproca age na *forma* do juízo. Segundo Fichte, um juízo exige dois conceitos (sujeito e predicado), que devem ser ao mesmo tempo relacionados a um terceiro. Ao se escolher um predicado para um juízo, põe-se uma “esfera” para ele, isto é, um conceito de classificação no qual estão contidas todas as propriedades do predicado. Vermelho, por exemplo, indica cor; doce, uma sensação do gosto, e assim por diante. Na medida em que essa esfera é posta por meio da escolha do predicado, não apenas se determina um objeto para um sujeito, mas se exclui ao mesmo tempo tudo aquilo que contradiz essa determinação¹⁴⁶. Como resume Fichte: “Em todo excluir há um pôr [...]; e o juízo negativo, por isso, também pode ser visto como um juízo positivo. Em todo pôr há também um excluir e o juízo positivo também pode ser visto como um juízo negativo”¹⁴⁷.

Em outros termos, a determinação de um predicado para um sujeito implica a exclusão de todos os outros predicados possíveis e a exclusão de todos os outros predicados possíveis implica a determinação de um único predicado possível. Tudo

¹⁴⁵ GA II 4, 182, apud Waibel, V. *Hölderlin und Fichte 1794 – 1800*, 2000, p.141.

¹⁴⁶ Apesar de Waibel mostrar que Fichte toma essa concepção de Platner, Kant já havia mostrado em que medida a determinação recíproca implica a posição de uma esfera que, por sua vez, pressupõe a exclusão de tudo aquilo que não pertence ao sujeito do predicado: “Quando se representa a esfera de um conceito dividido o procedimento observado pelo entendimento é o mesmo de quando pensa uma coisa como divisível; e não obstante se ligam numa esfera, assim na coisa o entendimento se representa as partes de tal modo que a existência delas (enquanto substâncias) convenha a cada uma com exclusão das restantes, e todavia como ligadas num todo” (*Crítica da razão pura*, 1983, p.77; B 112-3).

¹⁴⁷ GA II 4, p.184; apud Waibel, V. *Hölderlin und Fichte 1794 – 1800*, 2000, p.141.

aquilo que é vermelho não é nem azul, nem verde, nem amarelo e assim por diante. Por outro lado, tudo aquilo que *não* é vermelho ou não possui cor ou poderia ser amarelo, azul ou verde e assim por diante. Segundo essa reflexão, a determinação de um predicado por um sujeito deve necessariamente pressupor um terceiro conceito, de caráter classificatório, que abrange e perfaz o campo de determinação do predicado pelo sujeito e, como diz Fichte, “ao qual ambos devem se prender” ou, como escreve Kant, de um modo tal que a representação das partes “convenha a cada uma com exclusão das restantes, e todavia como ligadas num todo”¹⁴⁸. Fichte refere-se ao juízo como “partição originária” por compreendê-lo como um ato de partição daquela “esfera” (cor etc.) que é comum tanto ao sujeito como ao predicado e que define sua tendência afirmativa ou negativa.

É provável que Hölderlin, na passagem citada de *Juízo e ser*, tenha se baseado ou nessa definição que Fichte toma de Platner ou na de Kant, apesar de seu laconismo. Trata-se, em ambos os casos, de uma teoria que pretende interpretar o juízo como partição de um todo, motivo pelo qual, para Kant, a categoria de comunidade é a única que “não mostra uma concordância tão evidente como as demais com a forma de um juízo disjuntivo”¹⁴⁹, referindo-se ao fato de que esse é o único caso em que a relação das partes entre si deve ser coordenada e não subordinada. Hölderlin, porém, adiciona ainda um elemento a essa definição, ao pensar a partição originária “no sentido mais elevado e rigoroso”, isto é, como uma “separação originária de sujeito e objeto intimamente unidos na intuição intelectual”. Isso mostra não se tratar de um exame do juízo em sua forma lógica apenas, tal como o fazem Platner e Fichte, mas, procurando atingir uma esfera mais elevada e rigorosa¹⁵⁰, Hölderlin procura determinar em que medida o juízo implica uma relação não apenas entre sujeito e predicado, mas também entre sujeito e objeto. Segundo

¹⁴⁸ *Crítica da razão pura*, 1983, p.77; B 112-3.

¹⁴⁹ *Crítica da razão pura*, 1983, p.76; B 111-2.

¹⁵⁰ Também essa necessidade de se interpretar o juízo num “sentido mais elevado e rigoroso” já havia sido apontada por Kant, para o qual uma teoria sobre o juízo deveria ser investigada num nível diferente daquele em que o faz a lógica geral. Na “Dedução Transcendental das Categorias”, escrevia o filósofo: “Jamais pude satisfazer-me com a explicação que os lógicos dão a respeito de um juízo em geral: o juízo é, como dizem, a representação de uma relação entre dois conceitos. Embora deste equívoco da lógica tenham resultado muitas consequências importunas, não quero querelar aqui com eles sobre o caráter defeituoso da explicação, a saber, que atende quando muito aos juízos *categóricos*, mas não aos hipotéticos e disjuntivos (que como tais contêm uma relação não de conceitos e sim de juízos)” (*Crítica da razão pura*, 1983, p.88; B 140-1).

Michael Franz¹⁵¹, Hölderlin converte a oposição fichtiana entre eu e não-eu em sujeito e objeto, pois enquanto a primeira constitui uma contraposição *contraditória*, a última contém uma contraposição meramente contrária. A diferença é que não se pode extrair um terceiro elemento (*tertium non datur*) da primeira, ao passo que, para a segunda, não vale o princípio da bivalência, isto é, “entre sujeito e objeto pode haver um terceiro elemento”, aquilo que propicia a via estética procurada por Hölderlin para resolver o problema das separações. Nessa esfera mais elevada e rigorosa em que o juízo é etimologicamente interpretado como *Ur-theilung*, isto é, como partição originária¹⁵², Hölderlin procura mostrar como a relação dos dois elementos do ato de julgar implica a relação de ambos a um terceiro, ao Ser entendido como a totalidade das partes.

Essa noção de juízo como partição originária assemelha-se em muito àquela segundo a qual o Ser só se manifesta ao perder sua potência ou, como escreve Hölderlin, quando aquela união íntima e perfeita entre sujeito e objeto encontrada na intuição intelectual é dissolvida. Pois a parte só se reconhece como parte (toma consciência de si) ao se tornar parte, isto é, ao se separar do todo. Logo, a consciência de si só se torna possível por meio da determinação recíproca com as outras partes, por meio da qual elas aparecem pela primeira vez como integrantes do todo. Para Hölderlin, a consciência de si é consciência da interdependência entre parte e parte, isto é, entre sujeito e objeto, de um lado, e o Ser, de outro. Como a condição para que haja parte e todo é a partição originária – a perda, a sensificação, o momento platônico em que a abundância desposa a miséria –, então a parte contém em si esse momento negativo essencial a que se refere o poeta em seus textos sobre a tragédia. Ao procurar atingir a essência da arte trágica, Hölderlin volta a fazer referência à intuição intelectual nesses textos, o que mostra a relação íntima deles com o *Juízo e ser*. Em *Sobre a diferença dos modos poéticos*, o poeta escreve que “o poema trágico, heróico segundo a aparência, é ideal por sua significação. É a metáfora de uma única intuição intelectual”. E adiciona mais adiante:

O poema trágico, heróico em sua *aparência exterior*, é ideal segundo o seu *tom fundamental*, e é necessário que todas as obras desse gênero tenham por fundamento uma intuição intelectual que não pode ser outra

¹⁵¹ Cf. *Hölderlins Logik: Zum Grundriss von 'Seyn Urtheil Möglichkeit'*. In: 1986-7, p.117-8.

¹⁵² Rubens Rodrigues Torres Filho traduz o termo *Ur-theilung* por proto-divisão. In: “Revista TB”, 1988, p.9.

coisa senão essa unidade com tudo o que vive, unidade que não pode ser sentida pelo coração mais limitado, não pode senão ser pressentida em suas mais altas aspirações, mas pode ser reconhecida pelo espírito e resulta da impossibilidade de uma separação e de um isolamento absolutos; a melhor maneira de exprimi-la consiste em dizer que a separação efetiva e, com ela, tudo o que é efetivamente material, perecível, assim como a ligação e, com ela, tudo o que é efetivamente espiritual, permanente, o objetivo como tal e o subjetivo como tal, não são senão um estado do originalmente unido, esse estado no qual se encontra porque lhe é preciso necessariamente sair de si mesmo e porque a imobilidade não pode ter lugar nele, visto que precisamente o modo de reunião não deve nele permanecer sempre o mesmo, quanto à matéria, porque as partes do único não devem permanecer sempre na mesma relação – mais próximas ou mais afastadas –, a fim de que assim tudo encontre tudo, cada parte tenha todo seu direito e sua plena medida de vida, e cada parte, em sua progressão, iguale-se ao todo em perfeição, e que o todo em compensação, na progressão, torne-se igual às partes em determinação, de sorte que aquele ganhe em conteúdo, essas em intimidade, que o primeiro ganhe em vida, as segundas em vivacidade, que o primeiro, em sua progressão, sinta-se mais, que as segundas, em sua progressão, cheguem a mais plenitude [...] poder-se-ia portanto dizer que se a vivacidade, a determinidade, a unidade das partes – aí onde se sente sua inteireza – se portanto essa vivacidade transgride o limite *a elas atribuído* e torna-se dor e, *se for o caso*, secessão e isolamento absolutos, então o todo se sente enfim *nessas partes* de maneira tão vivaz e determinada quanto as partes se sentem num estado mais tranqüilo, mas também animado, em sua totalidade mais limitada¹⁵³.

Como diz Courtine, essa metáfora a que se refere Hölderlin deve ser entendida “ao pé da letra, como designando o trans-porte, a transposição, a transferência ou a tradução (com aquilo que toda tradução induz necessariamente de desvio, de substituição [...], de impropriedade, de forçação e de violência...)”¹⁵⁴. Nesse sentido, a tragédia é uma metáfora da intuição intelectual porque ela procura traduzir para uma outra linguagem essa “unidade com tudo o que vive” que a filosofia procura exprimir por conceitos. Como diz o texto, porém, essa unidade “não pode ser sentida pelo coração mais limitado, não pode senão ser pressentida em suas mais altas aspirações” justamente porque ela está perdida. Em *Juízo e ser*, o poeta escreve que ela foi separada pela *Ur-theilung* e, nessa medida, não pode mais ser

¹⁵³ Cf. *SW I*, p.555-6. A tradução citada acima foi retirada do livro de Courtine, J.F. *A tragédia e o tempo da história*, 2006, p.168-9; há também a tradução de Marcia de Sá Cavalcante em *Reflexões*, 1994, p.57.

¹⁵⁴ *A tragédia e o tempo da história*, 2006, p.147.

restaurada tal como era em si mesma, antes da separação. Por outro lado, é somente porque foi separada que essa unidade pode ser sentida de algum modo, a saber, por meio de uma recriação no plano do ideal (ou na arte, ou na filosofia, ou na religião). Enquanto o filósofo procura recriar essa unidade perdida por meio da intuição intelectual, o artista o faz por meio de uma intuição estética. Em ambos os casos, porém, Hölderlin compreende esse conceito de intuição intelectual não como uma *ligação originária* entre sujeito e objeto, mas como uma ligação resultante de um movimento de recriação da unidade originária após a separação, no plano do ideal, no mesmo sentido de Fichte.

Contra os mal-entendidos gerados pela leitura equivocada da obra de 1794¹⁵⁵, Fichte procura esclarecer esse sentido em que se deveria interpretar a intuição intelectual em sua filosofia na *Segunda Introdução à Doutrina-da-ciência*. Em suas palavras, “põe-se claramente diante dos olhos dos leitores dos escritos kantianos que em nenhum outro lugar Kant foi mais decisivo [...] do que ali onde ele esclareceu a impossibilidade de uma capacidade de intuição intelectual”¹⁵⁶. É exatamente por isso que os leitores da *Doutrina-da-ciência* que criticaram o retorno desse conceito não compreenderam inteiramente sua filosofia. Pois a *Doutrina-da-ciência* fala da intuição intelectual num sentido que difere substancialmente daquele de Kant: “Na terminologia kantiana toda intuição intelectual se refere a um ser [...], à consciência imediata de um ser não sensível; à consciência imediata da coisa em si mesma, e na verdade por meio do simples pensamento”¹⁵⁷. Pelo contrário, “a intuição intelectual de que fala a *Doutrina-da-ciência* não se refere a um ser, mas a um agir, e não é designada em Kant”, pois este “não tratou em nenhum lugar da fundação de *toda*

¹⁵⁵ Segundo Alexis Philonenko (cf. *Die intellektuelle Anschauung bei Fichte*. In: 1981, p.91-106), um desses mal-entendidos gerados pela obra de 1794 teria sido originado pela leitura de Hegel no *Differenz des Fichteschen und Schellingschen Systems der Philosophie*, em que o filósofo interpretaria a intuição intelectual fichtiana no sentido da identidade absoluta entre sujeito-objeto. Segundo esse autor, a interpretação equivocada de Hegel teria gerado uma escola, que perpetuou o suposto “erro” de Hegel. A essa escola pertenceriam F. Medicus, R. Kroner, M. Gueroult e Xavier Tilliette. Ao se ler essa obra de Hegel, entretanto, não se tem essa sensação a que se refere Philonenko. Pelo contrário, afirma Hegel sobre o sistema fichtiano, logo no início do texto: “O absoluto do sistema mostra-se compreendido somente na forma de seu aparecer diante da reflexão filosófica e essa determinidade é dada a ele pela reflexão, portanto, finitude e oposição não são afetadas. O princípio, o sujeito-objeto prova-se como um sujeito-objeto subjetivo. O elemento deduzido dele recebe por meio disso a forma de uma condição da consciência pura, do eu = eu, e a própria consciência pura recebe a forma de um condicionado por meio de uma infinitude objetiva, o progresso temporal *in infinitum*, no qual a intuição transcendental se perde e o eu não se constitui como auto-intuição absoluta, portanto, o eu = eu se transforma no princípio: eu deve ser igual a eu” (1970, p.11-12).

¹⁵⁶ *Zweite Einleitung in die Wissenschaftslehre*, SW I, p. 471.

¹⁵⁷ *Zweite Einleitung in die Wissenschaftslehre*, SW I, p. 472.

filosofia”¹⁵⁸. Ao se referir a um agir, a intuição intelectual readquire seu sentido originário: ela não se refere mais à criação imediata de um ser sensível, mas ao suprassensível, na acepção prática do termo. Enquanto tal, a intuição intelectual designa a ação por meio da qual o sujeito procura reconstruir aquela ideia do eu absoluto, pura e simplesmente postulado no início da *Doutrina-da-ciência*. Como essa reconstrução é impossível, a intuição intelectual apenas designa esse esforço infinito em direção àquela ideia, essa aproximação infinita do absoluto.

Hölderlin escreve ser necessário que as tragédias “tenham por fundamento uma intuição intelectual que não pode ser outra coisa senão essa unidade com tudo o que vive” (SW I, p.555). E esclarece mais adiante que, nela, “o objetivo como tal e o subjetivo como tal não são senão um estado do originalmente unido, esse estado no qual se encontra porque lhe é preciso necessariamente sair de si mesmo e porque a imobilidade não pode ter lugar nele”. O poeta trágico deve proceder assim como o filósofo: ele deve se separar do estado de união absoluta entre sujeito e objeto e procurar reestabelecer essa união no plano do ideal. Nesse plano, se o poema representa de algum modo o objetivo ou o subjetivo, o poeta tem consciência de que um e outro são apenas *estados* do “originalmente unido”, aquilo que traz à tona a ligação desse texto de Hölderlin com o *Sobre a lei da liberdade*, em que o poeta tratava dos dois ideais de nossa existência como dois estados distintos da imaginação poética. Em todo caso, esse movimento de separação e reunificação do originalmente unido no plano ideal pela imaginação faz com que parte e todo, na sua progressão, sintam-se um ao outro; que “cada parte, em sua progressão, iguale-se ao todo em perfeição, e que o todo em compensação, na progressão, torne-se igual às partes em determinação” etc. A dialética implícita nessa concepção então se revela em toda sua força, quando escreve o poeta que se a vivacidade das partes nessa relação com o todo transgride o limite a elas imposto “e torna-se dor e, *se for o caso*, secessão e isolamento absolutos, então o todo se sente enfim *nessas partes* de maneira tão vivaz e determinada quanto as partes se sentem num estado mais tranquilo, mas também animado, em sua totalidade mais limitada”.

A tragédia é uma metáfora da intuição intelectual, pois ela transporta para a arte esse movimento filosófico-dialético entre parte e todo no qual uma e outro

¹⁵⁸ *Zweite Einleitung in die Wissenschaftslehre*, SW I, p. 472.

ganham em vivacidade e determinação conforme se separam entre si; esse movimento dialético no qual a unidade mais íntima é alcançada pela separação mais extrema, pelo rompimento do limite atribuído às partes (aquilo que mostra, mais uma vez, o sentido palinódico da poesia para Hölderlin: a recriação, no ideal, do movimento de transgressão do limite da parte assume o caráter de expiação, que se expressa na ligação mais íntima com o todo)¹⁵⁹. Em todo caso, na medida em que essas separações e unificações ulteriores avançam, há um progresso infinito em direção à unidade absoluta, aquilo que será o mote também do *Hipérion*: “Ser um com o todo, essa é a vida da divindade, esse é o céu do ser humano. Ser um com tudo o que vive e assim retornar numa bem-aventurada abnegação para o todo da natureza...” (HEG, 2003, p.13-4).

II. Ser

Ao contrário do que se poderia supor, o que se mostrou acima indica que Hölderlin segue à risca as linhas gerais da filosofia de Fichte, isto é, os três primeiros princípios da *Fundação à toda Doutrina-da-ciência*, conforme se pode ver pelo final do trecho dedicado ao exame do juízo. Como recriação ideal da ligação originária, a intuição intelectual do filósofo pode se expressar em dois juízos distintos: ou no teórico (*eu sou eu*) ou no prático (*eu ≠ eu*). Em suas palavras: “‘Eu sou eu’ é o melhor exemplo deste conceito de julgamento [*Urtheilung*] como julgamento teórico, pois no julgamento prático ele se opõe ao não-eu e não a si mesmo”. E mesmo o terceiro princípio da *Fundação* (§ 3) é abordado pelo poeta, aquele em que “a tarefa [*Aufgabe*] da ação a ser estabelecida [...] está precisamente dada pelas duas proposições precedentes”¹⁶⁰, na medida em que ele vê a resolução da oposição dos dois primeiros como uma tarefa a ser realizada por meio do método da determinação recíproca. Ao aplicar o método da determinação recíproca à oposição eu e não-eu ou sujeito e objeto, como quer Hölderlin, o Ser como ligação pura e simples é restabelecido.

¹⁵⁹ Isso mostra também que o poeta interpreta a lei moral kantiana como o limite cuja transgressão exige necessariamente uma expiação. Se a tragédia expõe o momento da dor, essa dor aparece como consequência da violação da lei, aquilo que o poeta designa no *Sobre a diferença dos modos poéticos* na frase: “se portanto essa vivacidade transgride o limite a elas [às partes] atribuído e torna-se dor...” (SW I, 556).

¹⁶⁰ *Fundação*, 1988, p.52.

Por meio da determinação recíproca entre o elemento teórico e o prático o Ser se manifesta, ou, como escreve Hölderlin, se *exprime* (*ausdrücken*): “Ser – exprime (*drückt ...aus*) a ligação de sujeito e objeto”. O Ser *exprime* aquele todo perdido, aquela unidade originária entre sujeito e objeto, tal como ela era antes da separação. Essa sua acepção, porém, contém uma crítica à concepção de intuição intelectual, tal como Schelling a define no *Sobre o eu*¹⁶¹. Pois, se o Ser, para Hölderlin, exprime a ligação entre sujeito e objeto, essa ligação não é exatamente a mesma que Schelling entende em sua definição de intuição intelectual. Aquele Ser que se exprime por meio da ligação ulterior entre sujeito e objeto de que fala Hölderlin não é a identidade absoluta que o autor do *Sobre o eu* defende nesse seu escrito. Embora seja a essa época um entusiasta da *Doutrina-da-ciência*, Schelling defende no *Sobre o eu* uma identificação absoluta entre Ser e conhecer¹⁶², diferentemente de Fichte, que fundamenta a identidade absoluta da consciência de si na intuição intelectual como ação (como se viu) e em radical diferença com o Ser. Schelling, assim como Fichte, situa a identidade absoluta na consciência de si, mas, ao contrário deste, ele não separa o Ser da representação (ação). Assim, a consciência de si de Schelling é a identidade absoluta entre Juízo e Ser, de modo que, enquanto objeto, o Eu possui um Ser na consciência de si, aquilo que permite afirmar que, para o filósofo, o Ser possui uma qualidade ontológica¹⁶³, tal como se pode ler na passagem a seguir:

¹⁶¹ É costume deduzir que se trata aqui de uma crítica a Schelling na medida em que Hölderlin utiliza a mesma grafia do termo utilizada por aquele. Como diz Michael Franz: “Schelling foi o primeiro que falou, não de uma ‘*intellectueller*’, mas de uma ‘*intellektualer Anschauung*’”, exatamente a mesma grafia que utiliza Hölderlin em *Juízo e Ser* (*Hölderlins Logik: Zum Grundriss von ‘Seyn Urtheil Möglichkeit’*. In: 1986-7, p.109). Ainda segundo Franz, a maioria dos termos utilizados por Hölderlin em *Juízo e ser* haviam sido utilizados por Schelling no *Sobre o eu*, tais como *Seyn*, *absolutes Seyn*, *Identität* e também os conceitos modais *Möglichkeit*, *Wirklichkeit* e *Notwendigkeit*; cf. também Neubauer, J. *Intellektuelle, intellektuale und ästhetische Anschauung*, 1972, p.302 e ss.; e também Beckenkamp, J. *Entre Kant e Hegel*, 2004, p.110-2. Para a visão contrária, segundo a qual Hölderlin escreveu o fragmento tendo em vista não Schelling, mas Fichte, cf. Henrich, D. *Der Grund im Bewußtsein*, 1992, p.40-48.

¹⁶² Cf. *Vom Ich*, 1958, p.105 (§ 7). Em relação ao *Sobre o eu*, porém, as *Cartas sobre o dogmatismo e o criticismo* representam uma mudança de concepção do filósofo, ao escrever nelas que “nenhuma proposição pode ser, segundo sua natureza, mais *infundada* do que aquela que afirma um Absoluto no saber humano” (*Cartas*, 1980, p.18). Costuma-se atribuir essa mudança de Schelling à influência de Hölderlin que, após ter se encontrado com o filósofo no início de 1795 em Stuttgart, escreve a Niethammer: “Nem sempre estamos de acordo em nossas conversas, mas concordamos em que novas *ideias* podem ser apresentadas com maior clareza em forma de cartas. Como você sabe, suas novas convicções o colocaram num melhor caminho, evitando que tivesse trilhado o pior até o fim” (*SW III*, p.225).

¹⁶³ Segundo Bachmaier, H. (*Theoretische Aporie und tragische Negativität. Zur Genesis der tragische Negativität*, in: 1979, p.83-145), Hölderlin teria escrito o fragmento “*Die Weisen aber...*” (Cf. *SW I*, p.523) como uma crítica ao indiferentismo da concepção de Schelling, motivo pelo qual o poeta utiliza expressões tais como “*nur allgemein unterschieden*”, e “*um so grossere Indifferenz*”. Nesse

Se *substância* é o incondicionado, *então o eu é a única substância*. Pois se houvesse mais substâncias, então haveria um eu fora do eu, o que é absurdo. Portanto, tudo o que é, é no eu, e *fora do eu não há nada*. Pois o eu possui toda realidade (§ 8) e tudo o que é, é por meio da realidade. Portanto, tudo está no eu. – Sem realidade não há nada; ora, se não há nenhuma realidade fora do eu, então não há nada fora do eu. Se o eu é a única substância, então tudo o que é, é *mero acidente do eu*¹⁶⁴.

É contra essa forma de resolver a tarefa (*Aufgabe*) da razão, isto é, colocando toda a realidade no eu, a que se refere o poeta na parte do fragmento destinada ao discurso do Ser, como se pode ver abaixo. O Ser a que se refere Hölderlin não é um Ser no sentido ontológico do termo – pois essa hipótese já foi descartada na análise da carta a Hegel, acima. Pelo contrário, ele surge de uma ligação da intuição intelectual entendida no sentido fichtiano de uma ação que procura reconstruir no plano do ideal a unidade originária:

Ali onde sujeito e objeto estão unidos pura e simplesmente, não apenas em parte, mas de uma tal forma que nenhuma partição pode ser empreendida sem danificar a essência daquilo que deve ser separado, ali e em nenhum outro lugar pode-se falar de um *Ser puro e simples*, como é o caso na intuição intelectual.

Mas esse Ser não deve ser confundido com a identidade. Quando digo: eu sou eu, então o sujeito (eu) e o objeto (eu) não estão unidos de uma forma tal que nenhuma separação pode ser empreendida sem danificar a essência daquilo que deve ser separado; pelo contrário, o eu apenas é possível por meio dessa separação do eu de si mesmo. Como posso dizer: eu! sem autoconsciência? Mas como é possível autoconsciência? Pelo fato de que eu me oponho a mim mesmo, me separo de mim mesmo, mas apesar dessa separação me reconheço como o mesmo no oposto. Mas em que medida como o mesmo? Eu pode, eu deve perguntar assim, pois de um outro ponto de vista ele é oposto a si mesmo. Portanto a identidade não é nenhuma unificação do sujeito e do objeto que se desse pura e simplesmente, portanto a identidade não é = ao Ser absoluto (SW I, p.502-3).

fragmento, Hölderlin criticaria em Schelling a recaída no Ser puro do eu, bem como a aceitação da identidade absoluta na consciência de si. Como em Schelling a consciência de si compreende a identidade absoluta, a representação (ações) e o Ser, a diferença com a teoria do juízo de Hölderlin se torna clara. Também Neubauer, J. em *Intellektuelle, intellektuale und ästhetische Anschauung. Zur Entstehung der romantischen Kunstauffassung* (In:1972, p.294-319) marca essa diferença entre Schelling e Fichte. Para este autor, “Schelling vai além da consciência empírica ao examinar o eu absoluto não como forma pura ou caso limite do empírico, mas como existência absoluta, ‘substância singular’ e ‘poder absoluto’, no qual tudo está contido como ‘mero acidente’” (p.298).

¹⁶⁴ *Vom Ich*, 1958, p. 116-7.

Em outros termos, somente esse Ser que se exprime (*drückt aus*) por meio da ligação entre sujeito e objeto pode ser designado “Ser puro e simples” (*Seyn schlechthin*)¹⁶⁵ e não esse Ser que Schelling entende como um produto da identidade absoluta entre eu e eu. É isso o que o poeta diz quando afirma que essa ligação não deve ser tomada “apenas em parte”, isto é, que nem o juízo teórico (*eu sou eu*) nem o juízo prático (*eu ≠ eu*) são capazes por si sós de atingir aquela *expressão* do Ser puro e simples, porque ambos se baseiam no princípio lógico da identidade. Em outros termos, a ligação que se expressa nos juízos *eu sou eu* e *eu ≠ eu* não é uma ligação realizada de uma forma tal que uma partição possa “ser empreendida sem danificar a essência daquilo que deve ser separado”. Se os juízos *eu sou eu* e *eu ≠ eu* exprimem uma ligação, essa ligação não é a expressão do Ser puro e simples, pois uma separação deles danificaria a sua essência, de modo que não poderiam mais ser ligados de forma a se preservar a autoconsciência.

É por isso que, mais tarde, Hölderlin escreve a Schiller e a Niethammer “que a exigência que se deve invariavelmente impor a todo sistema de reunir sujeito e objeto num eu absoluto, ou como se queira chamar, só é possível, *esteticamente*, na intuição intelectual” (*SW III*, p.203, grifo meu). Pois uma intuição intelectual não pode pressupor a identidade dos dois termos do juízo, isto é, recorrer ou à razão teórica ou à prática, mas, pelo contrário, deve permitir a referência recíproca de uma à outra, considerando que o Ser puro e simples se exprime por meio da reciprocidade de suas partes e se sente em seu todo justamente por meio delas. Ao afirmar, na *Penúltima Versão do Hipérion*, que esse Ser existe como beleza¹⁶⁶, Hölderlin procura deixar claro que a beleza não é apenas harmonia (não é apenas identidade), mas que ela se exprime também por meio de oposições, tal como na tragédia, que, ao colocar as partes em determinação recíproca, permite a expressão do Ser como “unidade com tudo o que vive”, tal como escrevia o poeta em *Sobre a diferença dos modos poéticos*. Essa ideia aparece também em *Sobre o modo de proceder do espírito*

¹⁶⁵ A tradução da expressão “*Seyn schlechthin*” por “Ser puro e simples” é de Torres Filho, R.R. In: “Revista TB”, 1988, p.10; também Beckenkamp, J. (In: *Entre Kant e Hegel*, 2004, p.107) traduz o termo dessa forma.

¹⁶⁶ “Não teríamos nenhuma *ideia* dessa paz infinita, desse Ser, no único sentido da palavra, não nos esforçaríamos [*streben*] por unificar conosco a natureza, não pensaríamos, não agiríamos, isso seria em geral nada (para nós), nós próprios seríamos nada (para nós), se entretanto essa unificação infinita, esse Ser, no único sentido da palavra, não existisse. Ele existe – como beleza; espera por nós, para falar com Hipérion, um novo Reino onde a beleza é rainha” (*VF, SW I*, p.256-7).

poético, em que Hölderlin utiliza o termo *recíproco* (*Wechsel*) em quase todas as linhas:

Quando o poeta entrevê, com clareza, que é necessário um antagonismo entre a exigência mais originária do espírito, aquela voltada para o comunitário e a simultaneidade de todas as partes, e a outra exigência, aquela de sair de si mesmo, de reproduzir-se tanto em si mesmo como em outros através de um belo progresso e alternância [*Wechsel*], quando esse antagonismo é o que sempre sustenta e move o poeta na via de suas realizações; [...] quando o poeta entrevê, com clareza, que o *antagonismo* entre a alternância [*Wechsel*] material e a identidade material se resolveria na medida em que a perda da identidade material, de progressão comovida, essa que foge de toda interrupção, é substituída pelo conteúdo espiritual, essa que tudo equilibra pela ressonância, e que a perda em multiplicidade material surgida no prosseguimento mais veloz rumo ao ponto principal e à impressão mediante essa identidade material é substituída pela forma espiritual, ideal, sempre em alternância [*Wechsel*]¹⁶⁷.

Não apenas esse trecho, mas todo esse texto de Hölderlin foi escrito tendo por fundamento a passagem da *Fundação* de Fichte em que o filósofo mostra que, se o conceito de determinação recíproca é uma particularização do conceito de determinação em geral, então o próprio conceito de determinação recíproca é passível de uma outra síntese, isto é, que o próprio conceito de determinação recíproca pode ser posto em determinação recíproca. Com isso, o filósofo dá um dos passos mais essenciais de sua obra, a chamada tripla síntese, que consiste em acolher a forma da síntese de segundo grau como conteúdo de uma forma mais elevada e isso até se alcançar o princípio último, que produz todas essas oposições encontradas no eu. Essa passagem da simples determinação recíproca para a determinação recíproca da determinação recíproca ocorre quando o filósofo observa que “na determinação recíproca é apenas *posta* uma alternância (*Wechsel*)”¹⁶⁸, isto é, que há algo no seu fundamento que faz com que ela alterne os elementos opostos. Nesse nível da síntese, portanto, a própria determinação recíproca é posta em alternância¹⁶⁹, justamente aquilo que Hölderlin pretende transportar para o procedimento poético

¹⁶⁷ In: *Reflexões*, 1994, p.29-31.

¹⁶⁸ *Fundação*, 1988, p. 73.

¹⁶⁹ Rubens Rodrigues Torres Filho resume essa ideia: “O idealismo *transcendental* estabelece as relações entre os opostos absolutos, o eu e o não-eu, naquilo que deverá constituir o *saber* em sua universalidade, em termos de *alternância* (determinação recíproca) superior, entre uma *alternância-ação-e-paixão* (*Wechsel-Tun und Leiden*) e uma *atividade independente dessa alternância*, que é exigida pelo *princípio de razão* (superior ao da determinação recíproca) como *fundamento* dessa determinação recíproca de primeiro grau” (*O espírito e a letra*, 1978, p.207).

(*das poetische Verfahren*). Em suas palavras, o poeta deve ser aquele que percebe que o procedimento poético não lida apenas com uma matéria e uma forma, mas aquele em que opera uma alternância, por meio da qual o material poético é separado em matéria e forma, de modo que a própria matéria pode ser separada em matéria e forma e assim por diante. Se a tarefa do filósofo é recolher a matéria em formas cada vez mais elevadas, naquilo que ele denomina de sínteses do espírito, também o poeta o faz, convertendo o procedimento filosófico da intuição intelectual em intuição estética.

III. Considerações acerca de uma possível exposição estética da *Doutrina-da-ciência*: Hölderlin entre Fichte e Schiller

Seguindo-se até o final do estudo da determinação recíproca, tal como apresentado na *Fundação a toda Doutrina-da-ciência*, observa-se que seu fundamento é a imaginação produtiva. Estabelecida enquanto atividade originária de todas as oposições do espírito, a imaginação produtiva é definida como uma “alternância do eu em si mesmo e consigo mesmo, em que ele se põe finito e infinito ao mesmo tempo”¹⁷⁰. Por não se basear em nada de fixo, a imaginação deve ser compreendida como um oscilar constante entre “determinação e não determinação, entre finito e infinito” e, por ser produtiva, também seu produto deve ser um oscilar “como que durante seu oscilar e por seu oscilar”¹⁷¹.

Desse modo, se a imaginação é tida como um termo médio entre o sensível e o inteligível é porque ela produz o sensível e o inteligível como estados diferentes de um e mesmo eu. Compreender a filosofia de Kant segundo seu espírito, tal como deseja Fichte, significa compreender que a imaginação é capaz de unir o sensível e o inteligível¹⁷² porque ela é a origem de um e outro, na medida em que separa um do outro pela primeira vez. O acesso à *Doutrina-da-ciência*, dado que seu objeto é a imaginação, só pode ser realizado pela imaginação. Pois só compreende que a imaginação é a origem da oposição entre sensível e inteligível quem oscila junto com

¹⁷⁰ *Fundação*, 1988, p. 113.

¹⁷¹ *Fundação*, 1988, p. 114.

¹⁷² Como escreve Rubens Rodrigues Torres Filho, de maneira conclusiva: “Assim o jogo da imaginação faz do discurso da filosofia transcendental algo que se tece entre o espírito e a letra, como se situasse o filósofo efetivo entre o gênio e o tecelão” (*O espírito e a letra*, 1978, p.214-5).

ela entre um e outro e, nesse seu oscilar, vê esses estados absolutamente diferentes entre si sendo produzidos. Como o objeto da *Doutrina-da-ciência* é a imaginação e como o seu produto é o seu próprio criar, então só é possível compreender essa filosofia ao mesmo tempo criando-a, a partir de sua letra, pela própria imaginação. É esse o sentido da distinção que Fichte faz entre o *espírito* e a *letra* de uma obra¹⁷³. Ler uma obra segundo o seu espírito é saber criá-la a partir de sua letra, tal como escreve o filósofo numa das passagens mais conhecidas da *Fundação*:

A Doutrina-da-ciência é tal que não pode ser comunicada segundo a letra, mas somente segundo o espírito; pois suas ideias fundamentais devem ser produzidas em todo aquele que a estuda pela própria imaginação criadora, como não poderia deixar de ser em uma ciência que vai até os fundamentos últimos do conhecimento humano, uma vez que toda a operação do espírito humano parte da imaginação, e a imaginação só pode ser apreendida pela imaginação¹⁷⁴.

Como se viu, Hölderlin conhecia a fundo toda essa parte da *Fundação*, não apenas pelo que se lê em *Sobre o modo de proceder do espírito poético*, que traz uma longa reflexão acerca do conceito de alternância (*Wechsel*), mas também pela sua declaração a Hegel segundo a qual “sua discussão [de Fichte] sobre a determinação recíproca do eu e do não-eu (segundo sua linguagem) é certamente admirável [merkwürdig]¹⁷⁵” (*SW III*, p.177). Como mencionado no capítulo 1, Hölderlin pretendia escrever um texto sobre a imaginação, intitulado *Sobre a lei da liberdade*, que, assim como seus demais textos discursivos, permaneceu inacabado. Muito se discutiu acerca dos reais objetivos desse texto em particular. Pois, se por um lado ele permite especular ter sido escrito como um comentário às ideias estéticas da *Crítica da Faculdade do Juízo* de Kant, por outro ele permite igualmente especular, pelo que se viu neste capítulo, ter sido escrito como uma tentativa, por parte de Hölderlin, de conectar seus próprios pensamentos, de caráter estético, às investigações filosóficas da *Doutrina-da-ciência* de Fichte. Em outros termos, é possível que Hölderlin tenha visto um grande potencial estético na *Doutrina-da-ciência*, que o teria levado a considerar uma exposição estética dessa filosofia. Mas como seria isso possível?

¹⁷³ Cf. R.R. Torres Filho. *O espírito e a letra*, 1975, p.76-124.

¹⁷⁴ *Fundação* 1988, p.153.

¹⁷⁵ A tradução do adjetivo *merkwürdig* por “digno de nota” e não por “estranho”, como se tornou usual hoje em dia, se dá por indicação de Violetta Waibel, que escreve: “... *merkwürdig*, das heisst, also, bemerkenswert” (*Hölderlin und Fichte*, 2000, p.120).

Para entendê-lo, seria preciso levar em conta a chamada disputa das *Horas* ocorrida entre Fichte e Schiller por ocasião de um texto do primeiro, intitulado *Sobre o espírito e a letra na filosofia – Numa série de cartas*. Fichte, com efeito, escreve esse texto para ser publicado na revista *As Horas* (*Die Horen*), fundada por ele próprio e por Schiller, entre outros. Mas, ao contrário do esperado, este decide não publicá-lo na revista, de modo que o manuscrito apareceria apenas em 1798, no *Philosophisches Journal* (periódico do qual Fichte passou a ser editor ao lado de Immanuel Niethammer). Schiller comunica sua recusa a Fichte numa carta de 24 de junho de 1795. Surpreendido pela decisão, Fichte responde justificando os motivos que o teriam levado a escrever o *Sobre o espírito e a letra*, o que, por sua vez, propicia uma tréplica de Schiller. Assim se originava a chamada *Horenstreit*, a disputa das *Horas*. Na primeira dessas cartas, escrevia Schiller que o texto de Fichte não poderia ser publicado no periódico, pois

Por meio do seu texto sobre o espírito e a letra na filosofia eu esperava enriquecer a parte filosófica do periódico e o objeto que você escolhera me deu esperanças de uma investigação interessante e compreensível em geral. O que recebo eu então e o que você me propõe apresentar ao público? O antigo assunto que eu mesmo ainda não havia terminado completamente, inclusive na antiga forma de cartas por mim escolhida e tudo isso segundo um plano tão excêntrico que é impossível considerar em um todo as partes do seu texto¹⁷⁶.

Como se vê, Schiller compreendeu que o texto era uma crítica ao que ele vinha publicando por partes na revista. Além de tornar claro que o seu pensamento se diferenciava fundamentalmente do de Schiller e de tê-lo enviado para publicação no mesmo periódico em que as *Cartas sobre educação estética* estavam sendo publicadas, Fichte escolheu a mesma forma que Schiller havia escolhido (em cartas) para o seu escrito e fez uso de um estilo claramente antagônico àquele pensado por seu idealizador para os artigos da revista.

Por outro lado, Schiller, em algumas passagens de suas *Cartas*¹⁷⁷, havia se referido a algumas ideias tanto da *Fundação a toda doutrina-da-ciência* como das *Preleções sobre a destinação do sábio*, que Fichte havia acabado de publicar nesse mesmo ano de 1794. Essas referências de Schiller, entretanto, ora parecem concordar

¹⁷⁶ A Fichte, 24 de junho de 1795, In: GA, III, 2, p.333-4, carta 291c.

¹⁷⁷ Por exemplo na Carta IV e na Carta XIII, como se verá a seguir.

com o sentido no qual essas ideias aparecem nas obras de Fichte, ora situam-se criticamente em relação a elas. Se, por vezes, Schiller cita a *Doutrina-da-ciência* como se ela estivesse de acordo com o seu projeto da educação *estética* do homem, em outras fica evidente a intenção de delimitar seu pensamento em relação a ele. Segundo Xavier Léon¹⁷⁸, Schiller teria citado Fichte em suas *Cartas* para tornar claro que, enquanto este baseava seu projeto de regeneração da humanidade na filosofia e nas ciências em geral, ele, Schiller, entendia que esse mesmo projeto apenas poderia ser realizado por meio da função lúdica da arte, o que bem poderia ter ocorrido. Porém, se isso foi verdade, essa suposta crítica de Schiller a Fichte se baseia numa má interpretação¹⁷⁹, pois Fichte não era assim tão avesso a uma estética. Muito pelo contrário, vê-se uma tentativa constante, ao menos no início de sua carreira¹⁸⁰, de escrever uma estética como parte integrante do seu sistema. Em *Sobre o conceito da Doutrina-da-ciência*, o filósofo indicava que, se era possível pensar uma estética para a sua filosofia, ela deveria observar um fato essencial, a saber, que, na obscura passagem do senso-comum para a filosofia, gênio filosófico e gênio artístico são muito semelhantes¹⁸¹. Segundo Fichte, nessa passagem da vida para a filosofia,

o espírito humano faz toda sorte de tentativas; tateando cegamente chega até o alvorecer, e só depois passa para o dia claro. No princípio, é guiado por sentimentos obscuros (cuja origem e efetividade cabe à doutrina-da-ciência demonstrar); e até agora não teríamos nenhum conceito claro e seríamos sempre o torrão de terra que se extraviou do chão, se não tivéssemos principiado a sentir obscuramente aquilo que só mais tarde viemos a conhecer com clareza. [...] Com isso fica claro que o filósofo deve ser dotado do sentimento obscuro do que é correto, ou de gênio, em grau não menor do que porventura o poeta ou o artista; só que de outro modo. Este último precisa do senso da beleza, aquele do da verdade; e tal senso certamente existe¹⁸².

¹⁷⁸ Fichte et son temps, 1954, vol.I, p.345-9.

¹⁷⁹ Ou, como diz Dorothea Wildenburg (cf. “Aneinander vorbei”. Zum Horenstreit zwischen Fichte und Schiller. In: *Fichte-Studien*, 1997, p.27-42), trata-se de uma relação “aneinander vorbei”, isto é, de uma diferença de pensamento irreconciliável entre esses dois autores.

¹⁸⁰ O recente trabalho de Giorgia Cecchinato procura justamente mostrar, por meio de um exame dos textos do jovem Fichte – entre eles o chamado *Valediktionsrede*, o discurso proferido por Fichte em *Schulpforta* em 1780 para a obtenção do *Abitur* –, seu grande interesse por temas de estética desde a juventude. Nas palavras da autora: “A primeira parte do trabalho comprova com uma detalhada análise de texto o profundo interesse de Fichte no debate estético de seu tempo”, de modo que “uma imagem tão abrangente permite excluir que Fichte não teve nenhum interesse em arte. Em todo caso, seu interesse se limita principalmente à poesia e à literatura” (*Fichte und das Problem einer Ästhetik*, 2009, p.10).

¹⁸¹ Cf. Suzuki, M. *O gênio romântico*, 1998, p.81-89.

¹⁸² *Sobre o conceito da doutrina-da-ciência*, 1988, p.29.

Essa relação íntima entre o espírito filosófico e os outros domínios do saber humano, entre os quais se situa a arte, já havia sido tema das *Preleções sobre a destinação do sábio*, principalmente da quarta preleção, em que o filósofo procurava mostrar a dependência da ciência em geral em relação aos outros ramos do saber. Em suas palavras, “a ciência é apenas um ramo da cultura humana” e “cada ramo desta deve crescer se é verdade que todas as disposições da humanidade devem crescer em cultura”¹⁸³. De modo que, em seu progresso infinito em direção a uma meta, torna-se tarefa do sábio se esforçar pelo crescimento da ciência que escolheu, visando assim o crescimento da sociedade como um todo. O sábio, por isso, “é inteiramente determinado para a sociedade” e “enquanto sábio, mais do que qualquer outra posição social, ele está lá graças à sociedade e para a sociedade”¹⁸⁴. Todo o conhecimento que ele adquiriu graças à sociedade deve ser então aplicado em benefício dela, conduzindo os homens “à consciência de suas verdadeiras necessidades e fazê-los conhecer os meios de satisfazê-las”. Assim, conclui Fichte, “o sábio [...] tem por destinação ser o *pedagogo* da humanidade”¹⁸⁵, isto é, “o educador do gênero humano [*der Erzieher der Menschheit*]”¹⁸⁶.

Muito provavelmente, esse texto de Fichte inspirou não apenas Hölderlin, mas também Schiller a escrever suas *Cartas sobre a educação estética do homem*, com a diferença de que, no lugar do sábio e da ciência, o poeta e dramaturgo pensava no artista e na arte em geral. Que, entretanto, seu autor tenha se inspirado em Fichte é ele próprio quem o confessa, na carta IV, quando escreve que “todo homem individual [...] traz em si, quanto à disposição e destinação, um homem ideal e puro, e a grande tarefa de sua existência é concordar, em todas as suas modificações, com sua unidade inalterável”, ao que acrescenta, numa nota: “Remeto aqui a uma publicação recente: *Preleções sobre a destinação do sábio* [sic], de meu amigo Fichte, onde se encontra uma dedução bastante clara e por uma via jamais tentada dessa proposição”¹⁸⁷. Que dedução é essa a que se refere Schiller, bastante clara e por uma via jamais tentada? Schiller respondeu na carta XIII de *A educação estética* e, pelo que se pode ver, ele próprio resolveu fazer uso desse método para resolver o

¹⁸³ SW VI, p.329.

¹⁸⁴ SW VI, p.330.

¹⁸⁵ SW VI, p.331.

¹⁸⁶ SW VI, p.332.

¹⁸⁷ *A educação estética do homem*, 1989, p.32.

seu problema do antagonismo entre o impulso formal e o material¹⁸⁸. Esse método, escreve Schiller nessa carta, é justamente o conceito de determinação recíproca que, estabelecido na obra de Fichte, permitia pensar a separação entre as duas esferas (formal e material) não como uma separação absoluta e *originária*, caso este que não deixava “nenhum outro meio de assegurar a unidade no homem senão *subordinar incondicionalmente o impulso sensível ao racional*”. Antes, o conceito de determinação recíproca permitiria ver que essa subordinação de um elemento a outro precisava ser pensada numa relação recíproca, coordenada e simultânea:

Decerto a subordinação tem de existir, mas reciprocamente: pois conquanto os limites jamais possam fundar o absoluto, conquanto a liberdade jamais possa depender do tempo, é igualmente certo que o absoluto não pode, por si só, jamais fundar os limites, que o estado no tempo não pode depender da liberdade. Ambos os princípios são, a um só tempo, coordenados e subordinados um ao outro, isto é, estão em ação recíproca: sem forma, não há matéria; sem matéria, não há forma. (Esse conceito de ação recíproca, e toda importância do mesmo, encontra-se excelentemente exposto na *Fundação a Toda Doutrina da Ciência*, de Fichte, Leipzig, 1794)¹⁸⁹.

Acima de tudo, essa declaração mostra a importância que esse conceito, tomado de empréstimo da obra de Fichte, passaria a ter na economia da obra de Schiller. Numa carta a Körner, depois de declarar estar “extraordinariamente satisfeito” com seu trabalho, Schiller confessa que, nele, “tudo gira em torno do conceito de ação recíproca entre o absoluto e o finito, dos conceitos de liberdade e de tempo, da capacidade de agir e padecer”¹⁹⁰. Utilizando esse conceito a partir de uma variação – em vez da “determinação recíproca” de Fichte Schiller opta pela “ação recíproca” (*Wechselwirkung*) –, o autor das *Cartas* vê nele o meio de encontrar o elemento mediador e unificador entre o impulso sensível e o intelectual. Pois, ao se enxergar a relação entre o absoluto e o finito como uma ação recíproca, o impulso intermediário, de caráter estético, propriamente desperta. Denominado por Schiller

¹⁸⁸ Esse antagonismo é definido, por exemplo, na seguinte passagem: “O primeiro desses impulsos, que chamarei *sensível*, parte da existência física do homem ou de sua natureza sensível, ocupando-se em submetê-lo às limitações do tempo e em torná-lo matéria. [...] O segundo impulso, que pode ser chamado de *impulso formal*, parte da existência absoluta do homem ou de sua natureza racional, e está empenhado em pô-lo em liberdade, levar harmonia à multiplicidade dos fenômenos e afirmar sua pessoa em detrimento de toda alternância do estado” (*A educação estética do homem*, 1989, p.67-8).

¹⁸⁹ *A educação estética do homem*, 1989, p.67-8.

¹⁹⁰ Carta de 29 de dezembro de 1794, citada por M. Suzuki, em *A educação estética do homem*, 1989, nota 38 à tradução, p.153; e também por D. Henrich. *Der Grund im Bewußtsein*, 1992, p.315.

impulso lúdico, esse impulso intermediário relativiza as forças dos outros dois ao pôr uma em um jogo recíproco com a outra. Impedindo a sobreposição de uma das partes apenas, seja do impulso sensível em seu desejo de excluir toda espontaneidade e liberdade, seja do formal em seu desejo de excluir toda dependência e passividade¹⁹¹, esse terceiro impulso permitiria reconstituir a harmonia perdida, a totalidade do homem. Por meio dele, com efeito, tal como escreve Schiller em sua frase talvez mais conhecida, “o homem joga somente quando é homem no pleno sentido da palavra, e somente é homem pleno quando joga”¹⁹².

Em sua *Fundação a toda doutrina-da-ciência*, entretanto, Fichte utilizava o conceito de determinação recíproca num sentido diferente. Nessa obra, seu objetivo era mostrar como essa tarefa herdada pela filosofia kantiana, superar a separação entre natureza e liberdade, transposta ali na oposição eu e não-eu, não se realizava por meio de um termo intermediário, tal como Kant pretendia com sua imaginação transcendental e Schiller com seu impulso lúdico. Constituindo uma análise progressiva das oposições encontradas na consciência, a determinação recíproca é antes de tudo um método que conduz à origem dessas oposições e essa origem, como se viu acima, é a imaginação produtiva, definida na *Fundação* como uma “alternância do eu em si mesmo e consigo mesmo, em que ele se põe finito e infinito ao mesmo tempo”¹⁹³ ou como um oscilar constante entre “determinação e não determinação, entre finito e infinito”, de modo que seu próprio produto deve ser um oscilar “como que durante seu oscilar e por seu oscilar”¹⁹⁴.

Em outros termos, o uso que Fichte faz do método da determinação recíproca na *Fundação* não o leva a um terceiro impulso como resolução do problema da oposição entre eu e não-eu, como acontece com Schiller, e sim para a imaginação, considerada a instância propriamente produtiva dessa oposição, cujos termos aparecem como estados distintos de um e mesmo eu. Essa diferença de concepção, entretanto, não impediu que Fichte visse em Schiller um grande aliado para a árdua tarefa de expor sua filosofia, principalmente devido ao fato de este, em suas *Cartas*,

¹⁹¹ “Quando as duas qualidades se unificam, o homem conjuga a máxima plenitude de existência à máxima independência e liberdade, abarcando o mundo em lugar de perder-se nele e submetendo a infinita multiplicidade dos fenômenos à unidade de sua razão” (*A educação estética do homem*, 1989, p.73).

¹⁹² *A educação estética do homem*, 1989, p.84.

¹⁹³ *Fundação*, 1988, p. 113.

¹⁹⁴ *Fundação*, 1988, p. 114.

ter procurado se aproximar da *Doutrina-da-ciência*. Segundo Dieter Henrich, é justamente por esse motivo que Fichte escreve o *Sobre o espírito e a letra na filosofia*, a saber, como uma forma de mostrar a Schiller que a *Doutrina-da-ciência* superava a oposição entre o impulso formal e o material de um modo mais satisfatório do que aquele que Schiller havia escolhido em sua obra. Exatamente por isso Fichte teria escolhido o formato de cartas já utilizado por Schiller, bem como uma via antropológica de exposição do seu tema, como que procurando estabelecer um diálogo com aquele. Fichte procura mostrar a Schiller, por meio de *Sobre o espírito e a letra*, aquilo que Hölderlin já tinha exigido deste na carta a Neuffer de maio de 1794, a saber, que o autor de *Sobre Graça e Dignidade* deveria dar um “passo além do limite kantiano”¹⁹⁵, passo esse que, na concepção de Fichte, corresponderia a tomar a imaginação como produtora de todas as oposições do espírito.

É por isso que Dieter Henrich dá tanta importância a uma carta de 23 de abril de 1795 de David Veit a Rahel Levin. À época estudante de medicina em Jena e “amigo de mesa”¹⁹⁶ de Fichte, Veit comenta nessa carta um boato difundido naquela cidade segundo o qual as *Cartas* de Schiller exprimiriam o mesmo que a *Doutrina-da-ciência*. Em suas palavras: “Muitos asnos instruídos pretendem afirmar que as *Cartas* de Schiller seriam meramente o sistema de Fichte, mas exposto de forma mais bela”¹⁹⁷. Fichte, citado por Schiller e tendo possivelmente tomado conhecimento de que sua *Fundação* estava sendo comparada com as *Cartas sobre a educação estética*, quis trazer a público, num novo escrito, essa diferença fundamental que separava uma concepção da outra. Esse escrito, o *Sobre o espírito e a letra*, deveria deixar claro justamente por que as *Cartas* de Schiller não davam conta de superar as separações entre o impulso formal e o material recorrendo a um terceiro impulso, a saber, porque somente a imaginação produtiva (à qual se chega invariavelmente pelo método da determinação recíproca) poderia fazê-lo. Veit revela ser exatamente esse o ponto de discordância de Fichte em relação a Schiller. Pois, naquela mesma carta a Rahel Levin, escreve o antigo estudante de Jena: “Em vez do impulso lúdico, diz Fichte, ele [Schiller] deveria ter posto a *imaginação*”.

¹⁹⁵ Cf. Capítulo 1.

¹⁹⁶ Henrich, D. *Der Grund im Bewußtsein*, 1992, p.332.

¹⁹⁷ Carta 297. In: *Fichte im Gespräch*, GA, I, p.272.

Mas, ao contrário do que ocorre na *Fundação*, o *Sobre o espírito e a letra* não faz menção à imaginação. Inacabado devido à recusa de Schiller em publicá-lo, o texto não chega a desenvolver aquilo que teria sido planejado inicialmente para ele: mostrar como a *Doutrina-da-ciência*, por ter por fundamento a imaginação produtiva, se prestava perfeitamente a uma estética. O mais próximo que o filósofo chega de mencionar a imaginação nesse texto é quando escreve, depois de proceder à sua divisão própria dos impulsos, que estes “são apenas usos particulares da força fundamental (*Grundkraft*)”¹⁹⁸. Procurando nessas três cartas iniciais que constituem todo o texto apenas preparar o terreno para o que viria a seguir, esta afirmação indica de certo modo qual seria o seu desfecho: mostrar como a separação entre espírito e letra repousa justamente nessa força fundamental, que é a imaginação. Ao se deparar, porém, já na primeira entrega do manuscrito, com a recusa de Schiller, Fichte teria desistido dessa empresa que, segundo Henrich, consistia em ver um grande poeta expor por meio de imagens aquilo que a *Doutrina-da-ciência* fazia por meio de conceitos¹⁹⁹. Numa carta de Herbart a Halem de 28 de agosto de 1795, com efeito, vê-se que Fichte costumava criticar nos filósofos contemporâneos justamente uma falta de imaginação que, pelo contrário, ele via em abundância nos poetas. Segundo Herbart, “dos poetas ele espera muito para sua filosofia. Entre todos os homens, ele acredita ter sido até agora melhor compreendido por Schiller e por Goethe, que se ocupam muito com seu sistema”²⁰⁰.

Interrompido abruptamente na terceira carta, o projeto de Fichte era continuar o texto com as preleções oferecidas no verão de 1794 sobre a destinação do sábio e que aparecem intituladas nas obras completas sob o título de *Dos deveres dos*

¹⁹⁸ GA, I, 6, p.341.

¹⁹⁹ Isso, como se verá, teria sido feito por Hölderlin, no *Hipérion*. Mas uma versão semelhante a essa de Hölderlin, tendo igualmente a disputa das *Horas* como origem, foi feita pelos filósofos do círculo romântico de Jena. Em 17 de agosto de 1795 escreve Friedrich Schlegel a seu irmão August Schlegel: “O maior pensador metafísico que vive *agora* é um escritor muito popular. [...] Compare a maravilhosa eloquência deste homem nas *Preleções sobre a destinação do sábio* com os estilizados exercícios declamatórios de Schiller. Ele é aquele pelo qual Hamlet suspira em vão: todos os movimentos de sua vida pública parecem dizer: este é um *homem*” (In: *Fichte im Gespräch*, GA, I, p.297).

²⁰⁰ In: *Fichte im Gespräch*, GA, I, p.301. Esse fascínio do filósofo com a obra de arte, de resto, pode ser visto ainda numa carta de Fichte a Schelling de 18 de agosto de 1803. Nesta carta, que foi traduzida e comentada por Rubens Rodrigues Torres Filho (em *Ensaio de filosofia ilustrada*, 2004, p. 91-107), Fichte faz uma comparação da apresentação (*Darstellung*) de uma peça dramática de Goethe, assistida por ele à época em Berlim, *A filha natural*, com a apresentação filosófica, tema central da *Doutrina-da-ciência*.

sábios²⁰¹. Nessas preleções, buscando atingir o fulcro da distinção entre espírito e letra na filosofia, Fichte havia desenvolvido teses de caráter estético partindo de sua teoria da imaginação produtiva. Em sintonia com pequenos textos e declarações esparsas em torno do projeto de constituir uma estética, essas preleções do verão de 1794 são arquitetadas numa tentativa de mostrar que *espírito* é justamente “a capacidade de elevar sentimentos à consciência”²⁰², motivo pelo qual a sua possibilidade repousa inteiramente no poder da imaginação produtiva. Apenas que, confundindo-se com o próprio o espírito e realizando a passagem para a consciência, “não se é, nessa sua função, consciente dela, exatamente porque antes dessa função não existe nenhuma consciência. A imaginação *criadora*. Ela é o *espírito*”²⁰³, escreve o filósofo nessas preleções.

Assim considerada, é somente pela imaginação que se pode realizar essa passagem obscura do senso-comum para a filosofia ou da letra de uma obra ao seu espírito. Pois, em si mesma inconsciente, essa passagem para a consciência (filosófica) não se deixa guiar por nenhum elemento concreto, mas apenas pelo sentimento de si²⁰⁴. Conduzindo a uma separação do mundo sensível circundante, o sentimento de si, caracterizado por Fichte como um travo²⁰⁵ (*Anstoss*), permite pela primeira vez aquela separação entre eu e não-eu. Ao observar apenas a si mesmo e o modo como sente a si mesmo, o eu se separa do mundo exterior e, nessa medida, separa-se também de si, em dois eu: num eu sujeito e num eu objeto. Mas, por ser produtiva, isto é, por estar fundamentada no esforço infinito do eu de voltar a ser um único eu, a imaginação é definida como *espírito* porque somente por meio dela é possível aspirar à reconstituição da unidade entre esse eu (sujeito) e esse eu (objeto). Ao se dar conta de que aquela separação originária, propiciada pelo sentimento de si,

²⁰¹ *Von den Pflichten der Gelehrten*, GA, II, 3, p.287-353. As três preleções situadas sob este título chamam-se: *Ich will untersuchen, wodurch Geist vom Buchstaben in der Philosophie überhaupt sich unterscheidet*; *Ueber Geist, u. Buchstaben in der Philosophie*; e *Ueber den Unterschied des Geistes, u. des Buchstabens in der Philosophie*.

²⁰² GA, II, 3, p.297.

²⁰³ GA, II, 3, p.298.

²⁰⁴ É essa passagem obscura do senso-comum para a filosofia que Fichte pretende mostrar na primeira sentença da *Fundação*, ao definir seu objeto como a busca pelo princípio “absolutamente primeiro, puro e simplesmente incondicionado, de todo saber humano”, que, “se deve ser absolutamente primeiro”, então “não se deixa *provar* nem *determinar*” (*Fundação*, 1988, p. 43).

²⁰⁵ Oriundo da percepção de si, o sentimento proporciona pela primeira vez uma obstrução da atividade infinita do eu. Experimentando uma resistência no sentimento, essa atividade retorna reflexivamente sobre si mesma. Como esse sentimento é imediato, a auto-atividade do sujeito “recebe o impulso sem nenhuma relação com o exterior, mas apenas imediatamente: e a determinação da imaginação dá-se inteiramente por meio da liberdade absoluta interna” (GA, II, 3, p.301).

é em verdade realizada por uma atividade sua – o que ocorre apenas ao final da *Doutrina-da-ciência* – o eu vê um e outro eu como um só e, nessa medida, toma consciência de si.

É por isso que o filósofo sustenta, com se viu em *Sobre o conceito da Doutrina-da-ciência*, que, nessa passagem confusa do senso comum para a filosofia, o campo de atuação do gênio artístico não pode ser exatamente diferenciado daquele do gênio filosófico. Embora sejam posteriormente diferenciados um do outro, nessa passagem o campo da verdade está ainda intimamente ligado com o campo da beleza, o que leva Fichte a afirmar que “o filósofo deve ser dotado do sentimento obscuro do que é correto, ou de gênio, em grau não menor do que porventura o poeta ou o artista”²⁰⁶. Como, afinal, tanto o gênio filosófico como o gênio artístico têm uma e mesma origem – a imaginação considerada em toda sua fundação produtiva –, tanto a reflexão filosófica quanto a produção artística conduzem a um mesmo espírito. Passar da letra para o espírito por meio da imaginação produtiva é, pois, passar do senso comum ou para a filosofia ou para a arte ou por meio da filosofia ou da arte ou por meio de ambas. Pois, como escreveria Fichte em *Sobre o espírito e a letra*, tanto no caso do filósofo como no do poeta, é preciso admitir que “o espírito o impulsiona; que o espírito fala por meio dele”²⁰⁷.

De acordo com a carta de Schiller sobre os motivos de sua recusa em publicar o texto de Fichte, vê-se que seria exatamente este o ponto de discordância entre ambos. Pois, para Schiller, o absurdo do escrito de Fichte estava no seu próprio título, que não mantinha uma relação direta com seu conteúdo. Segundo o poeta, era completamente incompreensível que uma obra intitulada *Sobre o espírito e a letra na filosofia* trouxesse temas relacionados às belas-artes. O autor das *Cartas sobre a educação estética* não compreendia como espírito na filosofia e espírito nas belas-artes poderiam se referir a um e mesmo espírito. Para ele, espírito na filosofia e espírito nas belas-artes eram coisas essencialmente distintas e a passagem de um domínio para o outro só seria concebível por um *salto mortale*:

Você dá o título ao texto de *Sobre o espírito e a letra na filosofia* e as três primeiras folhas não tratam senão do espírito nas belas-artes que, até onde sei, é algo completamente diferente do que o contrário de letra. Espírito como contrário de letra e espírito como propriedade estética me

²⁰⁶ *Sobre o conceito*, 1988, p.29.

²⁰⁷ GA, II, 3, p.303.

parecem ser conceitos tão completamente diferentes que uma obra filosófica pode até mesmo prescindir da última sem que ela seja por isso menos qualificada por ser um padrão de uma pura apresentação do *espírito*. Não consigo adivinhar nesse feito como você pode passar de um para o outro sem um *Salto mortale* e compreendo ainda menos como você encontrará um caminho a partir do espírito na obra de Goethe, o que dificilmente se esperaria diante do título do seu escrito, para o espírito na filosofia kantiana ou leibniziana²⁰⁸.

Na sua resposta a Schiller, Fichte esclarece sua posição a esse respeito: “Até onde *eu* sei, espírito na filosofia e espírito na bela-arte são muito próximos, como toda subespécie do mesmo gênero, e eu penso não ter faltado com a prova dessa afirmação”²⁰⁹. Com efeito, em *Sobre o espírito e a letra* o filósofo mostrara que uma obra de espírito, comparada à apresentação de um drama, “produz ao mesmo tempo a peça e o espectador e, tal como a força viva no universo, comunica no mesmo sopro movimento e organização à matéria inerte e vida espiritual à matéria organizada”²¹⁰. Mas, apesar dessa semelhança entre uma coisa e outra, Fichte acabou não escrevendo essa esperada parte estética de sua filosofia. Segundo algumas teses recentes, depois de muitos esforços no sentido de incorporar as investigações sobre o belo em seu sistema, Fichte teria chegado à concepção de que o direito natural²¹¹ realizava de modo mais perfeito esse papel sistemático entre natureza e liberdade que Kant atribuía ao juízo de gosto. Segundo esses autores, a estética, nesse sentido, acabaria por não ser uma parte propriamente dita do sistema da *Doutrina-da-ciência*, contradizendo assim as muitas declarações do próprio Fichte segundo as quais a arte²¹², situada no mesmo plano que a filosofia, conduz, tanto quanto esta, ao espírito. Entre essas declarações, deveria ser destacada aquela, do *Sobre o espírito e*

²⁰⁸ A Fichte, 24 de junho de 1795, GA, III, 2, p.333.

²⁰⁹ A Schiller, 27 de junho de 1795, GA, III, 2, p.336.

²¹⁰ GA, I, 6, p. 336.

²¹¹ Cf. Philonenko, A. *La liberté humaine dans la philosophie de Fichte*, 1999, p.38-42; Renaut, A. *Le système du droit*, 1986, p.55-114. Essa interpretação, entretanto, é combatida principalmente por Ives Radrizzani, que se utiliza justamente da leitura dos românticos para defender uma estética no pensamento de Fichte. Cf. para isso os seus dois principais artigos sobre o tema: *Genèse de l'esthétique romantique*. De la pensée transcendental de Fichte à la poésie transcendante de Schlegel, 1996, no. 4, p.471-498; *De l'esthétique du jugement à l'esthétique de l'imagination, ou de la révolution copernicienne opérée par Fichte en matière d'esthétique*, 2000, p.135-156. O tema é igualmente abordado por Cecchinato, G. *Fichte und das Problem einer Ästhetik*, 2009.

²¹² Cf. as cartas de Fichte a Wolff de 1796, em que afirma: “Há tempos pretendo trabalhar a estética cientificamente; esse trabalho pertence à minha tarefa, e terei finalmente de chegar a ela”; e a Jung de 1798, ambas citadas por Cecchinato, G. em *Fichte und das Problem einer Ästhetik*, 2009, p.93.

a letra na filosofia, segundo a qual: “somente o sentido para o que é estético é aquilo que nos dá em nosso interior o primeiro ponto de apoio seguro”²¹³ para o espírito.

Muito embora o *Sobre o espírito e a letra na filosofia* tenha sido interrompido justamente no momento em que o filósofo o encadearia com as reflexões contidas em *Sobre os deveres dos sábios*, é possível reconstruir de algum modo essa ligação entre eles e com isso ver como Fichte, tenha ou não abandonado posteriormente esse projeto, pretendia desenvolver uma estética a partir das reflexões da *Doutrina-da-ciência*. Na medida em que, entre os produtos da arte, essa estética privilegiaria o papel desempenhado pela poesia, ela estaria em perfeita consonância com aquelas tentativas, próprias desse final do século XVIII, de fundar uma filosofia da arte ou, como também a chama Peter Szondi, uma poética filosófica. Afinal, escreve o autor ao final de *Sobre o espírito e a letra na filosofia*, referindo-se ao *métier* do poeta:

Por momentos, ele nos eleva, por meio de sua arte, a uma esfera superior sem que façamos nada. Não nos tornamos melhores em nada; mas os campos incultos do nosso ânimo são abertos e quando, um dia, por outros motivos, nos decidirmos livremente por tomar posse deles, então encontraremos metade da resistência superada e metade do trabalho realizado.

*

* *

Diante de tudo o que foi considerado até aqui, não parece ser descabido afirmar que é justamente Hölderlin quem procura realizar essa esperança de Fichte de ver sua filosofia exposta por um grande poeta. Hölderlin não apenas frequentava as aulas de Fichte e de Schiller exatamente no momento em que se deflagrou a disputa das *Horas*, mas também conversava particularmente tanto com um como com o outro. Na famosa carta a Hegel analisada no capítulo 2, por exemplo, depois de expor ao amigo seus pensamentos sobre a filosofia de Fichte, acrescenta o poeta ao final, antes de a carta ser interrompida: “Fichte me garantiu... (SW III, p.176). Embora não se possa saber exatamente o que Fichte garantira a Hölderlin, fato é que

²¹³ GA, I, 6, p.353.

a declaração aponta para uma relação estreita não apenas entre ele e Fichte, mas também entre ele e Schiller, tal como se viu na declaração a Neuffer, citada acima: “Trabalho agora o dia todo e somente à noite vou ao *Kollegium* de Fichte e, sempre que posso, também ao de Schiller” (SW III, p.172). Nesse ambiente, não é impossível e, muito pelo contrário, é até mesmo provável que o próprio Fichte tivesse conversado com Hölderlin acerca de seu desejo de ver seu sistema exposto por um grande poeta. Ora, como Schiller tinha não apenas recusado essa tarefa, mas também criado uma disputa com o filósofo, Hölderlin viu-se provavelmente autorizado a fazê-lo. Em meio a esse universo, textos seus tais como *Juízo e ser* e *Sobre a lei da liberdade* constituiriam seus primeiros esboços no sentido de empreender essa sua não pequena tarefa.

Como esses textos, entretanto, permaneceram inacabados, não se pode deduzir muita coisa deles. O elemento mais importante que permite constatar que seria de fato esse o objetivo de Hölderlin – expor a *Doutrina-da-ciência* esteticamente – é aquele visto por meio da análise de *Juízo e ser* e que aponta para uma tentativa de se pensar o conceito de determinação recíproca poeticamente. E o *Sobre a lei da liberdade* comprova essa tendência, pois, nele, Hölderlin procura pensar a determinação recíproca por meio justamente da imaginação. Segundo o poeta, há dois estados de natureza da imaginação, um “que tem algo de comum com a anarquia de representações que o entendimento organiza, a saber, a ausência de leis” e outro em que a imaginação é examinada “em ligação com a faculdade de apetição” (UGF, SW I, p.496). Se, pois, nesse último caso a fantasia cria uma analogia com a natureza, “onde o necessário parece se irmanar com a liberdade”, é preciso notar que “esse estado de natureza depende como tal das causas naturais”. Em outros termos, a *exigência* que a lei da liberdade faz à natureza supõe um contra-esforço desta última, pois do contrário, como diz o poeta, a lei não exigiria. Em suas palavras:

Mas a lei da liberdade *exige* sem nenhuma outra consideração a ajuda da natureza. Que a natureza seja favorável ou não para sua ordenação, a lei o exige. Muito pelo contrário, ela pressupõe uma resistência da parte da natureza, senão ela não *exigiria* (UGF, SW I, p.497).

Em outros termos, o fundamento dessa relação é, mais uma vez, a determinação recíproca. A lei determina a natureza e a natureza determina a lei e é devido a essa determinação recíproca que a natureza é natureza e a lei é lei. É apenas por meio da imaginação que essa determinação recíproca é possível, tal como se viu com Fichte. É essa faculdade que permite ao velho dizer a Hipérion que “mesmo na luta nós contamos com a presteza da natureza”. Afinal, “nosso espírito não se depara com um espírito amigável, próximo em tudo o que existe? e quando ele aponta a arma para nós, não traz em si escondido um bom mestre?” (*HJ*, *SW I*, p.219). Com efeito, é a apenas a imaginação que permite pensar a sentença talvez mais significativa do romance, segundo a qual “o grande se revela no ínfimo”, em estreita sintonia com a definição de arte trágica. Essa sabedoria que o velho expõe ao personagem principal em *A juventude de Hipérion*, porém, não lhe será, na versão final do romance, dada de pronto. Pelo contrário, o herói deve experimentar os dois opostos da via excêntrica antes de aprendê-lo, isto é, a própria via excêntrica deve formá-lo para que ele possa ouvir “murmurarem as melodias do destino”.

CAPÍTULO 4

A via excêntrica de Hipérion

No Prefácio do *Fragmento de Hipérion*, a primeira versão de seu romance, Hölderlin procura deixar em destaque a imagem da via excêntrica (*exzentrische Bahn*):

Há dois ideais de nossa existência: um estado da mais alta simplicidade, onde nossas necessidades concordam mutuamente, e com nossas forças e com tudo aquilo com o que estamos ligados, por meio da *simples organização da natureza*, sem nossa participação, e um estado da mais alta cultura, que se daria por meio de infinitas necessidades e forças, fortalecidas e multiplicadas, *por meio da organização que nós estamos em condições de dar a nós mesmos*. A via excêntrica, que o homem percorre de um ponto (de simplicidade mais ou menos pura) a outro (de cultura mais ou menos completa), parece, *segundo suas direções essenciais*, ser sempre igual a si (FH, SW I, p.177).

Essa imagem reaparece alguns anos mais tarde, na *Penúltima Versão* do romance, escrita entre 1795 e 1796: “Todos nós percorremos uma via excêntrica, e não há outro caminho possível, da infância à maturidade” (VF, SW I, p.256). Na versão final, embora o poeta já não utilize mais a expressão via excêntrica, é possível ver que ela continua funcionando como um dos principais eixos do romance, tal como se pode ver na passagem que serviu de epígrafe a este trabalho:

Há o sentimento doce e exaltado da força que não escoar como quer; isso produz os belos sonhos de imortalidade e todas as fantasmagorias graciosas e colossais que encantam os homens milhares de vezes. Isso cria para o homem seus Campos Elísios e seus deuses, de modo que a linha de sua vida não seja reta, que ele não a percorra como uma flecha e que um poder estranho atravesse o caminho do fugitivo (HEG, 2003, p.45).

Em qual sentido deve-se compreender essa imagem, que parece dar o tom de todo o seu romance? Antes de tudo, a imagem da via excêntrica aponta para o fato de que Hölderlin situa sua obra na tradição do romance de formação, o *Bildungsroman*, na esteira do *Werther* e do *Wilhelm Meister* de Goethe, assim como da *Nova Heloísa*, de Rousseau. A via excêntrica pode ser lida como uma imagem do caminho

percorrido pelo personagem ao longo de sua formação, desde sua infância até sua maturidade. Como escreve Hölderlin numa carta a seu amigo Neuffer, o *Hipérion* narraria a “grande passagem da juventude para a essência do homem, do afeto para a razão, do reino da fantasia para o da verdade e da liberdade” (*SW III*, p.157). Essa travessia, porém, segundo a imagem que perpassa seu romance, é excêntrica. Tal como se viu na passagem acima, ela é realizada “de modo que a linha de sua vida não seja reta”, isto em de um modo tal “que ele não a percorra como uma flecha”. Carente de centro²¹⁴, a grande passagem da juventude para a essência do homem, do reino da fantasia para o da liberdade, é realizada de forma oscilante: ele procura asilo ora no polo da mais pura simplicidade (na natureza), ora no da mais alta cultura (na arte): “Por vezes somos como se o mundo fosse tudo e nós nada, mas por vezes também como se fôssemos tudo e o mundo nada. Também Hipérion se divide entre esses dois extremos” (*VF, SW I*, p.256).

Para se compreender a via de formação do homem como carente de centro é preciso ver que essa imagem implica a separação do homem em relação ao seu estado de natureza, ocasionada por sua ânsia em atingir um estado melhor do que aquele em que se encontra. O poeta fala da via excêntrica como aquela percorrida entre “dois ideais de nossa existência” porque a separação do estado de natureza joga o homem num estado, em que, separado do Ser, ele tampouco consegue atingir inteiramente o estado da mais alta cultura. Para corrigir isso, é preciso que o processo de separação da natureza seja formado, isto é, que o homem tome consciência do impulso de formação (*Bildungstrieb*) que constitui sua essência e que o define como humano²¹⁵. Pois, como escreve Hölderlin num texto muito próximo ao *Hipérion*:

Há nomeadamente uma diferença se esse impulso de formação age cegamente ou se com consciência, se ele sabe de onde foi produzido e pelo que anseia, pois este é o único erro do homem, que seu impulso para a cultura se perca, que tome uma direção indigna, em geral errada, ou que lhe escape o seu lugar peculiar ou, caso ele o tenha encontrado, se detenha a meio do caminho nos meios que deveriam conduzi-lo até o seu fim (GAAH, SW I, p.507-8).

²¹⁴ A imagem da via excêntrica será exposta ao final do capítulo.

²¹⁵ Numa carta ao irmão de 4 de junho de 1799, Hölderlin define esse impulso como de idealização: “Fortalecer a vida, acelerar o eterno movimento de perfeição da natureza, aperfeiçoar aquilo que ele encontra diante de si, idealizar, este é em toda parte o impulso mais característico do homem, o mais diferenciado, e toda sua arte e suas ocupações, seus erros e paixões, provêm dele” (*SW III*, p.356).

A cultura moderna situa-se nesse momento excêntrico por não ter dado conta de completar a separação do Ser em direção à cultura. Como escreve Hölderlin: “estamos dissociados da natureza e o que outrora, como se pode crer, era Um está agora em conflito e dominador e dominado alternam os seus lados” (VF, SW I, p.256). Essa excentricidade própria da cultura moderna traz consequências nefastas, descritas pelo poeta ao final do romance, quando, após suas errâncias, Hipérion chega finalmente à Alemanha e experimenta talvez a última de suas decepções. Ali, entre os alemães, ele se vê impelido a dizer “palavras duras”, porém verdadeiras:

Não consigo imaginar um povo tão dilacerado como os alemães. Você vê artesãos, mas não homens; pensadores, mas não homens; sacerdotes, mas não homens; senhores e servos, jovens e pessoas sérias, mas não homens... Não parece um campo de batalha no qual mãos, braços e todos os membros esquartejados jazem misturados, enquanto o sangue derramado da vida se desvanece na areia? (HEG, 2003, p.159-60).

Vítimas de seu próprio impulso de formação, os alemães se situariam no lugar em que o dilaceramento teria atingido um grau avançado. E embora seja possível ver pensadores, artistas e sacerdotes, é impossível encontrar, entre eles, homens verdadeiros. Pois, embora cada qual faça “o que lhe compete”, “é preciso fazê-lo com *toda a alma*, sem abafar em si toda a força quando esta porventura não se ajusta ao seu título” (HEG, 2003, p.160, grifo meu). Essa constatação, porém, pertence ao Hipérion do final do livro, que já realizou a passagem da infância para a maturidade. É já consciente de si, bem como do caminho percorrido até ali, que ele é capaz de olhar para o seu povo como um atleta que atingiu o ponto de chegada. Por isso, embora afirme que “a bem-aventurada unidade, o Ser, no único sentido da palavra, está perdido para nós”, ele sabe, por outro lado, que “precisávamos perdê-lo se devemos ansiar, aspirar”. Pois é para “para produzi-lo por meio de nós mesmos” que nos “arrancamos do pacífico *En Kai Pan* do mundo” (VF, SW I, p.256). Em outras palavras, o Hipérion do final do livro sabe como fazer para que a via dos alemães deixe finalmente de ser excêntrica, isto é, o que é preciso fazer para que os pensadores e artesãos voltem a ser novamente homens verdadeiros. Ele sabe que

o mais elevado é pôr fim a esse eterno conflito entre nós mesmos e o mundo, alcançar a paz de todas as pazes, pois a meta de todo o nosso esforço, nos entendamos mutuamente sobre isso ou não, de toda a razão, é unificar-nos novamente com a natureza em um todo infinito (VF, SW I, p.256).

Ao mesmo tempo, porém, Hipérion sabe que, se o homem anseia acabar com esse “eterno conflito entre nós e o mundo”, isto é, superar de uma vez por todas a via excêntrica, isso não pode acontecer nem pelo saber, nem pela ação:

Mas nem nosso saber, nem nossa ação, em nenhum período de nossa existência, conseguiu chegar até o ponto em que cessa todo conflito, onde tudo é um; a linha determinada se unifica com a indeterminada apenas em aproximação infinita (VF, *SWI*, p.256).

Enquanto o saber é a expressão apenas do entendimento, a ação é a expressão apenas da razão, separadamente. Na medida em que procura apenas saber ou apenas agir, o homem exercita apenas uma parte de seu ser, contrariando aquela busca pelo todo de sua alma de que se falou mais acima. Para que pudesse superar seu estado cindido, pelo contrário, ele precisaria de uma formação que reestabelecesse a harmonia do todo; de uma formação que levasse em conta ao mesmo tempo saber e ação, sensibilidade e razão, natureza e liberdade. Esse Hipérion do final do livro, consciente de si e da tarefa que o aguarda, é o poeta, cujo nascimento já havia sido previsto por Diotima: “Jovem aflito! Logo, logo, será mais feliz. Seus louros não estão maduros e suas murtas desflorescem, pois vai ser sacerdote da natureza divina, e em você já germinam os dias poéticos” (HEG, 2003, p.155). É por meio da poesia – ou do romance poético escrito em forma de cartas a seu amigo Belarmino – que Hipérion procurará realizar sua tarefa titânica, que consiste na formação da humanidade. A poesia, se não proporciona uma volta efetiva ao Ser, permite uma aproximação infinita dele, pois movimenta a alma como um todo, aquilo que lhe permite ser um espelhamento da vida da natureza.

I. Destino e poesia: a formação do poeta

Numa carta a Neuffer de 20 de outubro de 1793, Hölderlin revela ao amigo ter chegado à concepção de um novo poema:

Na minha cabeça, o inverno chegou mais cedo do que lá fora. O dia é tão curto. E tanto mais longas são as frias noites. Mas eu comecei um poema à
‘companheira dos heróis

à brônzea necessidade [*die eherne Notwendigkeit*]’ (SW III, p. 113).

Esse poema, como se pode deduzir, é o hino *O destino* (*Das Schicksal*), que Hölderlin escreve no inverno de 1793-4 durante uma viagem de Stuttgart a Waltershausen²¹⁶. Mais tarde, depois de tê-lo concluído, o poeta o envia, numa carta em que o define como “a relíquia de minha juventude”²¹⁷ (SW III, p. 129), a Schiller, que o publica na *Nova Thalia*, ao lado do *Fragmento de Hipérion*. O fato de esse poema ter sido elaborado no mesmo período que o *Fragmento* não é simples coincidência. Uma comparação entre o romance e o poema mostra que este último constituiu um núcleo, por assim dizer, de onde nasceu o *Hipérion*. Em ambos Hölderlin procura expor sua concepção de *formação* do herói, que se dá numa relação recíproca entre suas forças e as forças da natureza, isto é, com aquilo que ele chama de brônzea necessidade. Se, no poema, não fica muito evidente esse processo de formação do herói, no romance, pelo contrário, Hölderlin procura expô-lo passo a passo, mostrando que ele consiste em um progresso infinito, numa aproximação dos dois ideais da existência, o da natureza e o da cultura, aquilo que define a excentricidade de sua via. Para se compreender essa relação entre o hino escrito em 1793-4 e o *Hipérion*, entretanto, seria preciso antes de tudo entender em que sentido o poeta anuncia esse poema pela primeira vez ao amigo Neuffer como um elogio à “companheira dos heróis, à brônzea necessidade”.

O ensejo para a criação do poema é proporcionado pelo inverno, em cuja chegada iminente o poeta vê a expressão da *brônzea necessidade* da natureza. Isso indica que, para Hölderlin, o destino se manifesta na natureza, e a chegada do inverno é uma de suas formas de manifestação, tornando o dia “tão curto” e as noites frias “tanto mais longas”. Mas, enquanto para os gregos o destino aparece em sua forma mítica como inimigo dos homens²¹⁸, Hölderlin define essa brônzea necessidade na carta a Neuffer citada acima como “companheira dos heróis”. A epígrafe do poema, retirada do *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo, diz o seguinte, na

²¹⁶ Escreve Hölderlin a Neuffer e a Stäudlin em 30 de dezembro de 1793: “Eu quase terminei o poema *O Destino* durante a viagem” (SW III, p. 119).

²¹⁷ Carta de 20 de março de 1794.

²¹⁸ Cf., por exemplo, Platão, *A república*, 617 d, trad. 2006, p.413.

modificação que Hölderlin faz nela²¹⁹: “aqueles que, prostrados, veneram o destino são sábios”. Não se trata aqui, evidentemente, de um elogio puro e simples ao quietismo ou ao fatalismo. A epígrafe, antes, deve ser compreendida no contexto do estoicismo, tal como Hölderlin o compreendia²²⁰, isto é, no sentido de que a formação da virtude do herói deve levar em conta as forças exteriores da natureza, mesmo e principalmente se ela se manifestar em sua brônzea necessidade, como uma força terrível.

Ésquilo exprime essa sabedoria estoica logo ao início do seu *Prometeu*, quando expõe a punição do titã por ter ousado desobedecer a lei imposta por Zeus, o novo senhor dos céus de acordo com a história. Acorrentado por Hefesto ao rochedo, por mais que Prometeu lamente seu destino, que, tal como o inverno, viera certamente ao seu encontro, ele sabe ao mesmo tempo venerá-lo, isto é, ele demonstra essa sabedoria a que se referem os filósofos estoicos. Depois de preso aos rochedos, diz o titã de Ésquilo:

Temos de suportar com o coração impávido
A sorte que nos é imposta e admitir
A impossibilidade de fazermos frente
À força irresistível da fatalidade²²¹.

Em clara oposição a Lessing, que escrevera em seu *Laocoonte* que “todo estoico é não-teatral”²²², Hölderlin, mostrando até que ponto o ideal de Winckelmann

²¹⁹ Na versão original, diz o coro na tragédia de Ésquilo, versos 1167 e seguintes: “Sim, era um sábio, um verdadeiro sábio/ o primeiro dos homens cujo espírito/ pensou e cuja língua enunciou/ que se consorciar estritamente/ de acordo com a sua condição/ é realmente o bem maior de todos,/ e que jamais se deve ter vontade/ quando se é apenas um artífice...” (trad. p.55).

²²⁰ A filosofia do estoicismo teria sido assunto de longas conversas entre o poeta e Conz, seu antigo companheiro de Instituto que, nesse período, lecionava a filosofia de Sêneca. Cf. para isso Friedrich Beißner, *Hölderlins Hymne an das Schicksaal*, 1969, p.18-20.

²²¹ *Prometeu acorrentado*, versos 135-38, trad. p.21.

²²² Lessing, G.E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, 1998, p.86. Essa crítica que Lessing esboça sobretudo ao estoicismo estético de Winckelmann (mas também a Chateaubrun), é mais completamente desenvolvida no capítulo IV do seu livro, ao analisar o *Filoctetes* de Sófocles. Neste capítulo, com efeito, afirma: “Eu confesso que encontro, em geral, pouco gosto na filosofia de Cícero; sobretudo naquela que ele desenterra, no segundo livro das *Tusculanae disputationes*, acerca da tolerância da dor corporal” (p.110). Evidentemente, essa concepção de Lessing serviria de base para a elaboração de sua teoria da ação como essência da poesia, que se pode ver no capítulo XVI de seu *Laocoonte*. Se, pelo contrário, Hölderlin defende nesse caso a concepção de Winckelmann é porque, para ele, a poesia moderna, em contraposição ao *Epos* grego, não pode mais ser essencialmente ação, mas, antes, o canto lírico de um eu subjetivo em busca da natureza perdida. O próprio *Hipérion* carece completamente de ação nesse sentido grego de tragédia que Lessing parecia desejar atribuir à essência da poesia. Para esse retorno da estética do idealismo alemão à concepção de Winckelmann, cf. o texto de Márcio Suzuki, *A tragédia e a verdade de Laocoonte*, 2001, p.36-44.

o havia influenciado, vê no estoicismo de Prometeu um promissor núcleo poético: essa formação do interior por meio da expressão natural da brônzea necessidade como o único modo possível para o homem fugir da necessidade implacável do destino. Tendo estudado os gregos anos a fio, Hölderlin sabe que o heroísmo daquelas personagens trágicas não era constituído de uma luta cega contra as forças da necessidade. Nelas, pelo contrário, a liberdade estaria justamente ali onde menos se esperaria encontrá-la: num longo e doloroso exercício de formação de si no seio das forças da natureza, seguindo o exemplo de Prometeu. Quase cinco anos depois de ter escrito *O destino*, com efeito, já no *Hipérion*, Hölderlin notaria que o sábio é aquele “a ama [a natureza] por si mesma, a infinita, a que tudo abrange” (HEG, 2003, p. 83).

Essa ideia central do estoicismo segundo a qual a virtude nasce de um exercício de veneração do destino, nesse sentido de que o homem forma seu íntimo por ocasião da necessidade da natureza, constitui um dos núcleos poéticos do pensamento de Hölderlin. Em *A juventude de Hipérion*, o personagem inicia sua narração dizendo ter se formado na “escola do destino e dos sábios” (HJ, SW II, 217), mostrando como essa ideia de que a formação do herói se dá em meio a um jogo de forças entre o natural e o moral constitui o núcleo não apenas do romance, mas de todo o pensamento do poeta ao longo dessa década de 1790. Tal como na peça de Ésquilo, também para Hölderlin o herói se forma “na escola do destino”, vale dizer, por ocasião da própria necessidade implacável da natureza. Diante dela, esse herói sente, antes de tudo, sua inferioridade, sua fraqueza diante da grandiosidade da natureza. Como, porém, ele declara ter se formado não apenas na escola da natureza, mas também na dos sábios, isso significa que ele oscilou constantemente de um domínio a outro. Ora ele sentiu a força imbatível da natureza, ora ele procurou derrotá-la com as suas próprias forças, tal como se vê registrado numa outra versão do romance: “Por vezes somos como se o mundo fosse tudo e nós nada, mas por vezes também como se fôssemos tudo e o mundo nada. Também Hipérion se divide entre esses dois extremos” (VF, SW I, p.256).

No *Fragmento de Hipérion*, Hölderlin anota que a via de formação do herói, quando ele ultrapassa os limites designados, é corrigida²²³ pela natureza, de onde

²²³ Hölderlin (SW I, p. 177), utiliza o termo *Zurechtweisung* (repreensão) para denominar essa correção necessária provinda do exterior.

todo o significado da doutrina estoica de que esse herói deve aprender que esses golpes são o modo pelo qual a natureza *expressa o seu ensinamento*²²⁴. Se o estoicismo fala da necessidade de se combater o destino (*fortunae resistere*), Hölderlin compreende que esse combate não deve ser entendido no sentido de um enfrentamento físico, que para o herói significaria a morte, mas uma busca pela harmonia entre as forças do herói e as da natureza, sabedoria essa que Hölderlin procura exprimir na epígrafe da versão final do romance, com a sentença de Santo Inácio de Loyola: “*Non coerci maximo, contineri minimo, divinum est* [“Não ser coagido pelo maior, mas encerrado pelo menor, é divino”]”.

Conforme o herói aprende esse movimento harmônico e a encontrar o meio termo entre suas forças e as da natureza, ele se percebe capaz de superar o destino, isto é, passar para um plano (suprassensível) em que a brônzea necessidade não pode mais atingi-lo. Nesse momento, o herói deixa para trás sua natureza humana e passa a gozar do destino dos deuses, os sem destino (*Schicksallos*), isto é, daqueles que não podem mais ser atingidos pela brônzea necessidade da natureza. O *Canto do destino de Hipérion* (*Hyperions Schicksalslied*), que aparece ao final do romance, exprime essa ideia de que o destino, que atinge o homem por meio da necessidade da natureza, é aquilo que o define como mortal. Enquanto os deuses andam “na suma claridade” (*droben im Licht*) e “em suave solo” (*weichen Boden*) e escapam, por isso, do destino (são *Schicksaallos*), diz o poema:

Ai, para nós, porém, jamais foi dada
Uma parada em que pousar,
Descambam os homens malferidos,
E vacilam cegamente,
Em horas atrás das horas,
Como as águas de cascalhos
Despejadas em cascalhos
Ano afora, pelo errante abismo do insabível²²⁵.

²²⁴ Essa ideia está em perfeito acordo com aquilo que expressa Hölderlin ao final de *Sobre a lei da liberdade*, analisado no capítulo 1: “Mas a lei da liberdade *exige* sem nenhuma outra consideração a ajuda da natureza. Que a natureza seja favorável ou não para sua ordenação, a lei o exige. Muito pelo contrário, ela pressupõe uma resistência da parte da natureza, senão ela não *exigiria*” (SW I, 497).

²²⁵ No original: “*Doch uns ist gegeben,/ Auf keiner Stätte zu ruhn, /Es schwinden, es fallen/ Die leidenden Menschen/ Blindlings von einer/ Stunde zur andern,/ Wie Wasser von Klippe/ Zu Klippe geworfen,/ Jahr lang ins Ungewisse hinab*” (SW I, p.157-8). A tradução utilizada acima é de Antonio Medina Rodrigues, in: Hölderlin, *Canto do destino e outros cantos*, 1994, p.117.

Por isso, a grande inspiração do poeta para escrever *O destino* não foi apenas a figura de Prometeu, mas, também e ainda mais essencialmente, a figura de Hércules. Tendo nascido humano e se formado na escola da natureza, o heroísmo de Hércules reside no fato de ele ter aprendido a vencer o destino, o que coincide com sua integração no Olimpo, ao final de sua vida. Mais expressivo do que Prometeu, que nasce titã, Hércules nasce homem, isto é, desde o início ele é designado à morte. O que mais atrai o poeta suábio na mitologia grega é que a idealização do humano na figura do divino (como se vê em Winckelmann) se dá em vistas da *formação* do homem, de sua educação, procurando aproximá-lo o máximo possível dessas figuras que o destino não pode atingir. Tal como a história de Prometeu, também a de Hércules se passa no momento em que Zeus, com a ajuda dos titãs, destrona seu pai Cronos e institui uma nova ordem no panteão olímpico, inaugurando a chamada era de ferro²²⁶. Segundo a hierarquia mitológica, essa era é decadente em relação às anteriores, de ouro e de prata, motivo pelo qual Hölderlin a define, em *O destino*, como o tempo em que “a magia da era dourada desaparece”, a era do ocaso dos deuses. Mas, se as provações do destino foram impossíveis, tanto maiores são as virtudes de Hércules, que nasce e cresce nesse momento da máxima expressão da brônzea necessidade. Nas palavras de Hölderlin, foi nessa era terrível que, ainda jovem, Hércules “pulou do berço da mãe/lá encontrou o belo rastro/a difícil vitória da sua virtude/o filho da sagrada natureza”²²⁷ (*SW II*, p.158).

Seria então possível alcançar o *Hipérion* e constatar em que medida *O destino* é de fato um microcosmo do romance. Assim como o Hércules do poema, também Hipérion se defronta com uma era de decadência: a de uma Grécia moderna e assolada pela invasão turco-otomana. É nesse cenário que se inicia sua formação, que, como já havia anunciado o texto de *A juventude de Hipérion*, é tecida entre “a escola do destino e a dos sábios”. Ao longo dela, o herói sentirá, como que se opondo aos seus projetos, o contraesforço da natureza, que, embora lhe apareça como negação, é, do ponto de vista do todo, uma ajuda que ela oferece aos negócios da cultura, tal como se pode ver na seguinte passagem do *Projeto em prosa*:

²²⁶ Cf. Hesíodo, *Os trabalhos e os dias*, p.109-40 e Ovídio, *As metamorfoses*, I, p.89-115.

²²⁷ O poeta se refere aqui à cena em que Hércules ainda no berço mata uma serpente: “*Da sprang er aus der Mutter Wiege,/ Da fand er sie, die schöne Spur/ Zu seiner Tugend schweren Siege,/ Der Sohn der heiligen Natur*”. Num outro poema, intitulado *A Hércules (An Herkules)*, Hölderlin escreve ainda que, ao longo do seu caminho de formação, as próprias “ondas do destino” o teriam ensinado, a esse “bravo nadador!”, “superiores forças divinas” (“*Wenn für deines Schicksals Wogen/ Hohe Götterkräfte dich, /Kühner Schwimmer! auferzogen,/ Was erzog dem Siege mich?*”, *SW II*, p. 171).

A escola do destino e dos sábios me fez, de modo inocente, injusto e tirânico contra a natureza. A descrença total que ergui contra tudo aquilo que recebi de suas mãos não deixou brotar em mim nenhum amor. Eu acreditava que o espírito livre e puro jamais poderia se conciliar com os sentidos e seu mundo e que não havia nenhuma alegria, a não ser aquela da vitória; furioso, eu exigia muitas vezes de volta do destino a liberdade originária de nosso ser, me alegrava muitas vezes com a luta empreendida pela razão contra o irracional, pois para mim tinha mais sentido atingir o sentimento de superioridade na vitória do que comunicar às forças destituídas de leis a bela harmonia que move o peito humano. Eu não prestei atenção à ajuda que a natureza opôs aos grandes negócios da cultura, pois eu queria trabalhar sozinho, não aceitei a prontidão com a qual a natureza estendeu as mãos para a razão, pois eu queria dominá-la (PEMF, SWI, p.205).

Nas muitas vezes em que a natureza se impôs como brônzea necessidade ele não foi capaz de ver nessa sua expressão um ensinamento, “a ajuda que a natureza opôs aos grandes negócios da cultura”. O herói só teria consciência de que aquelas manifestações da natureza consistiam numa ajuda ao final do trajeto de sua formação, quando ele atinge a consciência de si e de que o trajeto percorrido conduziu-o para esse ponto em que ele se encontra. É então nesse ponto, já ao final do livro, que ele exclama ao seu amigo Belarmino:

Nunca havia experimentado de maneira tão completa aquela antiga e firme palavra do destino, segundo a qual uma nova bem-aventurança nasce no coração quando este resiste e suporta a meia-noite do desgosto, e a canção da vida do mundo ressoa divina no sofrimento profundo, como um canto de rouxinol na escuridão. Pois vivo agora entre árvores floridas, como entre gênios, e os riachos claros descem e, com murmúrios semelhantes a vozes divinas, arrancam a aflição do meu peito (HEG, 2003, p.163).

Em estreita sintonia com *O destino*, Hipérion declara nessa passagem ter se tornado divino, isto é, ter passado para o reino da liberdade, por ter enfrentado “aquela antiga e firme palavra do destino”; foi por ter sentido da maneira mais completa a meia-noite do desgosto que a canção da vida do mundo ressoou *divina*, no sofrimento profundo. Essa semelhança entre o mito de Hércules e o *Hipérion* mostra que ambos constituem recriações poéticas da via de formação de dois heróis. No primeiro, o poeta procura tomar consciência da via de formação de Hércules e, no segundo, devido ao fato de a história ser contada pelo próprio Hipérion, é o herói quem procura tomar consciência de sua formação. Isso indica que a poesia

desempenha um papel fundamental nesse processo de formação da consciência de si, para o qual Hölderlin deseja chamar a atenção ao situar a narrativa do romance em dois níveis distintos: aquele do Hipérion do final do livro, que narra a partir do reino da liberdade (da consciência de si), depois de ter percorrido todo o caminho e que exclama: “É nessas alturas que me encontro com frequência, meu Belarmino!” (HEG, 2003, p.14) e aquele do Hipérion que narra a partir do vivido, a partir do momento da alternância entre um extremo e outro e que se desespera por se imaginar um mero brinquedo do destino. Nesse sentido, o romance pode ser compreendido como um exercício (poético) do narrador para elevar à consciência o caminho percorrido ao longo de sua formação. De modo que a constatação, nos prefácios do *Hipérion*, de que a via de formação do homem é excêntrica, só é possível por meio da *narração poética* do seu trajeto, tal como se pode ver na seguinte passagem do romance:

... olhava para o mar e refletia sobre a vida, sua ascensão e sua queda, sua bem-aventurança e sua aflição. E meu passado soava-me muitas vezes como uma lira com a qual o mestre perpassa todos os tons, interligando conflito e harmonização, numa ordem oculta” (HEG, 2003, p.51).

O passado adquire um sentido e aparece como uma história dotada de fim ou como uma canção tocada por um mestre, na qual os conflitos se dissolvem numa harmonia superior e “numa ordem oculta” por meio da sua narração poética. Nesse momento, aquela necessidade atrelada ao destino se transforma em liberdade, como se a recriação poética permitisse ao personagem descortinar a ordem que o guiou ao longo do caminho. Enquanto a travessia parecia ser dominada pela necessidade, pelo destino implacável, a recriação poética confere ao poeta a liberdade divina da criação. E a natureza, que no começo do romance se mostrava uma força cega, portadora da brônzea necessidade, jogando cegamente o herói de um lado para o outro, reaparece como um todo orgânico, do qual Hipérion se vê então como parte genuína.

II. Os dois ideais de nossa existência: Diotima e Alabanda

O primeiro personagem que aparece na via de Hipérion é o sábio Adamas, o mestre de sua juventude. Dele, ainda em sua ilha materna, Hipérion recebe um

valioso ensinamento. Tendo sido mestre do próprio Hércules²²⁸, Adamas ensina também ao jovem Hipérion o significado da cultura antiga, introduzindo-o na leitura de Plutarco e conduzindo-o pela “terra mágica dos deuses gregos”. Nesse seu ensinamento, ao mostrar por que a cultura grega antiga era constituída por homens *divinos*, ele procura incitar o herói a se tornar um deus. Na Grécia antiga, Hipérion não era apenas um dos titãs que lutaram contra a raça olímpica, mas também um dos nomes do deus Sol, ao lado de Apolo e de Hélio (Homero o denomina o Sol Hiperiônio, na tradução de Carlos Alberto Nunes)²²⁹. Contemplando “o antigo deus Sol, em sua eterna juventude” (HEG, 2003, p.20), Adamas diz ao seu aprendiz: “seja como ele”! Afinal, “há um deus em nós [...] que dirige o destino como as águas dos riachos, e todas as coisas são o seu elemento” (HEG, 2003, p.21).

Mas não é apenas a pedagogia de Adamas que ensina Hipérion a encontrar o deus que habitava nele. Embora seja uma primeira lição, a menção a Plutarco traz à tona o didatismo²³⁰ no mau sentido da palavra do método de Adamas. Essa indicação, por outro lado, procura mostrar a importância daquela correção (*Zurechtweisung*), mencionada acima, que a natureza deve executar ao longo da trajetória do herói. Sua formação, consequentemente, não depende apenas da

²²⁸ Tal como se vê na seguinte passagem do *Hipérion*, novamente em fina sintonia com o *O destino*: “Com que coragem, natureza bem-aventurada!, o jovem saltou de seu berço! Como se alegrou ao experimentar sua armadura! Seu arco estava estirado e suas flechas zuniram na aljava, e os imortais, os espíritos elevados da Antiguidade, conduziram-no, e seu Adamas estava com eles” (HEG, 2003, p.22).

²²⁹ Homero, na *Ilíada* (VIII, p.480; trad. p. 209), põe as seguintes palavras na boca de Zeus que, na ocasião, discutia com Hera acerca de quem deveria vencer a famosa guerra: “[...] pouca moosa me causa/a tua cólera, embora te fosses para o último extremo/do mar imenso e da terra, onde Jápeto e Crono demoram,/sem que os alente o fulgor inefável do Sol Hiperiônio/nem frescas auras, que o abismo sem fundo do Tártaro os cinge”; e logo ao início da *Odisséia* (I, p.8, trad. p.28), na chamada assembleia dos deuses: “Loucos! Que as vacas sagradas do Sol Hiperiônio comeram”; cf. ainda a passagem de XII, p.133 (trad. p. 213). Para Hesíodo (cf. *Teogonia*, versos 371-74), o titã Hipérion é o pai de Hélio.

²³⁰ Em suas *Biografias Comparativas*, uma série de 24 biografias duplas, Plutarco procurava comparar uma grande personalidade grega com outra latina (por exemplo, Alexandre e César). Como diz Jochen Schmidt (cf. *SW II*, p.979), os heróis apresentados ali deviam ser postos diante dos olhos do aprendiz como um exemplo de conduta ética. Por isso Hölderlin faz da leitura de Plutarco um elemento essencial da pedagógica de Adamas. O próprio Hölderlin, como se pode ver na lista de seus livros do período do Instituto de Tübingen (cf. *SW III*, p.1002), havia estudado Plutarco intensamente. Na *História das belas artes entre os gregos*, (GSK, *SW I*, p. 478), Hölderlin cita o *Rômulo* do autor romano. Entre outras coisas, isso revelaria toda a semelhança existente entre a via de Hipérion e aquela do próprio Hölderlin.

transmissão do saber adquirido²³¹, mas no meio-termo entre o saber humano e o saber da brônzea necessidade da natureza.

Mas o herói só pode chegar a essa medida vivendo a desmedida. Ele deverá ir até os extremos para tomar consciência de que *non coerceri maximo, contineri minimo, divinum est* (“divino é não ser coagido pelo maior e saber se conter no menor”). A constituição da consciência de si depende intrinsecamente da inconsciência de si; a juventude, do envelhecimento; a vida, da morte: “deixe que passe aquilo que passa [...] para retornar, que envelheça para rejuvenescer, que se separe para se unificar mais intimamente, que morra para viver mais de modo mais vivo” (*FH, SW I*, p.195). Por isso, “não chorem quando o que é ótimo se esvai! Logo vai rejuvenescer! Não se aflijam quando a melodia de seu coração se cala! Logo aparecerá uma mão para afiná-la” (*HEG*, 2003, p.55).

Essa característica dialética do pensamento de Hölderlin não é marca apenas desse período relativo ao *Hipérion*, mas se estende por toda a obra do poeta. Como se lê nas *Observações sobre Antígona*, referindo-se à tragédia grega:

A apresentação trágica depende [...] de que o Deus imediato, totalmente uno com o homem [...], de que o entusiasmo *infinito* se apreenda *infinidamente*, separando-se de modo sagrado, isto é, em oposições, na consciência que suprime [*aufhebt*] a consciência, estando o deus presente na figura da morte (*OBEA*, 2008, p.88-9).

Nesse sentido, o *Hipérion* é constituído de tragédia. Ao longo do seu trajeto, o personagem morre e renasce inúmeras vezes e a cada ciclo ele como que se eleva a um patamar cada vez mais alto em direção à consciência de si. Ao percorrer a via excêntrica, em que vive as sucessivas mortes e os sucessivos renascimentos, o herói dá um salto qualitativo, motivo pelo qual Hölderlin escreve no trecho do *Fragmento de Hipérion* que a via excêntrica, “que o homem percorre de um ponto (de maior ou menor simplicidade pura) a outro (de maior ou menor cultura completa), parece, segundo suas direções essenciais, *ser sempre igual a si*”. A via parece ser sempre igual, mas não é. Cada alternância que ela proporciona do reino da natureza para o

²³¹ Por isso, escreve ainda Beda Allemann: “Já se terá compreendido que a palavra formação não deve ser tomada no sentido atual da pedagogia que transmite um saber adquirido; mas como a atividade fundamental criadora do ser humano” (*Hölderlin entre les Anciens et les Modernes*. In: *L’Herne Hölderlin*, 1989, p.303).

reino da cultura e da arte significa um passo em direção à unidade absoluta. Hölderlin procura indicar esse progresso ao longo do romance por meio de expressões tais como: “Parecia que o velho mundo havia morrido e um novo tivesse começado conosco, pois tudo tinha se tornado tão espiritual, tão vigoroso e tão encantador” (HEG 2003, p.78), ou então: “Minhas lágrimas escorriam diante dela [da natureza], como um sacrifício expiatório e, de meu antigo desânimo, surgiu em mim, num tremor, um coração novo” (HEG, 2003, p.132).

Na medida em que se separa da natureza em direção à cultura e da cultura em direção à natureza, Hipérion vive os extremos da via excêntrica. Cada ciclo desses representa um renascimento, que só pode ser compreendido posteriormente: “parecia que o velho mundo havia morrido e um novo tivesse começado conosco”. É pela relação de Hipérion com os outros personagens do livro que o romance mostra esses ciclos. A intensa alegria que decorre do conhecimento de Alabanda, após o episódio de Adamas, é logo a seguir violentamente frustrada, como que pelo próprio destino. Na companhia do novo amigo, o herói se esquece por completo dos ensinamentos de Adamas acerca do homem divino e “palavras trovejantes da justiça implacável rolavam pela minha língua!” (HEG, 2003, p.31). Influenciado pelo revolucionário, o herói se afasta do ideal de paz e de beleza que havia lhe ensinado Adamas. É possível ver a marca desse afastamento nas declarações: “a natureza [...] estava ali diante de minha mente obscurecida, se desvanecendo, fechada e ensimesmada, como eu próprio” (HEG, 2003, p.28) e “o mundo passava diante de mim sem beleza” (HEG, 2003, p.47). Para utilizar as palavras das *Observações sobre Édipo*: “Nesse momento, o homem esquece de si e de deus, e se afasta [*umkehren*], certamente de modo sagrado, como um traidor” (OBEA, 2008, p.79).

Como esse afastamento não deixa de ser sagrado, a amizade com Alabanda e o esquecimento de si e de deus acaba por trazer aquilo que mais se procurava. Afinal, “a unificação ilimitada se purifica por meio de uma separação ilimitada” (OBEA, 2008, p.78), e a ausência do divino o conduz diretamente ao seu encontro. Tendo aprendido a suportar “a palavra do destino”, tendo vivido a ausência intensamente, a separação do Ser, Hipérion é recompensado pelo retorno do divino, representado na chegada da primavera. Por não poder, por meio da linguagem humana, descrever essa revelação, ele percebe que “o silêncio habita a terra dos bem-aventurados e, acima das estrelas, o coração esquece suas necessidades e sua língua” (HEG, 2003,

p.54). Sem poder descrevê-la, o herói preserva essa revelação “como algo sagrado”. Fica então claro como essa nova experiência se difere do ensinamento livresco e didático de Adamas e, assim, serve como um dos primeiros indícios do centramento do herói na via excêntrica, de superação de sua mortalidade:

E ainda que no futuro *o destino* apanhe-me e jogue-me de um abismo a outro, afogando todas as minhas forças e todos os meus pensamentos, essa única coisa vai sobreviver sozinha dentro de mim, brilhando e dominando, numa clareza eterna e indestrutível! (HEG, 2003, p.55, grifo meu).

Essa divindade que aparece a Hipérion nessa passagem não é o Deus cristão, aquele “Deus *ex machina* – o ser pessoal, individual, que está sentado lá em cima no céu!”²³². Imerso na filosofia panteísta desde o início de sua formação em Tübingen, Hölderlin confunde intencionalmente o deus que aparece aqui a Hipérion com a própria natureza. Sua manifestação, por isso, não está ligada ao culto cristão, mas a um exercício da intuição por meio do qual se aprende a ver Deus na beleza infinita da natureza. O divino não deve ser procurado numa transcendência etérea²³³, “nas sepulturas das estrelas”, pois ele imana os seres, está no dia a dia dos homens: “estava aqui, o supremo, aqui nesse círculo da natureza humana e das coisas!” (HEG, 2003, p.56), exclama Hipérion. Ao percebê-lo, tornam-se claros ao herói os motivos pelos quais o divino escapa a todo aquele que o procura para além da natureza, ou no pensamento ou na ação:

Oh! Vocês que buscam o supremo e o melhor nas profundezas do saber, no tumulto da ação, na escuridão do passado, no labirinto do futuro, nas sepulturas das estrelas! Sabem o seu nome? O nome do que é Um e é Tudo?

Seu nome é beleza. [...]

E você? Você indicou o caminho! Comecei com você. Os dias em que ainda não o conhecia não são dignos das palavras.

²³² Carta de Schelling a Hegel de 6 de janeiro de 1795. In: *Briefe von und an Hegel*, 1952, vol. I, p.14.

²³³ Hipérion aprende, assim, que o divino se manifesta na natureza, aquilo que o faz prever a chegada de uma nova Igreja, de uma religião “onde a rainha é a beleza” (VF, SW I, p.257), e em que o sagrado seria visto como “amor pela beleza” (HEG, 2003, p.83). Esse olhar esperançoso de uma nova religião aparece outras vezes no próprio *Hipérion* (HEG, 2003, p. 36 e 57), como também em *O mais antigo programa do idealismo alemão* (SW I, p.577). Essa era, afinal, a religião dos próprios gregos: “O grego imputou a seus deuses beleza corporal porque ela era uma de suas qualidades: ele deu a eles humor alegre misturado com a seriedade do homem, pois esta pertencia a ele: ele deu a eles receptividade para o belo, permitiu-os descerem até a terra em busca da beleza, porque ele se incluiu nela e assim achou tudo completamente natural” (GSK, SW II, p.474).

Oh! Diotima! Diotima, ser celestial! (HEG, 2003, p.56).

Do lado oposto ao de Alabanda, que representa o tumulto da ação e a exigência da razão, Diotima representa a tranquilidade e a beleza da natureza. Antes de tudo, não é demais lembrar que, na história da filosofia, Diotima²³⁴ é a estrangeira que Sócrates evoca em *O Banquete* de Platão para fazer seu encômio ao Amor. Desse mesmo modo, também no romance de Hölderlin Diotima surge para ensinar o Amor a Hipérion. Nas palavras da Diotima de Sócrates, o Amor é um gênio que “está entre um deus e um mortal”, motivo pelo qual ele tem o poder de

...interpretar e transmitir aos deuses o que vem dos homens, e aos homens o que vem dos deuses [...]; e como está no meio de ambos ele os completa, de modo que o todo fica ligado todo ele a si mesmo. Por seu intermédio é que procede não só toda arte divinatória, como também a dos sacerdotes que se ocupam dos sacrifícios, das iniciações e dos encantamentos, e enfim de toda adivinhação e magia. Um deus com um homem não se mistura, mas é através desse ser que se faz todo o convívio e diálogo dos deuses com os homens...²³⁵.

Ao contrário de Alabanda, que se consumia em discursos sobre a libertação da Grécia, o mundo de Diotima, por ser uma semideusa, é um mundo de silêncio. No momento em que Hipérion a conhece, Diotima ignora completamente o mundo humano, da razão, da liberdade e da ação e é por meio de um *canto* que ela fala pela primeira vez com Hipérion. Ao conhecer esse seu mundo de paz, o herói se dá conta de que seu “espírito se consumia em conversas abundantes, demasiado descomedido e profuso” (HEG, 2003, p.66). Diante desse ser celestial, Hipérion percebe que, na presença de Alabanda, ele havia estado no outro extremo: “O que significa todo saber artificial neste mundo? O que significa toda a emancipação orgulhosa dos pensamentos humanos perto dos sons involuntários desse espírito, que não sabia o que sabia nem o que era?” (HEG, 2003, p.61). Essa sua ingenuidade, ou graça, para utilizar o termo de Schiller, afeta Hipérion profundamente. Ao se tornar claro para ele que o mundo da natureza é constituído de calma e principalmente de silêncio, Diotima o faz tomar consciência da distância que o separa desse estado, abrindo-lhe uma passagem até o mundo da mais alta simplicidade.

²³⁴ Em certa medida, a Diotima de Hölderlin pode ser comparada com a Vênus que Schiller define no início de *Graça e dignidade* como a “deusa da beleza” (Cf. *Anmut und Würde*, 2008, p.330).

²³⁵ Platão, *O Banquete*, 202e – 203a; trad. 1983, p.34-5.

Mas, apesar de Diotima ter proporcionado essa passagem para Hipérion, ela não tinha consciência de que o mundo humano é marcado pelo tempo, que a tudo corrompe; que os homens, marcados pela mortalidade, viveram outrora uma época comparável à “felicidade das plantas” e que o tempo, ao passar, fez com que aquela felicidade, ao se desenvolver ao máximo, desse lugar a um caos e que, nesse processo, aquela beleza, própria da simplicidade, fugiu em direção ao espírito:

Os homens tiveram início na felicidade das plantas, e cresceram, cresceram até amadurecer; a partir daí fermentaram sem cessar, por dentro e por fora, até a espécie humana ficar infinitamente dissolvida, como um caos, de modo que a vertigem acometerá a todos que ainda sentem e vêem. Mas a beleza fugiu da vida dos homens subindo em direção ao espírito (*HEG*, 2003, p.67).

Ao mostrar a Diotima que o mundo humano é caracterizado pela ânsia infinita – o mundo do ideal – Hipérion começa também a exercer sua influência sobre ela. Não é apenas Diotima que influencia Hipérion, mas também ele ensina a ela o mundo humano. Seguindo o mito platônico, Diotima permite a correspondência dos homens com os deuses, mas também dos deuses com os homens e, nessa medida, enquanto Hipérion se torna divino por meio dela, ela se torna humana por meio dele. Por meio dessa troca mútua, ou por meio dessa determinação recíproca entre o mundo do espírito e o mundo da mais alta simplicidade, Hipérion encontra aos poucos o centro de sua via excêntrica.

Para designar esse centramento do herói, Hölderlin lança mão de dois elementos: da alegria eufórica que Hipérion experimenta ao lado de Diotima, em oposição à tristeza que marca o homem cindido; e do fato de que, ao lado dela, Hipérion, tendo ascendido em direção ao mundo da “felicidade das plantas”, torna-se cada vez mais monossilábico, em contraste com a crescente eloquência da companheira: “... há algum tempo evitava falar muito sobre coisas demasiado próximas do coração, minha Diotima havia me tornado assim monossilábico...” (*HEG*, 2003, p.66). Como o próprio Hipérion indica, esse seu centramento por meio de Diotima acabaria resultando na morte da musa. Arrancada de seu estado de simplicidade, a frágil deusa não resiste ao mundo humano. Numa carta que posteriormente Hipérion receberia pelas mãos de Notara, Diotima escrevia que,

depois de ter conhecido Hipérion, já pressentia essa sua morte inevitável: “minha vida foi silenciosa, minha morte será eloquente” (HEG, 2003, p.153)²³⁶.

Por meio da relação de Hipérion com Diótima, Hölderlin procura atingir a gênese do mito do Amor. Se Platão o expõe na figura do gênio que paira entre o divino e o humano e por isso permite a comunicação de um com outro, Hölderlin procura reconstituir o trajeto por meio do qual esse gênio adquire essa função. Por meio da mútua influência de Hipérion com a deusa, que fez com que ela se separasse de seu mundo divino e passasse para o mundo humano, que ela pôde pairar, tal como o gênio do Amor em Platão, entre ambos. Se o Amor é uma deidade intermediária, um demiurgo, é por meio da queda que isso se torna compreensível. Como diz Diótima a Hipérion, recobrando a consciência de seu novo estado: “tornei-me infiel ao mês de maio, ao verão e ao outono e não reparo no dia, nem na noite, como outrora, não pertenço mais nem ao céu nem à terra” (HEG, 2003, p.80). Trata-se do nascimento de Afrodite, que Hölderlin já havia procurado descrever numa versão anterior do romance:

Quando nosso espírito [...] desprende-se das livres asas do celeste, e se inclinou do éter em direção à terra, quando a abundância desposou a miséria, lá estava o amor. Isso aconteceu no dia em que nasceu Afrodite. No dia em que o belo mundo começou para nós, começou para nós a escassez da vida. Se éramos outrora plenos e livres de todos os limites, então não perdemos a plenitude por nada, o privilégio do puro espírito. Trocamos a calma livre de sofrimento dos deuses pelo sentimento de vida, pela clara consciência. Pense, se for possível, o espírito puro! Ele não lida com a matéria; por isso não vive para ele nenhum mundo; para ele nenhum sol se levanta ou se põe; ele é tudo e por isso ele é nada para si. Ele não prescinde, porque ele não pode desejar; ele não sofre, pois ele não vive (HJ, SW I, p.219-20).

Afrodite permite a comunicação dos homens com o mundo divino porque, separando-se dele, ela proporciona uma abertura para ele; ao se separar do mundo da mais alta simplicidade, ela faz com que “a escassez da vida” comece para o homem, momento que coincide com o começo do “belo mundo”, elemento imprescindível para a “clara consciência”. Efetivamente, é após a relação com Diótima que Hipérion

²³⁶ Essa busca pelo silêncio provém dos tempos de juventude e, como mostram muitos comentadores, teria sido marca do ensino pietista no qual o poeta foi educado. Hölderlin escreveu um poema intitulado *O silêncio* (*Die Stille*), (SW I, p. 41-3) já em 1788, quando morava ainda no mosteiro de Maulbronn. Em 1790, em Tübingen, escreve no mesmo sentido o poema *À calma* (*An die Ruhe*), (SW I, p.81-2).

exclama: “quando tudo ficava em silêncio, como nas profundezas da terra onde misteriosamente cresce o ouro, é que vinha à tona a vida mais bela de meu amor”. E justamente nesses momentos seu “coração exercia o seu direito de fazer poesia” (HEG, 2003, p.74).

Mas se a relação de Hipérion com Diotima permite a passagem para o reino da mais alta simplicidade, a relação com Alabanda permite-lhe a passagem para o reino da mais elevada cultura, o mundo da liberdade e da dignidade humanas. Por meio da primeira, Hipérion conhece o mundo do amor e da beleza. Situado no oposto da calma e da tranquilidade do mundo mostrado a Hipérion por Diotima, o mundo de Alabanda é aquele movido pela ânsia da ação e da revolução. Se Hipérion aprendeu com Diotima a ver a beleza no silêncio e na calma da natureza, com Alabanda ele diz: “Tornei-me ocioso demais! [...] Pacífico, celestial, indolente demais! [...] Não quero assistir quando se trata de agir...” (HEG, 2003, p.99). Quase no final do livro, depois de ter ido à guerra com Alabanda e ter visto ali os horres da guerra, Hipérion deseja reatar sua relação com Diotima. No momento da despedida de Alabanda, este então resume para o herói aquilo lhe é mais íntimo, seus pensamentos mais profundos:

Sabe [...] por que nunca liguei para a morte? Sinto em mim uma vida que nenhum deus criou e que nenhum mortal gerou. Creio que existimos por nós mesmos, e somente por livre e espontânea vontade estamos intimamente ligados ao todo. [...] O que seria deste mundo se ele não fosse uma consonância de seres livres? Se não fosse a partir de um impulso alegre e próprio que os vivos interagissem, desde o princípio, numa única vida em uníssono? [...] Nenhum talo de grama cresce se não houver nele um germe próprio de vida! Quanto mais em mim! É por isso, meu querido, que me sinto livre, no sentido mais elevado, e sem começo. Por isso, acredito que sou sem fim e indestrutível (HEG, 2003, p.146-7).

Essa posição radical de Alabanda em relação à liberdade – que, como se viu, baseia-se em Fichte – possui três consequências: em primeiro lugar, ela leva à rejeição da fé em um deus criador transcendente: “Sinto em mim uma vida que nenhum deus criou”; em segundo lugar, ela leva à rejeição de uma legislação superior da natureza: “Se não fosse a partir de um impulso alegre e próprio que os vivos interagissem, desde o princípio, numa única vida em uníssono?”; e, em terceiro lugar, ela leva a uma fé individualista na imortalidade: “Nenhum talo de grama cresce se não houver nele um germe próprio de vida!”.

O capítulo 2 mostrou o que acontece com Hipérion nesse momento em que ele decide se separar de Diotima e ir para a guerra com Alabanda. Ali, ele experiencia uma sanguinolenta derrota junto ao exército grego. Mas, se Hölderlin faz seu herói ir à guerra mesmo depois de Diotima ter previsto seu fracasso como homem de ação, é porque ele deseja mostrar que Hipérion necessita passar por esse momento de negatividade, essa mediação, para que o Hipérion maduro, no final, conquiste seu reino próprio. Apesar dessa sua posição radical em relação à liberdade, Alabanda sabe que Hipérion não pertence a seu mundo. Ao se separar do herói, exclama: “sua vocação é mais bela!” (HEG, 2003, p.148).

Tendo finalmente passado pela experiência com Alabanda, Hipérion deseja reencontrar Diotima. Ele deseja retornar para a natureza pura e simples. Mas isso já não seria mais possível. Nesse tempo em que se separara dela, a deusa Ihe havia enviado uma carta contando-lhe acerca de sua iminente morte. Mas é nessa sua carta de despedida que ela escreve: “...vai ser sacerdote da natureza divina, e em você já germinaram os dias poéticos” (HEG, 2003, p.155). Esse final, assim, representa o momento em que o herói, tendo vivido a morte com Alabanda, aprende finalmente que, “na aliança da natureza, a fidelidade não é nenhum sonho. Separamo-nos apenas para estarmos mais intimamente unidos, mais divinamente em paz com tudo, conosco. Morremos para viver” (HEG, 2003, p.154). Depois da separação, vem o momento do retorno à natureza, o momento final que coincide com o começo do romance, quando Hipérion, já tendo se tornado poeta, sacerdote da natureza divina, resolve contar suas experiências em suas cartas a Belarmino e expõe o ideal de toda existência:

Ser um com o todo, essa é a vida da divindade, esse é o céu do ser humano. Ser um com tudo o que vive e assim retornar numa bem-aventurada abnegação para o todo da natureza, este é o ápice do pensamento e da alegria, o cume sagrado da montanha, o lugar do descanso eterno onde o meio-dia perde o ar abafado e o trovão, a sua voz e o mar fervente se assemelham às ondas do trigal. Ser um com tudo o que vive! Com essas palavras, a virtude larga a irada armadura, e o espírito humano, o cetro e todos os pensamentos desaparecem diante da imagem do eterno mundo uno, tal como as regras do artista diante de sua Urânia, e o destino brônzeo abdica do poderio, e a morte escapa da aliança dos seres, e a indivisibilidade e a eterna juventude encantam, embelezam o mundo (HEG, 2003, p.13-4).

*

* *

Em seu ensaio acerca da relação de Hölderlin com a Revolução Francesa, Pierre Bertaux procurou mostrar que o poeta tomou essa imagem da via excêntrica diretamente de Kepler²³⁷, um dos *Stiftlers* mais conhecidos do Instituto de Tübingen. Segundo Bertaux, para se compreender melhor essa imagem, seria preciso entender, antes de tudo, essa sua origem astronômica, que pode ser vista na seguinte definição da página 78 do livro *De admirabili proportione orbium coelestium*, de Kepler: “*Via Planetae eccentrica, tarda superius est, inferius velox [...] Ergo in medietate viae eccentrica...*”²³⁸. Essa passagem esclarece a origem do termo utilizado por Hölderlin²³⁹. Mas, ainda segundo esse autor, a maior descoberta do livro de Kepler no que se refere à origem da imagem de Hölderlin é um quadro em que o astrônomo procura mostrar de que maneira as órbitas de Saturno e Júpiter ligam-se uma à outra justamente por meio de uma via excêntrica, isto é, de uma via (ou órbita) que, sem ter um centro comum em relação a elas, toca tanto uma como a outra. Como o próprio Hölderlin compõe um poema intitulado *Natureza e Arte ou Saturno e Júpiter*²⁴⁰, não seria então descabido estabelecer um paralelo entre a via excêntrica de Hölderlin e aquela original de Kepler. O próprio Bertaux realiza essa comparação no seguinte esquema:

²³⁷ Cf. Bertaux, P. *Hölderlin und die Französische Revolution*, 1969. Essa interpretação, na verdade, já havia sido primeiramente apontada por Wolfgang Schadewalt, em *Das Bild der exzentrische Bahn bei Hölderlin*. In: *Hölderlin-Jahrbuch*, 1952, p.1-16.

²³⁸ Apud Bertaux, P. *Hölderlin und die Französische Revolution*, 1969, p.157.

²³⁹ Em um artigo escrito para o Jornal O Estado de S. Paulo, Rubens Rodrigues Torres Filho escrevia algo muito parecido. Em suas palavras: “... essa excentricidade a que Hölderlin se refere, no mesmo sentido, em ambos os textos, remete claramente a um imaginário geométrico, como era de se esperar da parte de um poeta preocupado em encontrar a ‘lei calculável da poesia’ (Caderno de Cultura, 21 de março de 1994, Ano 14, número 716). Nesse artigo, Torres Filho traduz tanto o *Fragmento de Hipérion* como o *Prefácio à Penúltima Versão*, de modo que, nessa tradução, o termo *exzentrische Bahn* é vertido para *orbe excêntrica*, talvez numa tentativa de conservar justamente sua origem astronômica. Se, pelo contrário, decidiu-se traduzir o termo aqui por *via excêntrica*, é devido à sua proximidade com a versão latina utilizada por Kepler, a *via eccentrica*, tal como se vê no quadro proposto por Bertaux acima.

²⁴⁰ Cf. *SW II*, p.297-8. De resto, Hölderlin já havia composto um hino chamado *Kepler* em 1789, em que mencionava a via (*die Bahn*) cf. *SW II*, p.72-3.

via eccentrica (*exzentrische Bahn*)

Via de Saturno
(= Natureza)

Via de Júpiter
(= arte)

(In: Bertaux, P. *Hölderlin und die Französische Revolution*, 1969, p.158)

Segundo se vê no desenho acima, é pela via excêntrica que as duas vias concêntricas, isto é, vias dotadas do mesmo centro, a de Saturno (natureza) e a de Júpiter (arte), se ligam²⁴¹. Possuindo um centro diferente do das outras duas esferas, a via excêntrica toca tanto uma como a outra ao longo do trajeto que realiza. É por isso que a via excêntrica, segundo Bertaux, pode ser entendida como revolução, isto é, como uma mudança ou alteração de centro da órbita ou da via comuns. Ao revolucionar o centro comum às outras duas esferas, a via excêntrica dá conta de ligar uma à outra, a via da natureza com a da arte. Ainda segundo Bertaux, no caso de Hölderlin, a revolução realizada pela via excêntrica pode ser entendida também como uma ligação entre as duas pátrias (*Vaterland*) do homem (a arte e a natureza), enquanto que as vias concêntricas só permitem pensar essas pátrias como

²⁴¹ É interessante observar como essa tese aparece, por exemplo, na interpretação de Jean Beaufret, que esclarece: “A arte (*tekne*) é pensada por Aristóteles em correlação com a natureza (*physis*). Aristóteles escreve: *He tekne mimeitai ten physin*: a arte imita a natureza. Mas, um pouco mais adiante, precisa: *ta men epitelei a he physis adynatei apergasasthai, ta de mimeitai*. A nuance aqui é essencial. ‘Por um lado, a arte leva a cabo o que a natureza foi incapaz de realizar, por outro, a imita’. Como compreender? Que ela realiza *ora* isso, *ora* aquilo? Ou será sua essência a de só fazer isso ao fazer *também* aquilo? A arte se distanciaria assim da natureza, sendo, no entanto, plenamente arte apenas na medida em que se reencontrasse com a natureza, isto é, com o ‘nativo’, uma afinidade mais essencial? Era assim mesmo que Hölderlin entendia ou teria entendido Aristóteles” (*Hölderlin e Sófocles*, in: *Observações sobre Édipo e Observações sobre Antígona*, 2008, p.10).

absolutamente separadas entre si. Esse esquema pode ser útil para se compreender em que sentido Hipérion progride ao trilhar a via excêntrica. Na medida em que está ora num ora noutro ponto, ele tece uma aproximação infinita de um ao outro, aproximação essa que só é percebida a partir do momento em que ele conta poeticamente seu trajeto ao longo de suas cartas ao amigo Belarmino.

CONCLUSÃO

O objetivo desta tese era investigar os textos de Hölderlin escritos entre 1793 e 1797 e ver em que medida o poeta escreveu uma estética. Como mostrou o capítulo 1, essa estética, de acordo com o *Hino à beleza* e o texto *Sobre a lei da liberdade*, estaria intimamente ligada aos projetos de Kant e de Schiller, sobretudo no que se refere à fundamentação filosófica da poesia. Muito embora tivesse mostrado em que medida se deveria seguir a trilha indicada por Kant, Schiller, entretanto, não lançava mão de uma teoria da imaginação, que, segundo Hölderlin, deveria ser um dos principais elementos da estética, sobretudo se ela deveria almejar apresentar uma solução objetiva para o problema da cisão do homem. O poeta procura então desenvolver uma estética no *Sobre a lei da liberdade*, partindo justamente do papel central da imaginação.

Mas esse percurso de Hölderlin é consideravelmente afetado pelo contato com a filosofia de Fichte. Se o poeta vê nela, num primeiro momento, um retorno ao dogmatismo, logo ele percebe em que medida a *Doutrina-da-ciência* tinha objetivos muito próximos aos seus, tal como ele os havia pensado na companhia de Schelling e de Hegel ainda em Tübingen. Assim como estes dois, também Hölderlin vê na *Doutrina-da-ciência* a expressão daquilo que eles haviam pensado em conjunto: uma filosofia da liberdade. Hölderlin passa, então, a estudar a fundo essa filosofia e absorve dela o modo como Fichte radicaliza o papel da moralidade que já aparecia na filosofia de Kant. Segundo Fichte, apesar de não ser possível a liberdade absoluta – o eu absoluto – é possível em todo caso pensar um progresso moral como uma aproximação infinita dela. Essa aproximação é possível na medida em que os homens, procurando realizar os fins da razão na sociedade, determinarem-se reciprocamente, isto é, na medida em que o eu determinar o não-eu e vice-versa.

Hölderlin se impressiona então com essa ideia da determinação recíproca de Fichte, tal como se viu na carta a Hegel de fevereiro de 1795 e depois no fragmento *Juízo e ser*, escrito sob forte influência da *Doutrina-da-ciência*. Nesse fragmento, o poeta procura pensar, considerando-se esse texto como uma espécie de reflexão privada de Hölderlin, em que medida a aplicação do conceito de determinação recíproca aos “dois ideais de nossa existência”, Juízo e Ser, permite a expressão do

todo que compreende aqueles dois ideais como partes. O uso do termo Juízo em sua acepção originária, isto é, como *Ur-theilung*, aponta para essa tentativa de enxergar a cisão a partir de um ponto de vista genético, no qual a consciência de si é ao mesmo tempo consciência de ser parte de um todo, motivo pelo qual o ideal de toda existência é a harmonia entre uma coisa e outra. E apesar de não mencionar no fragmento *Juízo e Ser* o termo estética ou beleza ou arte ou poesia, tudo leva a crer que Hölderlin o escreveu visando justamente continuar aqueles seus esforços iniciados no *Sobre a lei da liberdade*, de encontrar uma fundamentação filosófica para o fazer poético a partir da imaginação. De resto, as considerações finais do capítulo 3 mostraram em que medida seria possível afirmar uma participação de Hölderlin na disputa das *Horas*, no sentido de que o poeta teria de algum modo procurado pensar uma exposição estética da própria *Doutrina-da-ciência*, sobretudo devido à importância que esta última atribuía à imaginação como a faculdade produtora da cisão entre sujeito e objeto, natureza e liberdade, eu e não-eu, enfim, Juízo e Ser. Hölderlin, porém, não levou adiante esse seu projeto de escrever uma estética teoricamente, por reconhecer os limites da exposição teórica. Se, segundo Fichte, a *Doutrina-da-ciência*, de acordo com sua distinção entre espírito e letra, é tal que só pode ser apreendida pela imaginação, então uma exposição estética de seu conteúdo deve ser ela própria estética. Seguindo esse preceito, só é possível expor que a poesia é capaz de unir sujeito e objeto, eu e não-eu, poeticamente.

O projeto que Hölderlin anuncia na carta a Niethammer de 24 de fevereiro de 1796 como aquele que determinaria o princípio das “separações pelas quais pensamos e existimos” em forma de cartas foi realizado por ele, ao contrário do que afirmam muitos comentadores. Seguindo rigorosamente o preceito da *Doutrina-da-ciência* de que a imaginação deve ser apreendida pela imaginação, Hölderlin realizou uma exposição, não teórica, mas poética de sua estética, no *Hipérion*. Na medida em que expõe, em forma de cartas, a passagem para o âmbito da liberdade, Hipérion eleva a si mesmo, assim como seu leitor, ao momento originário das separações. Pois, por meio da narração, poeta e leitor tomam consciência de que as extremidades da via excêntrica – o âmbito da simplicidade da natureza e o da mais alta cultura – são momentos negativos essenciais para a consciência de si, que Hipérion procura exprimir no começo do romance, quando escreve que “ser um com o todo, essa é a vida da divindade, esse é o céu do ser humano”.

ANEXO:
Traduções de textos de Friedrich Hölderlin

Fragmento de Hipérion²⁴²

(SW I, p.177)

Prefácio

Há dois ideais de nossa existência: um estado da mais alta simplicidade, onde nossas necessidades concordam mutuamente, e com nossas forças e com tudo aquilo com o que estamos ligados, por meio da *simples organização da natureza*, sem nossa participação, e um estado da mais alta cultura, que se daria por meio de infinitas necessidades e forças, fortalecidas e multiplicadas, *por meio da organização que nós estamos em condições de dar a nós mesmos*. A via excêntrica, que o homem percorre de um ponto (de simplicidade mais ou menos pura) a outro (de cultura mais ou menos completa), parece, *segundo suas direções essenciais*, ser sempre igual a si.

Algumas dessas deveriam, junto com sua correção, ser expostas nas cartas, das quais as que seguem são um fragmento.

O homem gostaria de estar em tudo e acima de tudo, e a sentença no túmulo de Loyola:

non coerci maximo, contineri tamen a minimo

pode designar assim o lado humano, perigoso, que deseja a tudo e a tudo domina, como o estado mais alto e mais belo que pode ser por ele alcançado. Em qual sentido ela deve valer para cada um, sua livre vontade deve decidir.

²⁴² Como indicado na introdução desta tese, uma tradução deste texto foi publicada por Rubens Rodrigues Torres Filho no jornal “O Estado de S. Paulo”, Caderno de Cultura, 21 de março de 1994, Ano 14, número 716 [nota do tradutor].

Projeto em prosa para a versão métrica

(SW I, p.205-8)

Inocentemente, a escola do destino e dos sábios me fez injusto e tirânico contra a natureza. A descrença total que ergui contra tudo aquilo que recebi de suas mãos não deixou brotar em mim nenhum amor. Acreditava que o espírito livre e puro jamais poderia se conciliar com os sentidos e seu mundo e que não havia nenhuma alegria, a não ser aquela da vitória; furioso, exigia muitas vezes de volta do destino a liberdade originária de nosso ser, alegrava-me muitas vezes com a luta empreendida pela razão contra o irracional, pois para mim tinha mais sentido atingir o sentimento de superioridade na vitória do que comunicar às forças destituídas de leis a bela harmonia que move o peito humano. Não prestei atenção à ajuda que a natureza concedeu aos grandes negócios da cultura, pois queria trabalhar sozinho, não aceitei a prontidão com a qual a natureza estendeu as mãos para a razão, pois queria dominá-la. Descontente, respeitei pouco. O perigo me era bem-vindo na maioria das vezes. Julguei os outros com rigor, assim como a mim mesmo.

Quase perdi totalmente o sentido para as calmas melodias da vida humana, para o caseiro e o infantil.

Era-me incompreensível como Homero pôde me aprazer outrora. Viajei e desejei muitas vezes viajar para sempre.

Exatamente nessa viagem, em W., onde me detive mais longamente do que em qualquer outro lugar, despertou-me a atenção um estrangeiro que ocupava há algum tempo uma casa de campo vizinha e que, quanto mais ocupava os ânimos dos homens das redondezas, mais calmamente parecia manter os seus. No fundo, a maioria se entretinha com ele apenas porque era estrangeiro. Apenas poucos pareciam entendê-lo e compreendê-lo.

Parti para visitá-lo. Encontrei-o em seu bosque de choupos. Estava sentado junto a uma estátua e diante dele estava um amável rapaz. Sorrindo, ele afastou os cachos da testa deste e pareceu examinar com profunda dor o tranquilo ser, que olhava livre e confiantemente o majestático homem desde baixo.

Agora, ele olhou ao seu redor e veio em minha direção.

Resisti à incomum magia, que me envolveu violentamente, para conservar a liberdade de meu espírito.

Sua calma e amizade ajudaram-me mais do que eu próprio podia para chegar à consciência.

Ele me perguntou o que achava dos homens que encontrara em minha viagem.

Mais animalescos do que divinos, respondi.

Isso, disse ele, é porque poucos são humanos.

Pressenti um profundo sentido em sua fala, e fiquei tanto mais curioso para ouvi-lo, porque, segundo o meu palpite, o que eu pressentia estava em franco contraste com a minha maneira de viver e de pensar de até então. Pedi para que desenvolvesse o que havia dito e ele prosseguiu:

Não devemos negar nossa nobreza, devemos conservar pura e sagrada em nós a imagem de toda existência. A medida com a qual medimos a natureza deve ser ilimitada e o impulso para formar aquilo que é informe segundo aquele modelo que trazemos em nós, assim como para submeter a matéria relutante à sagrada lei da unidade, deve ser irrefreável. Mas, na luta com a matéria, quanto mais amarga é a dor, maior é o perigo de que, aborrecidos, joguemos para longe de nós as armas divinas, entreguemo-nos ao destino e aos sentidos, neguemos a razão e nos tornemos animais – ou também que, amargurados com a resistência da natureza, lutemos contra ela, não para fundar nela e entre ela e o divino em nós a paz e a unidade, mas para exterminá-la, que destruamos violentamente toda necessidade, neguemos toda receptividade, e assim rompamos o vínculo de unificação que nos mantém unidos a outros espíritos, e que façamos o mundo a nosso redor um deserto e o passado uma imagem de um futuro sem esperança.

Ele interrompeu por um momento; acreditei notar que seu ânimo se compadeceu mais nas últimas palavras do que nas anteriores.

Não podemos negar, continuou ele alegre, haver algo em nós que, mesmo na luta com a natureza, espera e aguarda a ajuda dela. E não deveríamos fazê-lo? Em tudo aquilo que existe não se depara nosso espírito com um espírito amigável? E

quando este aponta as armas contra nós, não se esconde atrás do escudo um bom mestre? Chame-o como quiser! Ele é sempre o mesmo.

Muitas vezes surgem diante de nossos sentidos fenômenos como se o mais divino em nós tivesse se tornado visível, símbolo do sagrado e do imutável em nós. Muitas vezes, o maior se revela no menor. O modelo de toda harmonia que conservamos no espírito parece mostrar-se a nós nos movimentos pacíficos de nosso coração, expõe-se no rosto dessa criança.

E jamais ouvimos murmurar a melodia do destino? – Suas dissonâncias têm o mesmo significado.

Não pense que eu falo muito infantilmente, caro estrangeiro!

Eu sei que apenas a necessidade nos leva a atribuir um parentesco entre a natureza e o imortal em nós e a acreditar haver um espírito na matéria, mas sei que essa necessidade nos autoriza a fazê-lo, sei que lá onde as belas formas da natureza nos revelam a presença da divindade nós próprios animamos o mundo com *nossa* alma. Mas o que é aquilo que, sem *nós*, seria assim como é?

Deixe-me falar humanamente. Quando nosso ser originário e infinito pôde pela primeira vez sofrer e a força completa e livre recebeu os primeiros limites, quando a pobreza desposou a abundância, lá estava o amor. Você pergunta: quando foi isso? Platão diz: no dia em que nasceu Afrodite. Naquele momento, pois, em que o belo mundo teve início para nós, quando viemos à consciência, quando nos tornamos finitos.

Agora sentimos profundamente os limites de nosso ser, e a força aprisionada opõe-se impaciente contra seus grilhões e, entretanto, há algo em nós que mantém os grilhões de bom grado – pois se o divino em nós não fosse limitado por nenhuma resistência, não saberíamos de nada fora de nós, e portanto nada de nós mesmos, e não saber nada de si mesmo, não sentir nada e ser aniquilado é para nós o mesmo.

Não podemos negar o impulso que temos de nos libertar, enobrecer, progredir no infinito. Isso seria animalesco. Por outro lado, também não podemos negar o impulso de ser determinado, de sentir, pois isso não seria humano. Pereceríamos na luta entre esses dois impulsos conflitantes. Mas o amor os unifica. Ele aspira

infinitamente pelo supremo e melhor, pois seu pai é a abundância, mas ele tampouco nega sua mãe, a escassez; ele deseja o acordo. Amar assim é humano. Essa necessidade suprema de nosso ser que nos leva a atribuir à natureza um parentesco com o imortal e a acreditar num espírito na matéria, isso é esse amor.

A juventude de Hipérion

(SW I, p.217)

Primeira Parte

Primeiro Capítulo

Nos primeiros anos da maioridade, quando o homem se separou dos instintos felizes, e o espírito começou sua dominação, ele não está muito acostumado a sacrificar as graças.

Eu havia me tornado mais seguro e mais livre na escola do destino e dos sábios, mas desmesuradamente duro, tirânico em todos os sentidos contra a natureza, muito embora sem a culpa de minha escola. O ceticismo completo com o qual eu recebi tudo não permitiu brotar em mim nenhum amor. O espírito puro e livre, acreditava eu, jamais poderia se conciliar com os sentidos e seu mundo. Lutei em toda parte com os irracionais, mais ainda, para apreender em mim o sentimento de superioridade, para comunicar às forças carentes de leis que movimentam o peito humano a bela unidade de que elas são capazes. Orgulhoso, recusei a ajuda que a natureza opõe a nós em todo ramo da cultura, a prontidão com a qual a matéria se entrega ao espírito; eu queria domar e pressionar. Conduzi a mim e aos outros com desconfiança e dureza.

Quase perdi totalmente o sentido para as calmas melodias da vida, para o caseiro e o infantil.

Outrora havia Homero ganhado tão completamente meu jovem coração; também dele e de seus deuses eu estava apartado.

Viajei e desejei muitas vezes continuar viajando para sempre.

Então ouvi uma vez sobre um bom homem que morava havia pouco tempo numa casa de campo próxima e que sem se esforçar teria conquistado maravilhosamente para si todos os corações, tanto os pequenos como os grandes, a maioria certamente por ser ele estranho e amigável, mas também alguns deles, que compreendiam seu espírito, teriam sido castigados.

Fui até lá falar com o homem. Encontrei-o em seu bosque de choupos. Estava sentado em uma estátua e diante dele havia um amável rapaz. Sorrindo, ele acariciou suas tranças da testa e pareceu examinar com dor e prazer o gracioso ser, que olhava tão livre e confiantemente o régio homem nos olhos.

Fiquei à distância e repousava sobre meu bastão; mas quando ele se mexeu e se levantou e veio em minha direção, então resisti ao novo encanto, que me envolveu com uma força tal que aceitei livremente o espírito, e então a calma e a amizade do homem me fortaleceu novamente.

Após alguns momentos, ele me perguntou como eu encontrei os homens em minha jornada. “Mais animalescos do que divinos”, disse eu, dura e amargamente, tal como eu era. “Ah, se eles fossem apenas homens!”, revidou ele com seriedade e amor. Pedi a ele que o explicasse.

É verdade, começou ele então, a medida é ilimitada, devemos manter puro e sagrado o lugar em que o espírito do homem sente falta das coisas, e assim deve ser! formar o ideal de tudo que aparece, o impulso em nós, o informe em nós, de acordo com o que é divino, e subjugar a resistente natureza ao espírito que domina em nós; nunca ele deve satisfazer-se a meio do caminho; mas se a luta é muito fatigante, tanto mais se deverá temer que o lutador sanguinário não jogue as divinas armas na desgraça, torne-se prisioneiro do destino, negue a razão, e se torne um animal, ou então, amargurado pelas resistências, devaste lá onde ele deveria poupar, extermine o pacífico com a inimizade, combata a natureza pelo puro prazer da luta, sem ter em vista a paz, negue sua humanidade, destrua toda inocente necessidade que o unifica com outros espíritos, ah! que o mundo ao seu redor se torne um deserto e ele por isso acabe em sua tenebrosa solidão.

Eu estava devastado; também ele parecia tocado.

Não podemos negar, continuou ele novamente alegre, mesmo na luta nós contamos com a presteza da natureza. Como não o faríamos? Em tudo o que existe, nosso espírito não se depara com um espírito amigável, próximo? e quando ele aponta a arma para nós, não traz em si escondido um bom mestre? – Chame-o como quiser! Ele é o mesmo. – O sentido oculto contém o belo. Interprete seu sorriso como quiser! Pois assim o espírito, que não deixa *nosso* espírito solitário, aparece diante de

nós. O grande se revela no ínfimo. Nós nos deparamos com o arquétipo elevado de toda harmonia [*Einigkeit*] no pacífico movimento do coração, ele se expõe aqui, diante dessa criança. – Você nunca ouviu murmurarem as melodias do destino? – Suas dissonâncias têm o mesmo significado.

Você pensa que eu falo de modo infantil. Sei que é uma necessidade que nos força a buscar na eterna e mutante natureza um parentesco com o imortal em nós. Mas essa necessidade nos dá também o direito. É o limite da finitude, onde repousa a fé; por isso ela é universal em tudo aquilo que se sente finito.

Eu disse a ele que me sentia esquisito com tudo aquilo que ele disse; isso era tão diferente do meu modo de pensar até então e, entretanto, me parecia tão natural, como se tivesse sido até então meu único pensamento. Então posso ousar ainda mais, bradou ele confiante e alegre, mas me lembre na hora certa! – Quando nosso espírito, continuou ele então risonho, desprende-se das livres asas do celeste, e se inclinou do éter em direção à terra, quando a abundância desposou a miséria, lá estava o amor. Isso aconteceu no dia em que nasceu Afrodite. No dia em que o belo mundo começou para nós, começou para nós a escassez da vida. Se éramos outrora plenos e livres de todos os limites, então não perdemos a plenitude, o privilégio do puro espírito por nada. Trocamos a calma livre de sofrimento dos deuses pelo sentimento de vida, pela clara consciência. Pense, se for possível, o espírito puro! Ele não lida com a matéria; por isso não vive para ele nenhum mundo; para ele nenhum sol se levanta ou se põe; ele é tudo e por isso ele é nada para si. Ele não prescinde, porque ele não pode desejar; ele não sofre, pois ele não vive. – Perdoe-me os pensamentos! são apenas pensamentos e nada mais. – Agora nós sentimos os limites de nosso ser, e a força aprisionada opõe-se impaciente contra seus grilhões, e o espírito anseia retornar ao puro éter. Mas também há em nós novamente algo que gosta de usar os grilhões; pois se o espírito não fosse limitado por nenhuma resistência, não sentiríamos nem a nós nem aos outros. Não sentir nada, porém, é a morte. A miséria da finitude está inseparavelmente unificada em nós com a abundância da divindade. Podemos libertar o impulso de nos propagar, mas nunca negá-lo; isso seria animalesco. Mas tampouco podemos ufanar-nos orgulhosos do impulso de nos tornar limitados, de sentir. Pois isso não seria humano e mataríamos a nós mesmos. À resistência do impulso, que ninguém pode prescindir, junta-se o amor, filho da abundância e da miséria. O amor luta infinitamente pelo melhor e pelo mais elevado,

seu olhar segue para adiante e seu alvo é a plenitude, pois seu pai, a abundância, pertence ao gênero divino. Mas se ele colhe as amoras em meio aos espinhos e junta as heras do restolhal da vida, e se um ser amigável lhe estende um gole num dia jovial, ele não desdenha a caneca de barro, pois sua mãe é a escassez. – Mesmo que o espírito do homem, em suas exigências, seja grande e puro e indomável, ele jamais se curva à violência da natureza! Mas ele também respeita a ajuda se ela provém da terra dos sentidos, nunca despreza o que é nobre com roupa de mortal, ecoa com a natureza em seus sons aqui e ali segundo seu próprio modo, e assim não se envergonha da amigável companheira! Quando seu dever acompanha um coração incendiado, ele não desdenha o vigoroso companheiro! Quando a fantasia cria em ti um signo para o espiritual, e nuvens douradas vestem o éter do reino do pensamento, não incomode as formas amigáveis! Quando aquilo que você traz em si como verdade se lhe opuser como beleza, então aceite-o de bom grado, pois você necessita da ajuda da natureza.

Mas receba o espírito em você livremente! nunca perca-se a si mesmo! nenhum céu te indenizará por essa perda. Não se esqueça no sentimento da indigência! O amor, que desmente a nobreza de seu pai, e está sempre fora de si, como muitos não erra e, no entanto, como erra facilmente!

Como ele pode reconhecer a riqueza que guarda tão fundo dentro de si, no mais íntimo? Quanto mais rico ele é, mais pobre ele se parece. Ele traja o sentimento dolorido da pobreza e preenche o céu com sua abundância. Com sua própria magnificência ele concede nobreza ao passado; como um astro, ele percorre a noite do futuro com seus raios e não pune o fato de que o sagrado crepúsculo, que se opõe a ele, apenas se forma a partir dele. Nele não há nada, e fora dele está tudo. Sua virilidade está pronta. Ele espera e crê apenas; e se entristece apenas do fato de ainda estar ali para nada sentir, e gostaria de se transformar de preferência no sagrado, que tem apenas uma *ideia* dele. Mas ele se sente tão longe dele; a plenitude do divino é deveras ilimitada para ser compreendida em sua indigência. Maravilhoso! ele se espantou com sua própria magnificência. Deixe que o invisível se torne visível para ela! ele aparece para ele vestido de primavera! o invisível ri de seu rosto humano! Quão abençoado é ele então! Aquilo que lhe era tão distante está agora próximo e igual a ele e a perfeição, que ele apenas pressentiu nos fins dos tempos, está ali. Seu ser todo se esforça para se lembrar interiormente do divino, que está tão próximo

dele, e para se tornar consciente dele, como propriedade sua. Ele não pune o fato de que isso desaparecerá no momento em que ele o compreender, que o reino infinito se tornará um nada na medida em que ele quiser se apropriar dele. O amado o deixa em sua dor, depende disso muitas vezes sem escolha e daquilo que, na vida, sempre ilude esperançosamente; muitas vezes, ele retorna para seu mundo das *ideias*; com amargo arrependimento, toma muitas vezes de volta o reino com o qual glorificou o mundo, torna-se orgulhoso, odeia e então despreza; muitas vezes, ele mata toda a dor da primeira ilusão, e então o homem erra por aí sem pátria, cansado e sem esperança, e parece calmo, pois ele então já não vive. Eles são infinitos, os erros do amor. Mas eu gostaria de dizer: compreenda o sentimento da indignação, e pense que a nobreza de seu ser apenas pode se revelar na dor! Nenhuma ação, nenhum pensamento é suficiente para atingir o que você quer. Essa é a magnificência do homem, que nada jamais o satisfaça. Ela se manifestará para ti em sua impotência. Pense essa magnificência! Pois quem apenas pensa sua impotência deve sempre procurar com medo por ajuda estranha e quem se convence que não teria nada para dar quer receber sempre de mãos estranhas e jamais terá o suficiente. Pois se fosse dado a ele tudo, tudo deveria parecer imperfeito para ele. No estreito caminho do acolhimento também a riqueza se torna, para nós, escassez. Quem abarca o Olimpo com seus braços? Quem coloca o oceano numa taça? E qual olho apresenta para si um deus em uma glória nua e crua? Isso é tão impossível para nós, compreender na consciência aquilo que não carece de nada, e do mesmo modo é impossível que nós o produzamos. O que restaria para nós da jornada se a natureza se deixasse superar e o espírito festejasse a última vitória?

Entretanto, ele deve se tornar o perfeito! Ele deve! assim se manifesta a força secreta em ti, a partir da qual, aproximando-se do raio fervente, teu eterno crescimento se desenvolve. Deixe derramar teu sangue, caso ele derrame, e deixe teu ramo secar! Você traz a semente da infinitude em ti! Recebe-o na escassez da vida! Teu espírito livre exerce seu direito de forma insuperável na resistência da natureza! Se ela nos desafia para a luta, ela não quer que invoquemos a graça, ela não protege os covardes, pune o bajulador, caso ele, no elevado sentimento de sua nobreza e de seu poder, deva encontrar a antiga lutadora, e falar para ela gemendo: você tem razão, minha amiga! Eu entrego a mim e minhas armas a ti. A brônzea carroça do destino derruba aquele que não segura com coragem a rédea de seus corcéis. –

Também a natureza não deseja que, diante de seus temporais, fuja-se para o reino do pensamento, que, satisfeito, se possa esquecer a efetividade no calmo reino do possível. Se ela fundamenta as profundezas de seu ser, é apenas para que você surja na luta invencível a partir dela, como Aquiles ao se banhar no Estige. Realiza aquilo que pensa! – Mas se a natureza se te opuser amigavelmente, com o vestido da paz, e estender para ti sorridente as mãos para a sua jornada, se teu espírito, alegremente surpreso, observar sua própria imagem na terra dos sentidos, como em um espelho, se as formas da natureza se juntarem irmanamente a um pensamento solitário, então se alegre, e ame, mas jamais esqueça a si mesmo! Não abandone seu timão, se um amigável vento soprar em tua vela! Não faça pouco caso da boa deusa do destino! se ela o faz adormecer com suas melodias, você a faz numa Sirena.

Prefácio

Desde a mais tenra juventude preferi a todos os demais lugares viver nas costas da Jônia e da Ática e nas belas ilhas do arquipélago, e está entre os meus maiores sonhos mudar-me um dia realmente para ali, para a tumba sagrada da jovem humanidade.

A Grécia foi meu primeiro amor e eu não sei se devo dizer que será o meu último.

Devo, pois, esse amor também a essa pequena propriedade, que se tornou minha muito antes que eu soubesse que outros tinham se enriquecido de um modo semelhante e, como parece, mais prosperamente do que eu.

Esperava que ela talvez pudesse conquistar para mim um amigo e então decidi partilhá-la

Não desejava por nada que ela fosse original. Originalidade é para nós novidade; e para mim não há coisa mais amável do que aquilo que é muito antigo, como o mundo.

Para mim, originalidade é interioridade, profundidade do coração e do espírito. Mas parece que agora se deseja saber muito pouco disso, ao menos na arte; e se outros não vencerem, então se tornará o mais novo gosto falar da natureza como uma beleza frágil dos homens e se tratará a sua matéria como um jornalista juramentado;²⁴⁴ aí se saberá então que, no fim, uma lebre atravessou o caminho e não um outro animal, mas será preciso se contentar com isso. Seria de resto um grosseiro equívoco se se pensasse que falo aqui dos homens excelentes que nos tornaram presente o belo detalhe da natureza com um tão inconfundível amor.

²⁴³ Como indicado na introdução desta tese, há uma tradução deste texto por Rubens Rodrigues Torres Filho no jornal “O Estado de S. Paulo”, Caderno de Cultura, 21 de março de 1994, Ano 14, número 716 [nota do tradutor].

²⁴⁴ A tradução “jornalista juramentado” (*geschwornen Berichterstatter*) é de R. R. Torres Filho.

Para retornar às minhas cartas, peço então para que se encare essa primeira parte como nada além do que premissas necessárias e para que se console com boa esperança caso se boceje, por exemplo, diante da falta de ações exteriores e também caso se queira achar artificial, carente de plano, o pouco que por meio dessas páginas poderia ser satisfeito. Aquilo que pode agradar no particular não pode agradar como um todo e vice-versa.

Nessas cartas, se encontrará também muito de incompreensível, de pouco verossímil e de falso. Talvez se se irrite com esse Hipérion, com suas contradições, suas desorientações, com suas forças, tal como com sua fraqueza, sua ira, tal como com seu amor. Mas é preciso que se irrite.

Todos nós percorremos uma via excêntrica e não há outro caminho possível desde a infância até a maturidade.

A bem-aventurada unidade, o Ser, no único sentido da palavra, está perdido para nós, e precisávamos perdê-lo se devemos ansiá-lo, aspirá-lo. Arrancamo-nos do pacífico *En Kai Pan* do mundo para produzi-lo por meio de nós mesmos. Estamos dissociados da natureza e o que outrora, como se pode crer, era Um agora está em conflito e dominador e dominado alternam-se. Para nós, é como se, por vezes, o mundo fosse tudo e nós nada, mas também, por vezes, como se fôssemos tudo e o mundo nada. Também Hipérion se divide entre esses dois extremos.

Quer nos entendamos sobre isso ou não, é meta de todo o nosso esforço pôr fim a esse eterno conflito entre nós mesmos e o mundo, trazer de volta a paz de todas as pazes, que é mais elevada do que toda razão e unificar-nos novamente com a natureza num todo infinito.

Mas nem nosso saber, nem nossa ação, em nenhum período da existência, conseguiu chegar até o ponto em que cessa todo conflito, onde tudo é um; a linha determinada se unifica com a indeterminada apenas em aproximação infinita.

Não teríamos nenhuma *ideia* dessa paz infinita, desse Ser, no único sentido da palavra, não nos esforçaríamos [*streben*] em unificar-nos com a natureza, não pensaríamos, não agiríamos, não haveria nada (para nós), nós próprios não seríamos nada (para nós), se essa unificação infinita, esse Ser, no único sentido da palavra, não

existisse. Ele existe – como beleza; espera por nós, para falar com Hipérion, um novo Reino onde a beleza é rainha.

Acredito que, no fim, todos diremos: perdoe! sagrado Platão, pecamos gravemente contra ti.

História das belas-artes entre os gregos

Até o final do período periclético

(SW I, p.473-91)

A pátria das belas-artes é indiscutivelmente a Grécia. Observada dessa forma, a origem e o crescimento da mesma naquele povo refinado devem ser atrativos a qualquer um: mas, desse ponto de vista, apenas o interesse por uma história das belas-artes entre os gregos não poderia ser universal se também o filósofo, o historiador político, o conhecedor da humanidade não encontrassem aí algo que alimentasse sua observação; pois já à primeira vista ocorre como teria sido grande a influência da arte no espírito nacional dos gregos, como os legisladores, os mestres populares, os generais, os pastores criaram a partir dos poetas endeusados, como eles utilizaram as obras imortais de seus mestres para o Estado e para a religião, como a receptividade para o belo agiu até mesmo para o bem do individual, como tudo viveu e prosperou apenas por meio dela, como ela expressou sua força em uma extensão e em uma intensidade que até então ela não havia alcançado e até hoje nunca alcançou. A arte na verdade tinha alcançado há muito tempo uma maturidade entre os egípcios e os fenícios, antes que nós pudéssemos encontrar uma fagulha de cultura na Grécia; mas seu florescimento foi curto demais e o grau de perfeição que ela alcançou ali foi deteriorado por uma gama de artistas sem importância, como se eles pudessem dar um exemplo para a posteridade. O oriente não nasceu para a arte, ao menos não para a arte plástica. O clima ardente produziu mui naturalmente antes caricaturas de corpos e espíritos do que a moderada Grécia. O orientalismo se inclina mais para o maravilhoso e o aventuroso: o gênio grego embeleza, sensifica. Não foi por meio dos egípcios, que vieram para a Ática sob Cécropes aproximadamente no ano 2026 ou por meio dos fenícios – que haviam se instalado sob Cádmo na Boécia no ano 2489 – que a primeira Grécia atentou para as suas qualidades, tal como se mostrou a arte na origem. A fantasia, que se desenvolve em geral primeiro e que com criações e personificações conserva intacto o jovem entendimento, que ainda não pode investigar as causas em suas profundezas, torna humano o horripilante sistema religioso dos egípcios: o grego livre, jovial não podia se acostumar aos imperiosos e em parte temerosos demônios do oriente, cujo caráter mantém em geral uma estreita monarquia entre suas marcas características, seja o monarca um demônio ou um homem. O grego imputou a seus deuses beleza corporal porque ela era uma de suas

qualidades: ele deu-lhes humor alegre misturado com a seriedade do homem, pois esta pertencia a ele; deu-lhes receptividade para o belo, permitiu-lhes descenderem até a terra em busca da beleza, porque deduziu isso a partir de si mesmo e assim achou tudo completamente natural. Assim seus heróis se tornaram filhos de deuses; e assim surgiram os mitos. Logo estes foram trabalhados pelos poetas: seus cantos eram as únicas fontes da religião e da história original e por isso foram honrados, ao lado de outras causas, com um respeito sem limites. Os gregos endeusaram tanto seu Orfeu como seu Hércules. Eles coloriram as violentas ações de sua lira, bem como os atos de seus heróis. Também Orfeu, como Ossian, foi bardo e herói. Ele tomou parte nas aventuras de seus contemporâneos, Jasão, Cástor e Pólux, Peleu e Hércules: assim ele cantou o feito dos Argonautas. Seus hinos, como aquele ao Sol, ainda parecem possuir a marca do orientalismo, ser no mínimo um longínquo efeito do culto ao Sol e de algumas outras causas suas. Seus jovens amigos eram Linos e Museus. Em seu entusiasmo, ele se lhes dirige muitas vezes. Estes são os únicos cantores da antiguidade grega que conhecemos. Também a escultura começou a florescer nessa época. Dédalo esculpiu imagens na madeira. Restaram algumas delas ainda nos tempos de Pausânias que, a seu respeito, diz que seu olhar teria tido em toda a sua deformidade algo de divino. Um dos alunos de Dédalo foi Endoeus. Aeginer Smilis, filho de Eucles, foi um de seus contemporâneos. A obscura Antiguidade não permitiu apresentar nada além do fragmentário e mesmo o fragmentário de maneira muito incerta. Mas também nas pistas que permaneceram desse tempo antecipamos o futuro povo estético. Por toda parte, sua liberdade, alegre coragem heróica, beleza sensível e consciência eram a mesma. Como prova dessas últimas, Winckelmann²⁴⁵ menciona as passagens do comentário de Eustáquio *ad Iliadem T I pag. 1185 coll. Palmari exercitationibus in auctores Graecos pag 448*, de que já no tempo dos heráclidas, na paisagem de Elis, no rio de Alfeu, eram preparados campeonatos de beleza.

Logo depois surgiu a Guerra de Tróia, esta fonte tão frutífera para a arte das futuras gerações. O primeiro que criou a partir disso é também o maior: Homero. As forças da alma que lhe eram próprias detinham simultaneamente uma força admirável e um equilíbrio perfeito. Sua capacidade de recepção do belo e do sublime, sua fantasia e sua perspicácia foram na Grécia muito raramente repetidas pela natureza e nos ocidentais ela parece se mostrar apenas uma vez em muitos séculos,

²⁴⁵ *História da arte da antiguidade*, de Winckelmann. I. T.4. Cap. 1 [nota do autor].

na medida em que ainda é a antiga mestra. Mas tanto quanto seus cantos, as circunstâncias nas quais ele as cantou pretendem à imortalidade. Sua receptividade para o belo e o sublime tornou palpável a Jônia paradisíaca, sua fantasia tornou palpável a religião e a tradição gregas e sua perspicácia os múltiplos objetos que encontrou em sua viagem. Os caracteres, as festas, os exercícios corporais, os modos de governo dos gregos - tudo contribuiu para fazer de Homero o único. O humano e o nacional de seus cantos, que o expôs à crítica dos modernos, parece ter sido uma das principais causas pelas quais ele era tudo para os gregos, porque o homem de Estado e o general, o artista e o filósofo o estudavam, porque o povo de resto tão superficial o ouvia amiúde e mesmo tão amiúde era entusiasmado por ele. De sua vida pouca coisa confiável chegou à nossa época. Köppe²⁴⁶ acredita poder afirmar segundo testemunhas apartidárias da antiguidade que Chios não teria sido nem sua cidade natal nem o lugar onde teria vivido a maior parte da sua vida. Ele o situa no tempo da migração jônica ou 140 anos após a Guerra de Tróia.

... *sed proximus illi*²⁴⁷

Hesiodus memorat Divos Divumque parentes

Et Chaos enixum terras. etc.

diz M. Manilius. Alguns querem concluir a partir da simplicidade de seus cantos que ele teria sido mais velho que Homero: outros acreditam, entre eles Cícero, que ele teria vivido em torno de um século mais tarde. A maioria concorda que ele teria sido um contemporâneo de Homero. Lia-se em um tripé o epigrama:

citação em grego.

Uma competição digna de veneração, a competição entre Homero e Hesíodo! O mais excelente que temos disso é a poesia didática intitulada *em grego*. Em todos os lugares se encontra a peculiaridade de uma alma suave; e a lenda de que, quando ele se regalava no círculo de seu pai, lhe deram as musas do loureiro para ele experimentar, é para nós inteiramente natural, quando lemos suas perfeitas descrições da natureza, que supostamente despertaram o seu talento poético já cedo e o fortaleceram ainda na idade avançada. Seus ditados sobre os costumes possuem muita semelhança com aqueles ditados de Salomão. Sua língua é inalcançável relativamente ao som harmônico. Os tésbios ergueram para ele uma coluna adornada de ferro: uma outra foi erguida para ele no Templo de Júpiter Olímpico. Os outros

²⁴⁶ Sobre a vida e os cânticos de Homero, parte I [nota do autor].

²⁴⁷ *Astronomicum libro secundo* [nota do autor].

escritos dele que chegaram a nós são a Teogonia e o fragmento: Escudo de Hercules. Licurgo, um século depois de Homero e Hesíodo²⁴⁸, trouxe os cantos de Homero da Jônia para a Grécia. Ele tirou deles grande parte de sua leis.

Tão estéril em notícias e em produtos como o anterior, mais um século se vai. Mas agora começam as olimpíadas²⁴⁹, e com elas muitas e determinadas notícias da Antiguidade. Os jogos olímpicos tiveram grande influência sobre a arte. A natureza já tinha dado a sua contribuição para a beleza dos corpos: elas se desenvolveram nas competições. Foi daqui que os artistas gregos tiraram seus ideais de beleza masculina. Além disso, tornou-se costume geral erguer nos tempos seguintes colunas adornadas aos vencedores. Elas estavam nos lugares mais sagrados, e foram apreciadas e exaltadas pelo povo, para o artista e aos atletas, um igual poderoso esporão!

Em sua *Fastis Atticis*, Corsino nomeia para nós muitos mestres da Antiguidade, de cujas obras em parte também não restou nenhuma pista. Mas seu nome e a denominação de seus produtos é suficiente para se ter um conceito da dimensão das belas artes entre os gregos. Nas primeiras olimpíadas, ele menciona o Arcino de Mileto e Eumelus de Corinto. O primeiro escreveu uma etiópida e uma destruição de Ília. Alguns o consideram um aluno de Homero: outros o consideram o mais antigo poeta, pois Dionísio²⁵⁰ de Helicarnasso diz: *em grego*. Mas supostamente isso se deu apenas em referência à matéria de que ele tratou.

Eumelus escreveu: *em grego*, um poema das abelhas, uma Europa. Na sexta olimpíada, Corsino menciona o sírio Antímaco, segundo o *Rômulo* de Plutarco. Na 15ª olimpíada ele põe Arquíloco, segundo Scaliger, que nota em *ad Quaestiones Tusculanas L.I.C.I.*, que o poeta teria vivido entre Dionísio no tempo de Rômulo. Ele ter caído em batalha sob as mãos de um Calondas. Ele é o inventor do jambo.

A partir da décima oitava olimpíada, temos novamente notícias também da arte plástica. Bularco se ergueu. Ele é o primeiro pintor grego que conhecemos. Winckelmann diz, seguindo Plínio, que entre suas pinturas uma batalha teria sido paga a peso de ouro. A pintura era desconhecida antes da Guerra de Tróia. É natural que essa parte da arte seja posterior à escultura, pois a pintura já se afasta mais da

²⁴⁸ Ano d. W. 3100 [nota do autor].

²⁴⁹ Ano d. W. 3208 [nota do autor].

²⁵⁰ Antiqq. Libr. I Rom. pag. 55 [nota do autor].

natureza. Um contemporâneo de Bularco foi sem dúvida Aristócles de Creta. Em Elis surgiu um Hercules de sua mão²⁵¹.

Retorno agora a um grande poeta, o bélico Tirteu. – Em sua guerra com os mecênios, os lacedemônios pediram ao Oráculo de Delfos um general. Eles foram enviados aos atenienses. Estes caluniaram seus poetas coxos. Tirteu foi três vezes golpeado. Os lacedemônios queriam já retirar suas tropas: então o poeta entrou em campo. Seus cantos emanavam amor à pátria e valentia. Entusiasmados, os lacedemônios tiveram uma vitória decisiva, e agradeceram ao grande homem com o direito do cidadão²⁵². Quatro cantos de guerra ainda restaram dele. Ele deve ter escrito 5 livros, elegias e regras de convívio.

Arion de Methimna viveu em torno dessa época²⁵³. Ele acompanhou os seus cantos com a lira, inventou os ditirambos e os conduziu com danças de roda. Terpander foi presumivelmente seu contemporâneo. Às quatro cordas da lira, ele adicionou mais três, concluiu cantos para diferentes instrumentos, que serviram de exemplo: introduziu novos ritmos à arte poética e trouxe ação e vida aos hinos, que eram destinados às competições musicais. Ele também desenhou com notas as técnicas de canto das rapsódias homéricas²⁵⁴. Eu falo de uma dimensão de Terpander que ilumina o espírito nacional dos gregos de outrora, particularmente dos lacedemônios. Estes processaram Terpander juridicamente, alegando que, com sua invenção da lira de sete cordas, ele teria corrompido a simplicidade da música e a tornado mole e brincalhona. Mas posteriormente eles o inocentaram e dirigiram-se mui seriamente a Timóteo, para que ele acrescentasse novas 4 cordas às então adoradas 7 cordas²⁵⁵. Corsino põe nessa época também Lesches de Lesbos e Lydier Alkman²⁵⁶. Este veio para Messoates, um vilarejo lacedemônio, foi escravo de um agesita e logo seus talentos o recompensaram com o respeito dos homens. Ele foi solto e se tornou um poeta lírico. Antes da 40ª olimpíada, Cleofantos de Corinto foi para a Itália com Tarquínio Priscus e ali mostrou aos romanos a pintura grega²⁵⁷. Ainda nos tempos de Plínio restava de suas mãos, em Lanuvium, uma Atalanta e uma Helena.

²⁵¹ Winck. Gesch. des Altert. 2. T. pag. 317 [nota do autor].

²⁵² Iustinus Libr. V. cap. III [nota do autor].

²⁵³ Anacharsis 2. T. p.48. Trad. alemã [nota do autor].

²⁵⁴ Anacharsis 2. T. p.48. Trad. alemã [nota do autor].

²⁵⁵ Corsino Fast. Att. T. III. Olymp. 34 [nota do autor].

²⁵⁶ Corsino Fast. Att. T. III. Olymp. 30 [nota do autor].

²⁵⁷ Winck. Gesch. der Kunst des Alterts. 2. T. p. 321 [nota do autor].

Xenófanes de Colofon nasceu presumivelmente a essa época²⁵⁸. Ele escreveu seus atos. Nessa mesma época trabalhou Mimnermus. Le Fevre diz a seu respeito²⁵⁹: “É muito provável que ele tenha realizado algumas de suas obras sob o grande Ciro. Tem-se fragmentos suficientes desse escritor para se poder afirmar com fundamento que Mimnermus teria sido um belo e excelente espírito e uma das maiores honras da antiguidade, particularmente ali onde cantou as belas alegrias do amor. Sua expressão é muito agradável: em toda parte domina nela a matéria da antiguidade grega. Nota-se sem esforço que Mimnermus deve ter trabalhado com muita facilidade: pode-se até mesmo compará-lo em algumas passagens com Ovídio, apenas que a expressão do romano não é tão concentrada e repleta como a do grego”.

As tentativas que foram feitas na epopéia e no poema didático desde Homero e Hesíodo parecem dever a sua existência não apenas à cultura e às cabeças originais de seus autores, como também aos entusiasmados cantos de Homero e Hesíodo. Tirteu, Arquíloco e Mimnermus são certamente exceções. Não ousou dizer se mais ou se apenas estes. Mas então estréia na Jônia, a terra da poesia, novamente um par que em sua técnica é tão original, tão ardente e suave na fantasia e na sensação, tão encantador em sua exposição, expressões e locuções como Homero e Hesíodo: é Alceu e Safo. Há séculos ambos os valores poéticos são reconhecidos pelos mais finos juízes, por Horácio. Muitas vezes ele se lembra em seus cantos do impetuoso Alceu, da infeliz Safo, que, por um lado, o formaram. Safo foi duramente censurada pela maioria dos críticos. Mas quem afinal queria censurar os excessos de uma mulher, tal como ela era; quem não teria compaixão por ela, quando ela, insultada por seu povo, abandonada e desprezada por Phaon, fugiu de sua pátria! quando ela, cujo talento e cultura justificavam tantas exigências, ela, que se viu superior a milhares de suas contemporâneas, excluída de toda alegria da vida, por nenhuma alma lamentada, na confusão do infortúnio e da paixão caiu dos rochedos! Quem não a prefere admirar quando vê como, a despeito de seu destino repressor, seu espírito, corajoso e másculo, se elevou ao canto, como ela descreveu com tal inimitável intensividade suas sensações e, entretanto, de forma tão exata, como o examinador frio, e como espreitou cada pequeno movimento do mesmo! Quem não prefere a admirar, ao invés de censurar-lhe o fardo, que são claras injúrias ou as espontâneas

²⁵⁸ Corsino Fast. Att. T. III. Olymp. 37 [nota do autor].

²⁵⁹ Les viés des poètes grecs. Em Abregé par M. le Fèvre avec les Remarques de M. Reland à Basle 1766. p. 41 [nota do autor].

expressões de seu amor infeliz. A posteridade a chamou de a décima musa: muitos antologistas doaram-lhe uma flor²⁶⁰. Aproximadamente na 105ª olimpíada, uma coluna adornada foi erguida para ela por Silanion, o mais famoso escultor de sua época. A vida de Alceu é igualmente tão interessante devido às inquietações e confusões a que ele foi submetido em seus anos de jovem. A causa disso estava em sua inalcançável ambição. Nós não nos lamentamos com tanto gosto pelo selvagem homem como pela infeliz Safo. Alceu queria se elevar até a fama heróica e foi abatido: Alceu atçou uma rebelião e foi banido; Alceu se consolou com vinho e amor sobre aquilo que deveria ser feito. No fogo da juventude, escreveu odes contra os tiranos: na elástica maturidade, cantou os deuses da alegria, suas aventuras amorosas e bélicas, suas viagens e o seu banimento. Com o mesmo ímpeto, a mesma exposição ardente com a qual Safo descreveu as suas sensações, Alceu fala das batalhas e dos tiranos. De forma tão magistral como Safo, encontra pelo contrário o suave e o anacreôntico. O clima e a cultura de sua pátria devem ter exercido grande influência tanto sobre o destino como sobre os trabalhos do espírito.

Até aqui a Jônia foi o principal objeto de minha história. Chego agora aos atenienses para me demorar um bocado entre eles. Até aqui apenas a arte poética, e mesmo esta em algumas partes apenas, floresceu na Grécia. Entre os atenienses, as belas artes atingiram uma perfeição e uma multiplicidade como em nenhum outro povo do passado ou da posteridade. Tragédia, ode e canção, escultura, pintura e arquitetura se tornaram entre eles o ideal de todas as épocas seguintes. Encontramos em toda parte neles preparações para o grande período, onde todos aqueles méritos começaram a se desenvolver. Sólon uniu aos talentos do legislador também o talento poético. Sólon insistiu em toda parte na ligação exata entre a arte e a formação do povo. Ele prescreveu que nenhum orador deveria se misturar nos negócios públicos antes de se ter submetido a uma verificação exata sobre sua vida. Ele também se interessou por Homero. Os rapsodos podiam sempre repetir para si uma passagem, hesitavam naquela parte particular, numa outra passavam por cima, ou combinavam uma outra em particular a partir de outras partes diferentes; em suma, transformaram os cantos imortais de uma tal forma que a sua inteira excelência e valor começaram a decair infinitamente aos olhos do povo. Sólon proibiu essa combinação e repetição arbitrárias. Também os tiranos que o seguiram patrocinaram as belas artes. Com isso,

²⁶⁰ Chephalae Anthol. graeca a Reiskio edita. Lips. 1754 [nota do autor].

eles queriam, tal como Augusto entre os romanos, desviar a atenção do povo de sua situação política. Mas a sua intenção não importa. Pisístrato ordenou os cantos dispersos de Homero que nós temos até agora²⁶¹. Ele embelezou Atenas com templos, ginásios e fontes. O modelo da arquitetura, o templo de Júpiter, começou sob o seu poder²⁶². À sua época, viveram Fóclides, Esopo e Teogonis. Teogonis era da Ática, Fóclides de Mileto. Deles temos ainda ditados sobre costumes, mas o poema didático que temos sob o nome de Fóclidas é aparentemente de um outro²⁶³. Esopo era de Cottieum, na Frígia. Ele nasceu escravo e aprendeu em silêncio os conhecimentos humanos, a sabedoria de vida, que é útil a todos e que é inconfundível em suas fábulas. Devido aos seus talentos, um filósofo de Samos o presenteou finalmente com a liberdade. Ademais, ele nasceu antes para ela: para ele, o homem era homem. Ele disse ao tirano Pisístrato amargas verdades. Mesmo esse amor pela verdade deve tê-lo feito incorrer no ódio do homem de Delfos. As atrocidades logo encontraram uma desculpa para atirá-lo de uma rocha²⁶⁴. Hiparco, seguidor e filho de Psístrato, tomou para si as belas artes com o propósito, com o mesmo fervor, com o mesmo talento que seu pai. Ele transformou curtos ditados de costumes em versos, cunhou-os nas chamadas colunas de Hermes e as expôs em lugares públicos. Ele cuidou para que os cantos ordenados por seu pai fossem lidos em público por um determinado período durante os panateneus²⁶⁵. Ele beneficiou Anacreonte e Simonides. Anacreonte era de Teos, e se alojou na casa do tirano Policrates em Samos. Dali Hiparco ordenou que o trouxessem para si: mas depois da morte do tirano ele retornou à sua terra natal e morreu no 85º ano de sua vida jovial²⁶⁶. O espírito de suas canções é conhecida por todos. Simonides foi um poeta didático de Iulis em Ceos. Ele nasceu na 55ª olimpíada e morreu na 78ª. Ainda no 80º ano de vida recebeu o prêmio na arte da poesia²⁶⁷.

Também a *escultura* ganhou a partir de Sólon uma grande proporção. Seu espírito era agora *ideal sistemático*. Os gregos, finamente organizados, não podiam, como os egípcios, cair no maravilhoso e grotesco ao representarem seus deuses e heróis divinos. Das características espalhadas da natureza, eles juntaram um todo e

²⁶¹ Cicero de oratore Libr. III. § 33 [nota do autor].

²⁶² Anacharsis 2ª parte, p. 185. Tradução alemã [nota do autor].

²⁶³ Hambergers zuverlässige Nachrichten p. 110 [nota do autor].

²⁶⁴ Hamberger p.104. Corsinus Fast. Att. Tom. III. Olym. 54 [nota do autor].

²⁶⁵ Anacharsis Trad. Alemã. 2. T. p. 174 [nota do autor].

²⁶⁶ Hamberger p. 112 [nota do autor].

²⁶⁷ Hamberger p. 129 [nota do autor].

formaram a partir disso seus deuses e heróis divinos, com a diferença de que, naqueles o característico foi a tranquilidade sublime, nestes a força que jorrava segura para fora. Assim a escultura se tornou ideal; mas os artistas logo notaram como o esboço ideal da fantasia gostava de se perder; eles procuraram então dar certas regras por meio das quais aquele característico do seu ideal pudesse se detalhar na relação do mesmo com o todo: a proporção. E assim a escultura se tornou ideal-sistemática. Mas essas regras foram seguidas de modo excessivamente fiel por mestres e aprendizes; daí surgiu uniformidade, rigidez nos contornos, carência na expressão nas figuras divinas, curvas sem naturalidade, músculos exageradamente fortes nos heróis. No final da quarta parte do primeiro capítulo da História da arte da Antiguidade de Winckelmann foi copiado do Museu de Stosch um Carniol, que representa como o pai de Aquiles, Peleu, lovou o rio Sperchion na Tessália, dando-lhe os cabelos de seu filho quando ele voltasse saudável da guerra de Tróia. Peleu se inclina de lado sobre uma bacia e sacode as gotas de água de seus cachos. Mas a curva do corpo é tão ousada, os tendões estão tão tencionados, os músculos tão ressaltados que nos faz ter medo do herói. Plínio²⁶⁸ revela primeiro nesse período da escultura o Dipoenus e Scyllis. Eles nasceram em torno da 50ª olimpíada em Creta. São os primeiros que trabalharam no mármore. De sua terra natal foram para Sicyon onde se formou, antes deles ou, antes de tudo, com eles, a escola da escultura. Aqui eles aperfeiçoaram o seu Apolo, uma Diana e um Hércules. Mas já antes deles, como diz Plínio, viveram em Chios o talhador Malas, seu filho Micciades e seu neto Anthemos. Os filhos de Anthemos, Bupalos e Anthemos, ambos artistas muito famosos, viveram na 60ª olimpíada. Esse nobre ramo contou artistas sob seus antepassados até o início das olimpíadas. Devido ao pouco espaço, pulo alguns artistas que se poderiam contar nesse período. Winckelmann²⁶⁹ cita a partir de Pausânias muitos deles. Havia assim em toda parte preparações para o grande período, em que as belas artes levariam a Grécia a uma altura praticamente inalcançável.

Foram dois jovens heróis, Harmodius e Aristogiton, os primeiros a começaram a grande obra da liberdade. Tudo estava entusiasmado pelo ato corajoso. Os tiranos foram assassinados ou caçados, e a liberdade foi restabelecida em sua

²⁶⁸ Hist. Nat. Lib. 34. C.4. [nota do autor]. Segundo Jochen Schmidt, essa indicação fornecida aqui por Hölderlin não é correta.

²⁶⁹ Gesch. der Kunst des Alterts. 2. T. p. 317 [nota do autor].

dignidade anterior. Apenas então os atenienses sentiram totalmente sua força. A companheira que compunha a grandeza grega, a arte, dava passos violentos. Mestres excelentes erguiam-se para serem logo ultrapassados por excelentes alunos. Ésquilo trabalhou a tragédia, Sófocles a aperfeiçoou. Eladas foi exemplo para Fídias, Ageladas para Policleto. Policleto e Fídias tornaram-se mestres para séculos.

Subitamente, porém, veio um temporal sobre a Grécia que pareceu estragar sua liberdade novamente florescente, ainda em semente. Xerxes veio com um exército monstruosamente forte sobre o Helesponto. Mas os gregos fizeram milagre. Seus pequenos exércitos humilharam tão frequentemente o orgulhoso persa que ele retornou envergonhado para o seu reino. Os gregos viam-se agora no cume de sua grandeza. Cada estado particular admirava-se com o poder do outro. Cada um procurava mostrar ao outro suas vantagens. Uma parte essencial dessas vantagens eles assentavam particularmente na perfeição da arte – e com isso faziam tudo para elevá-la. Agora ela tinha também um espaço de manobra incomum para exercitar suas forças. Atenas foi destruída pelos persas na 75ª Olimpíada. Durante sua reconstrução viveram os artistas Ageladas e Onatas, Agenor e Glaucias. Ageladas foi o mestre de Policleto. Em Elis²⁷⁰, encontra-se feita por suas mãos uma estátua representando Cleóstenes, que recebeu a vitória na 66ª Olimpíada. Ele também esculpiu um Júpiter. Onatas de Regina realizou as colunas de Gelon, o rei de Siracusa. Agenor realizou as colunas de Harmodios e Aristogiton, os libertadores da pátria. Pois os persas levaram-nas consigo, elas que tinham sido erigidas a eles depois do assassinato do tirano. Glaucias de Egina realizou as colunas de Theagenes de Tasso, que ganhou 1300 vezes nos jogos gregos²⁷¹.

Nada era mais apropriado ao gênio da Grécia de antigamente do que a tragédia. Qualquer povo encontra algo de atraente na representação de grandes caracteres, paixões, ações e acontecimentos. Mas a religião, as festas, a liberdade, a vivacidade e a seriedade dos gregos fizeram-nos receptíveis também para a tragédia, assim como para todas as divisões das artes. O julgamento de uma peça de Ésquilo era para eles tão importante como um aconselhamento político. *Ésquilo* escreveu também completamente no caráter dos tempos antigos. Seu Prometeu deve maravilhar também o mais frio de todos: mas não se é tão facilmente tocado em suas peças. Sua expressão é sublime, orgulhosa, lutadora, tal como seus contemporâneos.

²⁷⁰ Winckelmanns Gesch., pag. 318 [nota do autor].

²⁷¹ Winckelmann 2. T., pag. 327 [nota do autor].

Ésquilo levou cinquenta fúrias ao palco. As crianças morriam de pavor. Por isso o número do coro foi restrito a quinze pessoas. Ésquilo foi também herói. É famosa sua valentia e de seu irmão na batalha de Maratona. Nós possuímos ainda 7 tragédias dele. Ele nasceu em Eleusis, na Ática, na 63ª Olimpíada e morreu na 78ª. Horácio diz dele:

*Post hunc (Thespitem) personae pallaeque repertor honestae
Aeschylus, et modicis instravit pulpita tignis,
Et docuit magnumque loqui nitique cothurno*²⁷².

Wieland traduz :

Nach ihm war Äschylus der zweite, oder
Vielmehr der wahre Vater dessen, was
Den Namen eines Heldenspiels
Mit Recht verdiente, er erfand die Maske
Und den Kothurn, erweiterte den Schauplatz,
Veredelte die Kleidung, und was mehr ist,
Den wahren Ton der tragischen Camöne.

E adiciona: “Confesso que, por respeito ao Manen divino de Ésquilo, disse aqui mais do que Horácio. Entretanto, o fiz *in animam Horatii*. Pois, duvidar de seu respeito por Ésquilo, seria um pecado quase tão grande como o de colocar o poeta das *Eumenides* e do *Agamenon* assim sem cerimônia com Thespis numa mesma categoria”.

O contemporâneo de Ésquilo foi o orador *Górgias*. Foi erguida em Delfos para ele uma coluna. Mas então nos deparamos com um homem diante do qual se esquece facilmente tudo o que foi visto anteriormente: é *Píndaro*. Nós o admiramos, mas os gregos o divinizaram. No pórtico real de Atenas erguia-se sua coluna de ferro, coroada com um diadema. Em Delfos estava a cadeira sobre a qual ele celebrou Apolo, mantida como uma relíquia. Platão o denomina ora o divino, ora o mais sábio. Diz-se que Pan cantava suas canções nos bosques. E quando o

²⁷² Epist. Libr. II. 3, V. 278-280 [nota do autor].

conquistador Alexandre destruiu Tebas, sua cidade natal, ele poupou a casa onde outrora havia morado o poeta e protegeu sua família.

Diria até que seu Hino é o *Summum* da arte poética. O epos e o drama possuem grande envergadura, mas exatamente isso torna os hinos de Píndaro tão inalcançáveis, exatamente isso exige do leitor, em cuja alma deve revelar-se seu poder, tanta força e tanto esforço; é que ele unificou nessa concisão concentrada a exposição do epos e a paixão da tragédia. Píndaro deve ter escrito muito: mas nós possuímos completos apenas os hinos da vitória realizados nos jogos gregos. Seu pai deve ter sido um tocador de flauta e também ele deve ter sido ensinado a tocá-la. Pitágoras foi seu filósofo favorito. Ele morreu aproximadamente na 81ª Olimpíada.

Ora, falta ainda um homem, que unificou pelo uso todos os esplêndidos produtos para levar a Grécia ao mais alto degrau da cultura. Ele veio e, com ele, a época dourada da arte. Equipado com todos os talentos, com todas as paixões que deveria causar aquilo que logo causou, *Péricles* entra em cena. Ele levou a sua juventude de modo calmo e ensimesmado, mas tanto mais poderosos eram os projetos que ganhavam corpo na jovem alma. Eloquente como poucos, ele surgiu da natureza. Ele procurou levar esse talento à maior perfeição possível e isso teve sua causa. Ele fortaleceu seu corpo com exercícios de ginástica e alargou e enobreceu sua alma com a filosofia. Também esta visando seus corajosos projetos. Externamente, ele era muito semelhante a Pisístrato; também interiormente assemelhava-se às suas ambições, à sua elasticidade, aos seus planos. Agora, pela primeira vez, ele surge, mas, tal como pareceu, completamente sem exigências, como orador, meramente por necessidade. O povo o divinizou. As mais importantes honras foram oferecidas para ele: após alguns modestos desvios políticos, ele as aceitou. Suas chances de exercer um poder autônomo eram as maiores: a natureza as favoreceu. Ela produziu gênios que também sem a sua participação teriam podido trazer o entusiasmo dos gregos pelas belas-artes ao nível mais elevado possível e esse entusiasmo deveria levar Péricles aos seus fins. Mas isso se situa para além da circunscrição de minha história. *Sófocles* encetou logo com vantagens no rastro de seu mestre Ésquilo que, devido à sua fama, causou medo àquele. Sófocles era um ateniense, finamente formado de alma e corpo, mestre em música e na arte da dança. Aos 16 anos, cantou para os atenienses sua vitória sobre Salamina com a Harpa e com danças mímicas e todos foram tomados pelo jovem. Aos 25 anos, apresentou-se

diante de seu povo pela primeira vez com uma tragédia; ganhou 20 vezes o prêmio. Como recompensa por sua Antígona, recebeu a prefeitura de Samos e finalmente o respeito dos atenienses pelo grande poeta chegou a tal ponto de eles oferecerem-no a Péricles como companheiro de repartição no alto serviço estatal. Ele morreu finalmente aos 95 anos, de alegria por uma vitória de suas tragédias, que o arrebatou. Tal como Ésquilo escreveu no espírito de sua década belicosa, também Sófocles o fez no espírito de sua época cultivada. A mistura total de masculinidade orgulhosa e suavidade feminina: a expressão fina, cuidadosa e entretanto tão calorosamente arrebatadora, que era própria dos tempos pericléricos! Em toda parte a paixão conduzida pelo gosto. Sófocles fica entre Ésquilo e *Eurípides*. Este já é mais suave, mais sensível.

Chego agora à *escultura* da época periclérica. Além de Pausânias, Plínio é o único de que nos chegou algo detalhado. O primeiro e grande artista de todos os séculos anteriores e seguintes é *Fídias*. Ele cresceu entre seu mestre Eladas. O sistemático, que era próprio tanto a este quanto a todos seus contemporâneos, os rígidos contornos que Fídias via diante de si, ensinaram-lhe precisão e foi uma preparação necessária para sua perfeição. Mas logo seu gênio sentiu que essas correntes limitavam o efeito de sua arte consideravelmente: ele apenas se utilizou delas, portanto, para não perder sua arte no ideal de sua imaginação. Mas esse ideal surgiu imediatamente da alma criadora. Esse ideal era livre de toda inépcia, o que dava talvez à imagem mais expressão, mas que estragaria também a nobre simplicidade que dá à escultura o decoro tão peculiar. Assim era seu Júpiter. Ele não era o Júpiter furioso: fúria é passageira, a imagem fica para sempre, tal como foi feita. A fúria desfigura; a imagem do grego deveria ser bela, também na mais elevada dignidade que se pode pensar. O Júpiter furioso se tornou, portanto, pelas mãos de Fídias, no verdadeiro Júpiter. Uma calma majestática caracterizou a forma divina. Péricles sabia estimar o grande homem. Todos os suntuosos monumentos da Atenas de outrora foram erigidos sob a direção de Fídias. Entre suas outras obras-primas é uma Minerva a mais primorosa. Mas esta foi a causa de sua triste morte. Péricles possuía inimigos, tal como se deduz; mas embora fossem tão poderosos e também muitos, eles não ousavam atacá-lo imediatamente. O ódio caiu sobre seus merecidos amigos e preferidos. Fídias foi acusado de ter roubado uma parte do ouro com o qual ele deveria ter adornado Minerva. O grande homem se justificou, mas morreu mesmo

assim na cadeia. Seus alunos mais famosos são *Alcamenes* de Atenas e *Agorácritos* de Paros. Beede realizou uma *Venus* numa disputa. Alcamenes ganhou o prêmio, não tanto por tê-lo merecido, mas por ser um ateniense. Agorácritos tentou se vingar dos juízes partidários: ele vendeu sua coluna para Ramnúsio e intitulou-a *Nêmesis*. O segundo, que Plínio na sequência chama de o mais famoso, é Policleto de Sicion. Seu mestre foi Ageladas. Ele realizou uma coluna de imagens com uma forma tão magnífica, com relações tão perfeitas, que os artistas embasbacados chamaram-na de a *Regra*. O terceiro é Myron de Eleuterea. Sua vaca o tornou particularmente famoso. O quarto é *Pitágoras* de *Regium*, o quinto *Pitágoras* de *Leontini*. Myron foi derrotado por Beeden numa disputa. O leontino foi o primeiro que expôs veias e nervos e trouxe mais exatidão na representação dos cabelos. Esse período coincide também com a época de *Scopas*. Sua *Vênus* ralhhou nos séculos seguintes pela preferência com o Praxíteles. Ele realizou, com três jovens artistas, Briaxis, Timóteo e Leochares, cuja época coincide com a 95ª Olimpíada, o famoso túmulo de Mausolus, o rei cárico. Mas ultrapasso em muito a idade periclética, que teria em todo caso ainda tanto para se dizer dos pintores dessa época, de Pamphilos e Polygnot, entre outros, se houvesse espaço. Pelo mesmo motivo me calo também sobre o tão frutífero período seguinte das belas artes, que vai até Alexandre o Grande. Preciso apenas nomear um Eurípides, Demóstenes, Praxíteles; Lísipos; Menandro, Apelles, Zeuxis e a última obra magnífica desse período, que é certamente baseada em outra dos tempos do imperador romano, o Laocoonte, para mostrar o quão bela a arte era no alvorecer, antes que ela decaísse sob os ptolomaicos e pelas reproduções e morresse pouco a pouco.

Sobre a lei da liberdade

(SW I, p.496-7)

Há um estado de natureza da imaginação que tem algo de comum com a anarquia de representações que o entendimento organiza, a saber, a ausência de leis, mas que deve ser necessariamente distinguido da lei por meio da qual esse estado deve ser ordenado.

Por esse estado de natureza da imaginação, por essa ausência de lei, entendo a ausência da lei moral e, por esta lei, a lei da liberdade.

Lá a imaginação é examinada em si e para si, aqui em ligação com a faculdade de apetição.

Naquela anarquia das representações onde a imaginação é examinada teoricamente era possível uma unidade do múltiplo, uma ordenação das percepções, mas fortuita.

Nesse estado de natureza da fantasia, onde ela é examinada em ligação com a faculdade de apetição, é possível uma conformidade à lei moral, mas fortuita.

Há um aspecto da faculdade de apetição empírica cuja analogia com a denominada natureza é particularmente notável, onde o necessário parece se irmanar com a liberdade, o condicionado com o incondicionado, o sensível com o sagrado, lá onde aparece uma inocência natural, poder-se-ia dizer, uma moralidade do instinto, e onde a fantasia que lhe faz eco é celeste.

Mas esse estado de natureza depende como tal das causas naturais.

Ser disposto dessa forma é mera sorte.

Não fosse a lei da liberdade aquela sob a qual a faculdade de apetição se junta à fantasia então não haveria nunca um estado fixo que fosse semelhante àquele que acabamos de evocar, e de todo modo não dependeria de nós mantê-lo. Seu oposto poderia ocorrer sem que pudéssemos evitá-lo.

Mas a lei da liberdade *exige* sem nenhuma outra consideração a ajuda da natureza. Que a natureza seja favorável ou não para sua ordenação, a lei o exige.

Muito pelo contrário, ela pressupõe uma resistência da parte da natureza, senão ela não *exigiria*. Na primeira vez que a lei da liberdade se expressa para nós ela aparece como punição. O começo de toda a nossa virtude se dá a partir do mal. A moralidade, portanto, jamais pode ser confiada à natureza. Pois mesmo que a moralidade não cessasse de ser moralidade, tão logo os fundamentos de determinação estivessem na natureza e não na liberdade, a legalidade que poderia ser produzida por meio da simples natureza seria uma coisa volúvel segundo o tempo e as circunstâncias, deveras incerta. De acordo com as causas naturais, ela seria determinada de outro modo, essa legalidade seria...

Hermócrates a Céfalos

(*SW I*, p.498)

Acreditas realmente que o ideal do saber possa aparecer exposto em qualquer tempo determinado, num sistema qualquer, pressentido por todos, mas perfeitamente conhecido apenas por alguns? Acreditas mesmo que esse ideal já teria se tornado real e que faltaria a Júpiter Olímpico nada mais do que o pedestal?

Talvez! E em particular depois que se aceita esse último ponto!

Mas não seria maravilhoso se exatamente essa forma de aspiração dos mortais recebesse um privilégio e se estivesse presente aqui precisamente esse acabamento que todos procuram e que ninguém alcança?

Sempre acreditei, de resto, que o homem, para o seu saber, assim como para as suas ações, tinha necessidade de um progresso infinito, de um tempo ilimitado para se aproximar do ideal ilimitado; denominei essa opinião segundo a qual a ciência poderia ser ou que seria concluída num tempo determinado de quietismo científico. Seria um erro, em todo caso, satisfazer-se com um limite individual determinado ou negar simplesmente o limite ali onde havia um sem que ele devesse existir.

Mas isso foi possível certamente devido a certas pressuposições que debes levar em conta, da maneira mais rigorosa, quando chegar seu tempo. Enquanto isso, permita-me perguntar se realmente a hipérbole se reúne com sua assíntota, se a passagem do...

Sobre o conceito de punição

(SW I, p.499-501)

Parece que a Nêmesis foi exposta pelos antigos como uma filha da noite não apenas visando sua temeridade, mas também sua origem misteriosa.

É o destino necessário de todo inimigo os princípios de que eles caíam, com suas afirmações, num círculo. (Prova).

No caso presente, isso significaria para eles: “punição é o sofrimento pela resistência legítima e a consequência de ações más. Ações más, entretanto, são aquelas às quais se segue a punição. E a punição segue-se lá onde estão ações más”. Seria impossível para eles fornecer a si mesmos um critério atual das más ações. Pois, se elas são conseqüentes, então, segundo elas, a consequência deve determinar o valor do ato. Se eles desejam evitar isso, então devem partir do princípio. Se não fazem isso, e não determinam o valor do ato segundo suas conseqüências, então essas conseqüências – moralmente observadas – não são fundadas em nada mais elevado e a legalidade da resistência não é nada a não ser uma palavra, punição é mesmo punição, e quando o mecanismo ou o acaso ou o arbítrio, como se quisesse, me inflige algo de desprazeroso, então sei que agi de forma má, não tenho então nada mais a perguntar, aquilo que aconteceu, aconteceu de direito porque aconteceu.

Ora, parece, na verdade, que seria verdadeiramente esse o caso lá onde se realiza o conceito originário da punição, na consciência moral. Lá se anuncia para nós nomeadamente a lei moral de modo negativo e, como infinita, ela pode se nos anunciar exatamente assim. Mas, no fato [*Faktum*], a lei é vontade que age. Pois uma lei não é ativa, é apenas a atividade apresentada. Essa vontade ativa deve se opor a uma outra atividade da vontade. Não devemos querer algo, essa é sua voz imediata para nós. Devemos, portanto, querer algo que se opõe à lei moral. Mas aquilo que é a lei moral não sabemos nem antecipadamente, antes que se oponha à nossa vontade, nem agora, quando se opõe a nós; nós apenas sofremos sua resistência como a consequência do fato de que queríamos algo que é oposto à lei moral e determinamos, segundo essa consequência, o valor de nosso querer; porque sofremos resistência, observamos nossa vontade como má, não poderíamos mais continuar

investigando a legalidade dessa resistência, como parece, e quando este é o caso, então nós o conhecemos apenas pelo fato de que sofremos; ele não se diferencia de todo outro sofrer, e com aquele mesmo direito com o qual deduzo a resistência que denomino a resistência da lei moral, deduzo, de todas as resistências sofridas, uma vontade má. Todo sofrimento é punição.

Há, entretanto, uma distinção entre o fundamento de conhecimento e o fundamento real²⁷³. São idênticos quando digo: reconheço a lei por causa de sua resistência. É aquilo que é necessário para fazer os círculos mencionados acima, para os quais a resistência da lei é fundamento real da lei. Para eles, a lei não se realiza se não experienciam a resistência, sua vontade somente é contra a lei porque sentem essa oposição à lei; se eles não sofrem nenhuma punição, então não são também maus. Punição é aquilo que se segue do mau. E mau é aquilo que se segue da punição.

Mas parece que a distinção entre o fundamento de conhecimento e o fundamento real pouco ajudou. Se a resistência da lei contra minha vontade é punição e apenas reconheço, portanto, a lei na punição, então pergunta-se: posso reconhecer a lei na punição? e então: posso ser punido pela não-observação de uma lei que não conhecia?

Pode-se responder aqui que, na medida em que se observa como punido, a não-observação da lei pressupõe necessariamente que, na punição, na medida em que se a julga como punição, ...

²⁷³ Ideal: sem pena, nenhuma lei; real: sem lei nenhuma pena [nota do autor].

A Cálías

(SW I, p.504-5)

Eu cochilava, meu Cálías! E meu cochilo era doce. Um gracioso entardecer pairava sobre meu espírito, tal como sobre as almas no Campo Elísio de Platão. Mas o gênio de Meônio me despertou. Meio furioso ele andava diante de mim e meu peito tremia novamente ao seu chamado.

Numa doce embriaguez, restava na margem de nosso arquipélago e meu olho se regozijava nele, como ele ria para mim tão amigável e calmamente, e a rósea neblina acima dele e de mim escondia o longínquo onde tu moras, e mais adiante nossos heróis. Suave e doce como a mão lisonjeira de minha Glicera, o fresco ar matinal tocou minha face. Brincava em sonhos tenros com a graciosa criação.

Exausto de fantasias impetuosas, peguei finalmente meu Homero.

Acidentalmente encontrei a passagem onde o esperto Laértida, e Diomedes, o selvagem, entravam, após o dia de batalha e depois da meia-noite, entre sangue e armas, no campo inimigo, onde os Trácios, exauridos do trabalho do dia, dormiam profundamente, longe das fogueiras dos vigias. Diomedes esbraveja de todos os lados, como um leão furioso, entre os adormecidos. Enquanto isso Ulisses amarra os excelentes corcéis para o ditoso saque. E tira os corpos do caminho, que Diomedes atingiu com força, para que os corcéis não se assustassem ao passar por eles, e agora cochicha ao selvagem companheiro que seria chegada a hora. Este ainda planeja algo de coragem. Ou ele deseja erguer até o alto a carroça ao seu lado, repleta de armas de todos os tipos, e carregá-la, ou deseja ir ter mais com os treze trácios, atingidos por seus golpes. Mas Atena se impõe diante dele e dá a ordem para o retorno.

E então a alegria da vitória após a enorme façanha! Como eles saltam dos corcéis para a amigável recepção dos companheiros de armas com aperto de mão e suave conversa! Então se jogam no mar refrescante, para limpar o suor e para fortalecer os membros cansados e agora rejuvenescidos e sentam-se com bom ânimo para o banquete e derramam do cálice o doce vinho da protetora Atena à jovem hecatombe! Ah meu Cálías! esse sentimento de triunfo da força e da coragem!

Isso também é para ti, foi gritado a mim, e eu teria podido esconder meu rosto na terra, tão violentamente me tomou a vergonha diante dos nossos heróis e os de Homero! Estou agora decidido, custe o que custar.

Você devia ter visto como eu impingi ao sério mandamento de meu coração cores alegres e artificiais, para torná-lo suportável para mim – e ele se riu como de uma boa piada – para poder esquecer!

O ponto de vista a partir do qual devemos enxergar a antiguidade

(*SW I*, p.507-8)

Sonhamos com a cultura, com a devoção etc. e não temos nada disso, elas são admitidas – nós sonhamos com originalidade e autonomia, acreditamos dizer algo claramente novo e tudo é, entretanto, reação, uma leve vingança por assim dizer contra a dominação com a qual nós nos comportamos em relação à antiguidade; parece que a única escolha que permanece aberta é aquela de ser esmagado pelo elemento tomado e pelo elemento positivo ou, com uma arrogância mais violenta, opor-se como força viva contra todo o aprendido, dado, positivo. O mais difícil nisso parece estar no fato de que a antiguidade parece ser totalmente contrária ao nosso impulso originário, que procura formar o inculto, a completar o elemento natural originário de tal modo que o homem naturalmente nascido para a arte prefira buscar de um modo natural e em toda parte uma matéria bruta, inculta, infantil do que uma matéria cultivada que já está pré-trabalhada para ele, que quer formar. E aquilo que era o motivo geral da queda de todos os povos, a saber, que a sua originalidade, sua própria natureza viva agonizava sob as formas positivas, sob o luxo que os pais deles produziram, esse parece também ser o nosso destino, mas numa medida maior, na medida em que um mundo anterior quase sem limites, que nós não conhecemos nem nas aulas, nem pela experiência, age sobre nós e pressiona. Por outro lado, não parece existir algo de mais vantajoso do que justamente essas circunstâncias em que nós nos encontramos. Há nomeadamente uma diferença se esse impulso para a cultura age cegamente ou se com consciência, se ele sabe de onde foi produzido e para onde ele anseia, pois este é o único erro do homem, que seu impulso para a cultura se perca, que tome uma direção indigna, em geral errada, ou que lhe escape o seu ponto peculiar ou, caso ele o tenha encontrado, se detenha a meio do caminho nos meios que deviam conduzi-lo até o seu fim. Que isso aconteça menos em graus elevados é certificado no fato de que sabemos de onde e para onde parte esse impulso para a cultura, cujas direções mais essenciais, às quais ele opõe seu alvo, nós conhecemos, que também os desvios e os atalhos que ele pode tomar não são para nós desconhecidos, que examinamos tudo aquilo que é produzido a partir desse impulso antes de nós e ao nosso redor como se tivesse sido produzido a partir do fundamento originário comum, a partir do qual ele produz em toda parte, com seus

produtos, que reconhecemos as direções essenciais que ele tomou antes de nós e ao nosso redor, também os seus descaminhos e agora, pelo mesmo motivo por meio do qual tomamos a origem de todo impulso para a cultura como vivo e igual em toda parte, é colocada nossa própria direção diante de nós que é determinada por meio das direções tomadas anteriormente, puras e impuras, que nós não repetimos por inteligência, de modo que no fundamento originário de todas as obras e atos dos homens nós nos sintamos iguais e unidos, sejam eles grandes ou pequenos, mas, na direção peculiar que nós tomamos...

Sobre Aquiles I

(SW I, p.510)

Alegra-me teres falado de Aquiles. Ele é meu favorito entre os heróis, tão forte e frágil, a flor mais próspera e mais efêmera do mundo dos heróis, “*nascido por um período tão curto*”, segundo Homero, exatamente por ser ele tão belo. Gostaria também de pensar que o velho poeta exatamente por isso o faz aparecer tão pouco nas ações e faz com que os outros reclamem do fato de seu herói permanecer na tenda, para profaná-lo o menos possível na algaravia diante de Tróia. De Ulisses ele podia descrever coisas suficientes. Este é um saco cheio de moedas, usado para pagar por um longo tempo, mas com o ouro termina-se muito mais depressa.

Sobre Aquiles II²⁷⁴

(SW I, p.510-11)

Mas amo e admiro o poeta de todos os poetas sobretudo por seu Aquiles. É único o amor e o espírito com os quais ele espreitou e sustentou e elevou esse caractere. Tomem-se os velhos senhores Agamenon e Ulisses e Nestor com sua sabedoria e estultice, tome-se o barulhento Diomedes, o cegamente furioso Ájax e compare-os com o genial Aquiles, poderoso, melancolicamente frágil filho de um deus, esse *enfant gâté* da natureza, e como o poeta apresentou o jovem repleto de força de leão e de espírito e graça no meio entre a antiga sabedoria e a crudeza, e encontrar-se-á no caractere de Aquiles um milagre da arte. O jovem está com Heitor no mais belo contraste, com o homem nobre, fiel, devoto, que é herói completamente por dever e fina consciência, enquanto o outro deve tudo da rica e bela natureza. Eles estão contrapostos de um modo tal que parecem parentes e exatamente por isso se tornará tanto mais trágico quando Aquiles, no final, entra em cena como o inimigo de morte de Heitor. O amigável Pátroclo se relaciona amavelmente com Aquiles e assim vai tão acertadamente ter com o altivo.

Vê-se do mesmo modo o quão elevadamente Homero respeita os heróis em seu coração. Perguntou-se muitas vezes por que Homero, que queria cantar a ira de

²⁷⁴ Como indicado na introdução desta tese, uma tradução deste texto foi publicada por Márcio Suzuki no caderno *Livros* do jornal “Folha de S. Paulo” de 6 de novembro de 1994, p.6.

Aquiles, quase não o deixou aparecer. Ele não queria profanar o divino jovem na algaravia de Tróia.

O ideal não poderia aparecer no dia-a-dia. E ele não o poderia cantá-lo mais magistral e suavemente a não ser deixando-o sair de cena (pois, como um infinito, o jovem sentia-se infinitamente injuriado em sua natureza geniosa por Agamenon, orgulhoso de sua posição), de modo que toda perda dos gregos, a partir do dia em que se sente a falta do particular na multidão, lembra sua superioridade em relação a toda a suntuosa multidão dos senhores e escravos, e os raros momentos em que o poeta permitiu que ele aparecesse diante de nós são por meio de sua ausência tanto mais colocados sob a luz. Estes momentos são então também indicados com uma maravilhosa força e o jovem aparece de forma alternada, ora queixoso e vingativo, ora indizivelmente comovido, e então novamente temível, tantas vezes, uma após a outra, até o final, depois que sua paixão e seu ódio chegaram ao nível mais elevado; após o horrível desabafo, a tempestade acalma e o filho dos deuses, antes de sua morte, que ele pressente, reconcilia-se com todos, até mesmo com o velho pai Príamo.

Esta última cena é majestosa, de acordo com tudo o que precedeu.

Uma palavra sobre a *Ilíada*

(SW I, p.512-13)

Por vezes se está em desacordo consigo mesmo acerca da excelência de diferentes homens e quase como que num embaraço, tal como as crianças quando se lhes pergunta quem elas mais amam entre aqueles que lhe estão próximos. Cada um possui sua própria excelência e com isso sua própria fraqueza: um se recomenda a nós pelo fato de que satisfaz completamente a esfera na qual vive, tendo formado seu ânimo e seu entendimento para uma esfera mais limitada, porém mais conforme à natureza humana. Nós o nomeamos um homem natural, pois ele e a sua simples esfera são um todo harmônico, mas, pelo contrário, em comparação com outros, parece faltar-lhe energia e assim também sentimento e espírito profundo. Um outro nos interessa mais pela grandeza e força, bem como pela perseverança de sua força e consciência, pela coragem e talento para o auto-sacrifício; mas ele nos parece muito tenso, muito incompleto, muito violento, muito parcial em muitos casos, demasiadamente em contradição com o mundo. Um outro novamente nos ganha por uma maior harmonia de sua força interior, pela completude e integridade e alma com que absorve as impressões, pelo significado que exatamente por isso um objeto, o mundo que o cerca, tem e podem ter para ele, no particular e no todo, e que se encontra também em suas expressões acerca de um objeto. E, dado que a insignificância nos machuca mais do que qualquer outra coisa, também nos seria preferencialmente o mais bem-vindo aquele que toma-nos, bem como a esfera na qual vivemos, por verdadeiramente significativos, tão logo ele pudesse tornar para nós o seu modo de ver e de sentir fácil o bastante e totalmente compreensível. Mas não raramente somos tentados a pensar que ele, ao sentir o espírito do todo, compreende muito pouco o particular, que enquanto os outros, diante das altas árvores, não vêem o bosque, ele, diante do bosque, esqueceria as árvores, que ele, em meio a todas as almas, não seria capaz de compreendê-las, e, por isso, seria incompreensível também para os outros.

Dizemos então novamente que ninguém poderia ser, em sua vida exterior, tudo ao mesmo tempo, que, para se ter uma existência e uma consciência no mundo, deve-se deixar determinar por algo, que a inclinação e as circunstâncias determinariam um a esta característica, o outro a esta outra, que essa característica

viria então certamente mais à luz que as outras, mas que outros méritos, dos quais sentimos falta, não faltariam por isso totalmente num caráter verdadeiro e apenas estariam em segundo plano, que esses méritos de que sentimos falta...

BIBLIOGRAFIA

ALLEMANN, B. *Hölderlin entre les Anciens et les Modernes*. In: L'Herne Hölderlin. Paris: Éditions de l'Herne, 1989 (dirigé par Jean-François Courtine).

BACHMAIER, H. *Theoretische Aporie und tragische Negativität*. Zur Genesis der tragische Negativität. In: *Hölderlin*. Transzendente Reflexion der Poesie. Stuttgart: Klett-Cotta, 1979, p.83-145.

BECKENKAMP, J. *Entre Kant e Hegel*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

BEISSNER, F. *Hölderlin*. Reden und Aufsätze von Friedrich Beissner. Köln, Wien: Böhlau Verlag, 1969.

BERTAUX, P. *Hölderlin und die Französische Revolution*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969.

_____. *Hölderlin-Variationen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.

BÖHM, W. *Hölderlin als Verfasser des „Ältesten Systemprogramms des deutschen Idealismus“*. In: „Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte“, 1926, p.339-426.

CASSIRER, E. *Hölderlin und der deutschen Idealismus I*. In: „Logos. Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur“, vol. VII, 1917-18, p.262-82.

CECCHINATO, G. *Fichte und das Problem einer Ästhetik*. Würzburg: Ergon Verlag, 2009.

CICERO, A. *O destino do homem*. In: NOVAES, A. (org.) *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

COURTINE, J. F. *A tragédia e o tempo da história*. São Paulo: Editora 34, 2006 (trad. Heloisa B. S. Rocha).

DASTUR, F. *Roman et philosophie : L'Hypérion de Hölderlin*. In: “O que nos faz pensar”. Nº 16, novembro de 2003, p.177-190.

DUARTE, P. *Estio do tempo*. Romantismo e estética moderna. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.

ÉSQUILO. *Prometeu acorrentado*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999 (trad. Mário da Gama Kury).

FICHTE, J. G. *Fichte im Gespräch*. Stuttgart – Bad Cannstatt, Friedrich Frommann Verlag (Günther Holzbog), 1981, vol. I.

_____. *Fundação a toda Doutrina-da-ciência*. São Paulo: Abril Cultural, 1988 (trad. Rubens Rodrigues Torres Filho).

_____. *Sobre o conceito da Doutrina-da-ciência ou da assim chamada filosofia*. São Paulo: Abril Cultural, 1988 (trad. Rubens Rodrigues Torres Filho).

_____. *Über den Unterschied zwischen Geist und Buchstabe in der Philosophie*. In einer reihen von Briefen. In: *Gesamtausgabe der bayerischen Akademie der Wissenschaften*. Herausgegeben von Reinhardt Lauth und Hans Gliwitzky. Stuttgart – Bad Cannstatt, Friedrich Frommann Verlag (Günther Holzbog), 1981, vol. I, 6.

_____. *Versuch einer Kritik aller Offenbarung*. In: „Fichtes Sämtliche Werke“ (SW). Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1971.

_____. *Von den Pflichten der Gelehrten*. In: *Gesamtausgabe der bayerischen Akademie der Wissenschaften*. Herausgegeben von Reinhardt Lauth und Hans Gliwitzky. Stuttgart – Bad Cannstatt, Friedrich Frommann Verlag (Günther Holzbog), 1981, vol. II, 3.

_____. *Vorlesungen über die Bestimmung des Gelehrten*. In: „Fichtes Sämtliche Werke“ (SW). Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1971.

_____. *Zweite Einleitung in die Wissenschaftslehre*. In: „Fichtes Sämtliche Werke“ (SW). Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1971.

FRANK, M. *Der kommende Gott*. Vorlesungen über die Neue Mythologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.

FRANZ, M. *Hölderlins Logik: Zum Grundriss von 'Seyn Urtheil Möglichkeit'*. In: Hölderlin-Jahrbuch, vol XXV, 1986-1987, p.93-124.

FUHRMANS, H. *Schelling im Tübinger Stift*. In: Schelling, F.W.J. *Briefe und Dokumente*, vol. I, 1775-1809. Bonn: H. Bouvier und Co. Verlag, 1962, p.9-18.

GIRONS, B. S. *L'esthétique : problèmes de définition*. In : « L'esthétique naît-elle au XVIIIe siècle ? ». Paris : P.U.F., 2000.

GOETHE, J.W. *Briefe*. München: Carl Hanser Verlag, 1958.

HEGEL, G.W.F. *Briefe von und an Hegel*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1952 (org. Hoffmeister, J.).

_____ *Differenz des Fichteschen und Schellingschen Systems der Philosophie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.

_____ *Cursos de estética*. São Paulo: Edusp, 2001 (trad. Marco Aurélio Werle).

HEGEL, H. *Isaak von Sinclair zwischen Fichte, Hölderlin und Hegel*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1971.

HENRICH, D. *Der Grund im Bewußtsein – Untersuchungen zu Hölderlins Denken (1794-1795)*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1992.

_____ *Grundlegung aus dem Ich. Untersuchungen zur Vorgeschichte des Idealismus*. Tübingen – Jena (1790-1794). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.

_____ *Hegel im Kontext*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2010.

_____ *Konstellationen. Probleme und Debatten am Ursprung der idealistischen Philosophie (1789-1795)*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1986.

HÖLDERLIN, F. *O canto do destino e outros cantos*. São Paulo: Iluminuras, 1994 (trad. de Antonio Medina Rodrigues).

_____ *A morte de Empédocles*. São Paulo: Iluminuras, 2008 (trad. Marise Moassab Curioni).

_____ *Hipérion ou o eremita na Grécia*. São Paulo: Nova Alexandria, 2003 (trad. Erlon José Paschoal).

_____ *Observações sobre Édipo e Observações sobre Antígona*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008 (trad. Pedro Sússekind e Roberto Machado).

_____ *Reflexões*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994 (trad. de Marcia C. de Sá Cavalcante e Antonio Abranches).

_____ *Sämtliche Werke und Briefe*. Hg. von Jochen Schmidt. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1992.

_____ *Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe*. Hg. Von Friedrich Beissner und Adolf Beck. Stuttgart, 1943.

HOMERO. *Ilíada*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003 (trad. Carlos Alberto Nunes).

_____ *Odisséia*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002 (trad. Carlos Alberto Nunes).

JACOBI, H. F. *An Schlosser über dessen Fortsetzung des Platonischen Gastmales*. In: *Werke*, vol. 5,1, *Kleine Schriften II*, 1787-1817. Org. Catia Goretzki e Walter Jaeschke. Felix Meiner, Frommann-Holzbog, 2007.

_____ *Über die Lehre des Spinoza in Briefen an den Herrn Moses Mendelssohn*. Felix Meiner Verlag: Hamburg, 2000.

KANT, I. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*. São Paulo: Iluminuras, 2006 (trad. Clélia Aparecida Martins).

_____ *Crítica da Faculdade do Juízo*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998 (trad. António Marques e Valério Rohden).

_____ *Crítica da Razão Prática*. São Paulo: Martins Fontes, 2002 (trad. Valério Rohden).

_____ *Crítica da Razão Pura*. São Paulo: Abril Editorial, 1989 (trad. Valério Rohden).

LÉON, X. *Fichte et son temps*. Paris: Librairie Armand Collin, 1954.

LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1998 (trad. Márcio Seligmann-Silva).

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

NEUBAUER, J. *Intellektuelle, intellektuale und ästhetische Anschauung. Zur Entstehung der romantischen Kunstauffassung*. In: „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte“, 1972, p.294-319.

NOVALIS. *Pólen*. São Paulo: Iluminuras, 2001 (trad. Rubens Rodrigues Torres Filho).

PLATÃO. *O Banquete*. São Paulo: Abril Cultural, 1983 (trad. José Cavalcante de Souza).

_____. *Diálogos*. Belém: Editora Universitária da UFPA, 2007 (trad. Carlos Alberto Nunes).

_____. *A República*. São Paulo: Martins Fontes, 2006 (trad. Anna Lia Amaral de Almeida Prado).

PHILONENKO, A. *Die intellektuelle Anschauung bei Fichte*. In: “Der transzendente Gedanke. Die gegenwärtige Darstellung der Philosophie Fichtes”. Hamburgo: Felix Meiner Verlag, 1981, p.91-106.

_____. *La liberté humaine dans la philosophie de Fichte*. Paris: Vrin, 1999.

RADRIZZANI, I. "De l'esthétique du jugement à l'esthétique de l'imagination, ou de la révolution copernicienne opérée par Fichte en matière d'esthétique". In: *L'esthétique naît-elle au XVIIIe siècle?*, Paris: Presses Universitaires de France, s/d.

REINHOLD, K. L. *Versuch einer neuen Theorie des menschlichen Vorstellungsvermögens*. Praga e Jena: C. Widtmann und I.M. Mauke, 1789.

RENAUT, A. *Le système du droit*. Philosophie et droit dans la pensée de Fichte. Paris: P.U.F., 1986.

ROCHA PEREIRA, M. H. *Matéria e forma na tragédia grega*. In: *Biblos* (Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra), 1991, no. 67.

ROSENZWEIG, F. *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*. Ein handschriftlicher Fund, Heidelberg, 1917 (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, 1917, vol. 5).

RYAN, L. *Hölderlins 'Hyperion' – Exzentrische Bahn und Dichterberuf*. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1965.

SCHADEWALDT, W. *Das Bild der exzentrischen Bahn bei Hölderlin*. In: *Hölderlin-Jahrbuch*, vol. VI, 1952, p.1-16.

SCHELLING, F.W.J. *Vom ich als Princip der Philosophie oder über das Unbedingte im menschlichen Wissen*. In: *Schellings Werke*. München: Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1958.

_____. *Cartas sobre o dogmatismo e o criticismo*. São Paulo: Abril Cultural, 1980 (trad. Rubens Rodrigues Torres Filho).

SCHILLER, F. *A educação estética do homem. Numa série de cartas*. São Paulo: Iluminuras, 1989 (trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki).

_____. *Do sublime ao trágico*. Belo Horizonte/São Paulo: Ed. Autêntica, 2011 (trad. Pedro Süsskind e Vladimir Vieira).

_____. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991 (trad. Márcio Suzuki).

_____. *Über Anmut und Würde*. In: *Theoretische Schriften*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2008.

SCHLEGEL, F. *Conversa sobre a poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1994 (trad. Victor-Pierre Stirnmann).

_____. *Über das Studium der Griechischen Poesie*. In: *Schriften zur Literatur*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1972.

SCHOLZ, H. *Die Hauptschriften zum Pantheismusstreit zwischen Jacobi und Mendelssohn*. Berlin: Verlag von Reuther & Reichard, 1916.

SNELL, B. *A cultura grega e as origens do pensamento europeu*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001 (trad. Pérola de Carvalho).

STRACK, F. *Ästhetik und Freiheit*. Hölderlins Idee von Schönheit, Sittlichkeit und Geschichte in der Frühzeit. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1976.

SUZUKI, M. *O gênio romântico*. Crítica e História da Filosofia em Friedrich Schlegel. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 1998.

_____. *Pecados filosóficos de Hölderlin*. Caderno Livros, in: “Folha de S. Paulo” de 6 de novembro de 1994, p.6.

_____. *A tragédia e a verdade de Laocoonte*. In: Rosenfield D. L. (org.). *Filosofia & literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

SZONDI, P. *Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit*. In: “Poetik und Geschichtsphilosophie I”. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975.

_____. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004 (trad. Pedro Sússekind).

_____. *Überwindung des Klassizismus*. Der Brief an Böhlendorff vom 4. Dezember 1801. In: *Schriften I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.

TILLIETTE, X. *Les débuts philosophiques de Hölderlin et de Schelling*, in : L’Herne Hölderlin. Paris: Éditions de l’Herne, 1989 (dirigé par Jean-François Courtine).

TORRES FILHO, R.R. *Ensaio de filosofia ilustrada*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

_____. *Juízo e Ser* (tradução). In: Revista TB. Rio de Janeiro, 95: 9/10, out.-dez., 1988.

_____. *Novalis: o romantismo estudioso*. In: Novalis, *Pólen*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

_____. *O espírito e a letra: crítica da imaginação radical em Fichte*. São Paulo: Ática, 1978.

_____. *Textos esclarecem a filosofia de 'Hipérion'*. "O Estado de S. Paulo". Caderno de Cultura, 21 de março de 1994, Ano 14, número 716.

VIEILLARD-BARON, J L. *Hegel et l'idéalisme allemand*. Paris: Vrin, 1999.

_____. *Platon et l'idéalisme allemand (1770-1830)*. Paris: Beauchesne, 1979.

WAIBEL, V. *Hölderlin und Fichte 1794-1800*. Paderborn, München, Wien, Zürich: Schöningh, 2000.

WEGENAST, M. *Hölderlins Spinoza-Rezeption und ihre Bedeutung für die Konzeption des "Hyperion"*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1990.

WERLE, M. A. *Literatur und Individualität. Zur Verwirklichung des Selbstbewusstseins durch sich selbst*. In: *Hegels Phänomenologie des Geistes*. Ein kooperativer Kommentar zu einem Schlüsselwerk der Moderne. Org. Klaus Vieweg e Wolfgang Welsch. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008, p.350-68.

_____. *Poesia e pensamento em Hölderlin e Heidegger*. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

WILDENBURG, D. *"Aneinander vorbei"*. Zum Horenstreit zwischen Fichte und Schiller. In: *Fichte-Studien*. Amsterdam: Rodopi, 1997, p.27-42.

WINCKELMANN, J.J. *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. Stuttgart: Reclam, 2007.