



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"  
Campus de Marília



**CULTURA  
ACADÊMICA**  
*Editora*

# O a priori poético: Hölderlin leitor de Kant Ulisses Vaccari

**Como citar:** VACCARI, U. O a priori poético: Hölderlin leitor de Kant. *In:* SANTOS, L. R.; LOUDEN, R. B.; MARQUES, U. R. A. (org.). **Kant e o A Priori**. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2017. p. 257-266.  
DOI: <https://doi.org/10.36311/2020.978-85-7983-928-3.p257-266>



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 Unported.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não adaptada.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported.

## O A PRIORI POÉTICO: HÖLDERLIN LEITOR DE KANT

*Ulisses Razzante Vaccari*

Kant é o Moisés de nossa nação. Ele a conduziu da sonolência egípcia ao livre e solitário deserto de sua especulação e trouxe da montanha sagrada a lei que está em vigor (HÖLDERLIN em carta ao irmão, de 1799).

Após três tentativas frustradas de escrever a tragédia *A morte de Empédocles*, Hölderlin desiste finalmente do projeto. Não sendo possível encontrar maiores esclarecimentos dessa decisão em sua correspondência, a sua causa pode ser extraída de uma de suas últimas obras, as *Observações sobre Édipo e Antígona*, de 1803. A questão mais importante levantada por Hölderlin nessa obra, com efeito, refere-se à necessidade pungente de uma poética moderna, semelhante àquela que os gregos possuíam em Aristóteles (cujo modelo supremo é Sófocles). Sem um discurso poético fundamental, os poetas modernos carecem de confiança de execução, a exemplo do que teria acontecido com o próprio Hölderlin diante do fracasso da peça sobre Empédocles, uma tragédia anunciada inúmeras vezes como um drama tipicamente moderno. Logo ao início das *Observações sobre Édipo e Antígona* atesta Hölderlin: “À poesia moderna falta particularmente escola e ofício, isto é, que o seu modo de proceder possa ser calculado e ensinado e, quando for aprendido, possa ser repetido de modo confiante em sua execução” (SW II, 1992, p. 849)<sup>1</sup>.

Isso significa, em última instância, que a poesia moderna carece de um fundamento racional, um discurso poético capaz de fixar e fundamentar o *métier* e a tarefa do poeta moderno, elevando-os à consciência; um discurso que estabeleça certas regras poéticas capazes de limitar adequadamente o entusias-

<https://doi.org/10.36311/2020.978-85-7983-928-3.p257-266>

mo (*Begeisterung*) do artista e fornecer-lhe o arcabouço necessário para seu ato criador. Nos termos das *Observações sobre Édipo*, é necessário, segundo Hölderlin, encontrar e determinar a “lei calculável”, o *logos* da poesia, que lhe permita ser ensinada e transmitida de geração em geração, atingindo, na modernidade, a mesma altura que possuía entre os gregos. Como atesta a frase de abertura das *Observações sobre Édipo*: “A fim de garantir aos poetas, também entre nós, uma existência de cidadão, será bom elevar a poesia, também entre nós, à altura da *mhcann* [*mêchanê*] dos antigos, considerando a diferença das épocas e das constituições.” (SW II, 1992, p. 849). Em outras palavras, a poesia moderna precisa estabelecer sua mecânica própria, tendo como padrão de comparação a mecânica da poesia grega, evidenciada pela *Poética* de Aristóteles.

Para isso, o poeta moderno necessita antes de tudo conhecer profundamente a poesia grega e refletir sobre as causas de sua grandeza. As *Observações sobre Édipo e Antígona* são o fruto, nesse sentido, dos mais variados estudos de Hölderlin sobre a poesia grega como um todo, mas mais particularmente das tragédias de Sófocles, traduzidas por ele para o alemão. Após nutrir por muitos anos uma relação íntima com os textos da tragédia ática, Hölderlin torna-se apto a extrair a sua “lei calculável”, que consiste na possibilidade de dividir o drama trágico grego em duas metades absolutamente desiguais. No caso do Édipo, o ponto de intersecção é situado na fala de Tirésias e, no caso de *Antígona*, na fala em que a heroína *particulariza* a lei de Zeus, ao proclamar “o meu Zeus” (SW II, p. 914). Intitulado cesura, palavra pura ou interrupção antirrítmica, esse ponto de intersecção do drama é responsável pela mudança dilacerante (*reissender Wechsel*) dos acontecimentos, a partir do qual o tempo muda, tornando-se propriamente trágico. Embora apareça em diferentes momentos no Édipo e na *Antígona*, a cesura torna possível calcular o ritmo das representações, a parte posterior a ela sendo muito mais rápida do que a anterior, de um modo tal que a própria representação, e não apenas a alternância dela, surja diante do espectador. Por alterar o ritmo da exposição, a cesura faz surgir diante do espectador a representação da própria totalidade, e não apenas partes dela, como na filosofia. Essa lógica poética, assim, para utilizar suas palavras, é deduzida, por oposição, a partir da lógica filosófica:

Assim como a filosofia lida apenas com uma faculdade da alma, de modo que a exposição desta única faculdade perfaz um todo, e a simples conexão *das partes* dessa única faculdade é chamada lógica; da mesma forma, a poesia lida com diferentes faculdades do homem, de modo que a expo-

sição dessas distintas faculdades perfaz um todo e a conexão *das partes mais autônomas* das diferentes faculdades pode ser chamada ritmo, no sentido mais elevado, ou lei calculável. (SW II, p. 914).

Acima de tudo, o fato de ser possível determinar a lógica poética leva à constatação de que, de modo geral, a poesia não deve sua grandeza apenas ao entusiasmo ou à inspiração divina, mas a uma relação harmônica entre inspiração e técnica. O poeta não é somente aquele ser inconsciente e febril descrito por Platão no *Íon* e na *República*, nem apenas aquele técnico da poesia pretendido por Aristóteles na *Poética*. O poeta elevado, pelo contrário, é aquele que consegue combinar o entusiasmo com a técnica, a inspiração com a regra, de modo a não se perder na exaltação e no delírio (*Schwärmerei*). O modelo de Hölderlin, aqui, é o meio termo estipulado por Horácio (1992, p. 67), que afirma, ao final de sua *Epístola aos Pisões*: “Já se perguntou se o que faz digno de louvor um poema é a natureza ou a arte. Eu por mim não vejo o que adianta, sem uma veia rica, o esforço, nem, sem cultivo o gênio; assim, um pede ajuda ao outro, numa conspiração amistosa”.

Mas, se essa recomendação já estava em Horácio, no pós-kantismo ela também não era exclusiva de Hölderlin. O ideal do poeta genial, inspirado, mas ao mesmo tempo regrado e sóbrio, constituía um projeto poético comum a alguns autores daquele período, figurando como espécie de ideal regulador do chamado classicismo de Weimar. Caracterizado, de modo geral, como um projeto unificador das tendências iluministas e românticas, e tendo a cultura grega como modelo supremo, o classicismo de Weimar elegeu o mote da “sóbria ebriedade” [*nüchterne Trunkenheit*] como ideal de sua poesia. O termo, que remonta ao *Do Sublime* de Pseudo-Longino, reaparece no *Divã Ocidental Oriental* de Goethe, que lamenta o destino do poeta incapaz de atingir a “sóbria ebriedade”. Seus versos soam assim: “não há sóbria ebriedade, / Que dessa forma me auxilia.”<sup>2</sup> etc. E o próprio Schiller, numa carta de 24 de novembro de 1796, faz uma recomendação ao jovem Hölderlin, ainda aspirante a poeta, nesse mesmo sentido. Entre outras coisas, recomenda a Hölderlin nessa carta “fugir o máximo possível dos assuntos filosóficos” e “permanecer próximo do mundo dos sentidos”, de modo a “escapar do perigo de perder a sobriedade no entusiasmo [*die Nüchternheit in der Begeisterung zu verlieren*] ou extraviar-se em uma expressão artificial.” (SW III, p. 531).

Hölderlin não apenas acatou o conselho de Schiller, como procurou levar ao extremo o projeto poético do classicismo de Weimar. Para além da uni-

ficação das tendências iluministas e românticas, Hölderlin buscou em sua obra a síntese última da cultura grega pagã com o universo cristão, o mundo romântico por excelência. *A morte de Empédocles*, nesse sentido, é o seu projeto mais audacioso. Ao propor o sacrifício de Empédocles (que deve se atirar no Etna) como forma de purificação da *hýbris* e da salvação de toda uma época, a peça evidencia uma interpretação cristã da catarse aristotélica, um princípio grego em sua essência. Assim como a salvação do homem depende do sacrifício e da paixão de Cristo, também Empédocles, seguindo a mecânica típica de uma tragédia ática, deve perecer para que seja possível o surgimento de uma nova era, de uma cultura inteiramente nova e purificada. A realização e o acabamento da poesia moderna estariam, para o poeta, nesta unificação da sobriedade ateniense com o *pathos* cristão, do mundo grego antigo com o mundo medieval românico, formando, numa possível e ainda vindoura filosofia da história, uma espécie de síntese histórica em que se fecharia o ciclo triádico iniciado na antiguidade.

Em 4 de dezembro de 1801, numa carta a Casimir Böhlendorff, Hölderlin, ao se referir aos gregos, utiliza o termo sobriedade de Juno [*junonische Nüchternheit*]. Afirma, nessa carta, que a grandeza da poesia grega estaria na conciliação do *pathos* sagrado, da bela comoção, com a forma sóbria, própria de Juno. A grandeza da poesia grega reside na exposição [*Darstellung*] do elemento pátrio, a comoção, o *pathos* sagrado, em sua forma oposta, a sobriedade. Ao estipulá-lo, ao desvendar assim a natureza da poesia grega, Hölderlin estabelece, por oposição, a tarefa poética dos modernos que, naturalmente filosóficos e reflexivos, sóbrios em sua essência, devem buscar expor essa natureza numa forma apaixonada, buscando o equilíbrio próprio do grego.

Em última instância, tudo depende da determinação do que é próprio (*Eigene*) e natural a um povo e a uma época, de seu elemento inato. Essa determinação, no caso de Hölderlin, se tornou possível por meio do recurso à filosofia. Em sua busca pelo fundamento e pela essência das coisas – pelo universal e necessário – a filosofia permite ao poeta aceder racionalmente ao originário (*das Ursprüngliche*), elevando-o à consciência de si. Ao longo da correspondência de Hölderlin, são muitas as declarações nesse sentido, que atestam a necessidade de o poeta recorrer à reflexão filosófica, embora cuidando sempre para não ser tiranizado por ela. Por sua vez, também à filosofia, em sua tarefa de abarcar a totalidade e o absoluto, faz-se necessário acercar-se da linguagem poética, que lhe abre a senda ao mesmo tempo da sensibilidade e da razão, tal como, outrora, se constituíram os diálogos de Platão.

Essa via de mão dupla entre poesia e filosofia, embora já tivesse aparecido em autores tais como Baumgarten e Herder, é consagrada na filosofia de Kant, em particular na *Crítica do Juízo*. O gênio a que se refere Kant nessa obra não se aplica tanto ao pintor ou ao escultor, nem tanto ao orador ou ao músico, mas quase que exclusivamente ao poeta. Ao mostrar, em passagem famosa, por que o cientista não pode ser considerado gênio segundo o rigor da definição, é Homero e Wieland que Kant cita como exemplos de gênio. No § 49, em que traz à luz o complexo mecanismo genial da ideia estética em sua relação com a imaginação produtiva, é a um poema de Frederico o Grande que o filósofo se refere, por mais que sua qualidade poética seja contestada. E, no § 53, como que tomando partido na querela entre Winckelmann e Lessing em torno da estátua do *Laocoonte*, Kant (1998, p. 233; B 215) afirma finalmente que, “entre todas as artes, a poesia [...] ocupa a posição mais alta”.

Como mostram muitas de suas cartas, Hölderlin estudou profundamente a filosofia de Kant, particularmente a *Crítica do Juízo*, desde os tempos de estudo no Instituto de Tübingen. Numa carta a Neuffer de 10 de outubro de 1794, por exemplo, escreve ao amigo sobre suas “ocupações com a estética de Kant” (SW III, p.145) e, numa carta a Hegel, também de 1794, ajunta: “Kant e os gregos são praticamente minhas únicas leituras. Procuo principalmente me familiarizar com a parte estética da filosofia crítica.” (SW III, p.147).

Anunciada repetidas vezes na correspondência desse período, a leitura da estética de Kant juntamente com o estudo dos gregos torna-se fundamental nessa busca de uma poética moderna, perseguida por Hölderlin ao longo de muitos anos de contato com a filosofia. Na *Crítica do Juízo*, mais precisamente na relação mútua e interdependente que o conceito de gênio estabelece entre criação e gosto, natureza e cultura, inspiração e esforço, Hölderlin encontra a fundamentação filosófica necessária para formular a tarefa do poeta moderno de forma geral. Embora Kant, nessa obra, defina o gênio, por um lado, como um “dom natural” por meio do qual fala a própria natureza, como um ato radicalmente criador e produtivo, por outro, ele reitera a necessidade das regras *a priori* do gosto, cuja função consiste em limitar a criação genial, impedindo-a de se tornar exaltação e delírio (*Schwärmerei*). Apesar de ser quase que inteiramente constituído pela atividade da imaginação produtiva, Kant é explícito ao afirmar que o gênio deve formar e limitar essa sua criatividade nas regras do gosto. Na passagem conclusiva do § 50 da terceira crítica, afirma:

O gosto é, assim como a faculdade do juízo em geral, a disciplina (ou educação) do gênio; corta-lhe muito as asas e torna-o morejado e polido; ao mesmo tempo, porém, dá-lhe uma direção sobre o que e até onde ele deve estender-se para permanecer conforme a fins; e na medida em que ele introduz clareza e ordem na profusão de pensamentos, torna as ideias consistentes, capazes de uma aprovação duradoura e ao mesmo tempo universal, da sucessão de outros e de uma cultura sempre crescente. (KANT, 1988, p. 226; B 203).

Ao cortar as asas do gênio exaltado, dando-lhe direção e disciplina, a regra do gosto garante a sucessão de gênios originais, cujos espíritos são mutuamente vivificados pela obra um do outro, sedimentando e possibilitando assim a própria história da arte. Fundado sobre um princípio *a priori*, que garante uma certa universalidade das representações subjetivas, o gosto é definido no § 40 como *sensus communis* (sentido comunitário), como aquilo que, segundo Kant (1988, p. 198; B 160), “torna o nosso sentimento, numa representação dada, *universalmente comunicável*, sem a mediação de conceitos”. Referindo-se a algo que pertence a *todos* os seres humanos – e aqui a investigação transcendental ganha um sentido propriamente antropológico –, o gosto mantém uma relação estreita com o entendimento são, ainda não cultivado, o bom senso entendido no sentido invulgar daquele “mínimo que sempre se pode esperar de alguém que pretende o nome de homem.” (KANT, 1988, p. 195; B 157). No fundo, esse mínimo de entendimento, o bom senso que define o humano como tal, é, segundo Kant, “uma faculdade de julgamento, que na sua reflexão considera em pensamento (*a priori*) o modo de representação de todo o outro, como que para ater o seu juízo à inteira razão humana[...]” (KANT, 1988, p. 196; B 157).

Entendido como senso comum, o gosto, definido também como a faculdade de julgar o belo *a priori*, permite aos indivíduos chegarem a um *consenso* em relação a certas obras de arte, consenso que não deve ser confundido com o conhecimento objetivo das ciências. Ao se referir ao são entendimento, pertencente a todo ser humano, a faculdade de julgar o belo *a priori* – ou o gosto – torna possível o reconhecimento, por exemplo, de que a *Ilíada* e a *Odisseia* de Homero são obras geniais. A própria consagração histórica dessas obras não seria possível sem uma referência ao bom senso universal, que permite a universalização do sentimento subjetivo e meramente individual, bem como a comunicação consensual acerca da obra, particular em sua essência.

Ao situar, portanto, lado a lado, gosto e gênio, Kant procura conciliar duas correntes antagônicas da história da estética, que insistiam ou em afirmar apenas a natureza ou apenas a arte; ou apenas a criação ou apenas a imitação; ou apenas a inspiração ou apenas a técnica. Segundo Kant, pelo contrário, o gênio não é nem apenas a regra do entendimento, nem apenas a riqueza da imaginação, mas ambos ao mesmo tempo, o princípio *a priori* da faculdade do juízo tendo por função ajustar a riqueza da imaginação à legalidade do entendimento. Diferentemente do âmbito da ciência ou da moral, entretanto, em que a regra é determinante, no caso da relação do gênio com o gosto, a regra é utilizada em prol da liberdade da criação, condição sem a qual o produto do gênio carece de originalidade. Para ser original, a obra do gênio, embora formada nas regras do gosto, deve surgir naturalmente diante dos olhos, como se tivesse sido produzida pela própria natureza. Kant não diz que o gênio é a própria natureza, mas que ele é capaz de desenvolver a técnica a tal ponto que sua obra pareça surgir do seio da própria natureza, como uma árvore num bosque ou uma colmeia feita pelas abelhas.

No romance *Hipérion ou o Eremita na Grécia*, de 1798, essa unificação íntima (*innig*) entre arte e natureza, realizada pelo gênio kantiano, é pintada com cores panteístas, à luz do mote do *En Kai Pan*, do Ser-um com o todo. Na passagem a seguir, Hölderlin descreve ao seu jeito esse momento genial em que a natureza e a técnica, a inspiração e o gosto, se tornam uma única coisa, uma espécie de intuição estética do Ser:

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. (HÖLDERLIN, 2003, p. 13-14, grifo nosso).

Quando se abdica da visão unilateral do mundo que insiste em enxergar as coisas ou por meio da natureza ou por meio da arte apenas, e se acede à visão do todo, do verdadeiramente uno ou divino, “os pensamentos desaparecem diante da imagem do eterno mundo uno, *tal como as regras do artista diante de sua Urânia*”. Em si mesmo inalcançável, ou alcançável apenas por aproximação infinita, a “imagem do eterno mundo uno” é um ideal regulador, que o artista deve se esforçar ao máximo para alcançar. Nos termos da filosofia kantiana e fich-



tiana, o Ser-Um deve ser visto como uma tarefa moral, um dever-ser que, no caso de Hölderlin, pode ser perseguido estética ou poeticamente. A poética moderna a que se refere Hölderlin nas *Observações sobre Édipo e Antígona*, nesse sentido, tem por função fazer o poeta moderno tomar consciência dessa tarefa. Acima de tudo, ela deve ensinar que o divino, o mundo uno, não está no extremo, mas no intermediário: na boa medida entre o entusiasmo e a sobriedade, entre a inspiração do gênio e a regra *a priori* do gosto, tal como estipulada por Kant.

A lei calculável da poesia perseguida por Hölderlin nos seus últimos textos é um primeiro resultado dessa nova poética inspirada no gênio kantiano e ao mesmo tempo nos gregos. Ela sugere efetivamente o que foi dito: que é preciso encontrar e determinar o *logos*, a racionalidade da poesia, enfim, a relação apropriada entre a imaginação criadora e o entendimento são, de modo que possa se firmar e ser transmitida ao longo do tempo. Num sentido propriamente kantiano, o objetivo dessa poética consiste em encontrar e determinar o princípio *a priori* da criação poética, ou o *a priori* da poesia. Num sentido meramente psicológico, a recorrência ao entendimento são (*gesundes menschen Verstand*) pode ser interpretada – e, de fato, o foi – como uma tentativa derradeira de Hölderlin, diante do prenúncio da loucura que o acompanharia até o último momento de sua vida e que se anuncia já nos seus últimos escritos<sup>3</sup>, de fixar-se em algo de sólido e “saudável”. Ao prever a perda total da razão e do bom senso, o poeta pretendeu agarrar-se a qualquer custo numa consciência derradeira, tentando de alguma forma evitar transformar-se no poeta louco, tão criticado por Horácio e mesmo por Kant.

Nos fragmentos intitulados *Reflexões*, Hölderlin procura recriar à sua maneira o preceito poético do gênio de Horácio e de Kant, seu tema consistindo precisamente na busca da medida exata entre bom senso e inspiração, entusiasmo e consciência:

A medida do entusiasmo dada a todo indivíduo singular deve ser tal que, a um com ardor mais vivo, a outro com um ardor mais tênue, possa-se conservar a consciência na medida necessária. O momento em que a sobriedade te abandona, este é o limite de teu entusiasmo. (SW II, p. 520).

A aspiração ao Ser-Um, ao *En Kai Pan*, não pode se converter em loucura simplesmente, abandonando completamente o sentido. O entusiasmo, a inspi-

ração, possui um limite claro, que é o momento em que a sobriedade abandona o poeta. Como dizia Horácio: “[...] quem tem juízo teme o contato do poeta maluco, foge dele.” (HORÁCIO, 1992, p. 68). A observação, aqui, assume a figura de uma condenação da *hýbris*, da desmesura poética, condenação que ganha força na anedota sobre Empédocles, trazida à baila pelo autor romano: “[...] desejoso de passar por um deus imortal”, escreve Horácio (1992, p. 68), “Empédocles saltou, de sangue frio, nas chamas do Etna”. Não há dúvida que a imagem do Empédocles de Horácio tenha se adequado perfeitamente a Hölderlin, que põe em cena o filósofo ou poeta siciliano atirando-se no Etna como forma de expiação de sua desmesura, de sua soberba de se imaginar um deus imortal, ou um ser privilegiado a receber diretamente do mundo divino a inspiração das musas eternas.

Como se lê na primeira estrofe do poema *Metade da vida* (*Hälfte des Lebens*), o poeta, caracterizado pela figura do cisne embriagado de beijos, necessita não obstante mergulhar a cabeça na água abençoada e sóbria (*heilignüchternes Wasser*):

Vós, ó cisnes delicados,  
E embriagados de beijos,  
Vós a nuca mergulhais  
Em água abençoada e sóbria! (HÖLDERLIN, 1994, p. 137).

Acima de tudo, afirmações como esta deveriam ser suficientes para relativizar a imagem errônea que se formou de Hölderlin ao longo da história como um poeta etéreo e seráfico, para quem a filosofia constituiu apenas uma aventura inconsequente. Se a loucura e a ebriedade acabam, por fim, dominando completamente sua sobriedade e sanidade, isso não significa que ele não tenha lutado até o fim por manter a lucidez e a consciência, qualidades sem as quais toda e qualquer poesia se torna simplesmente impossível. A “lei calculável” da poesia, nesse sentido, aponta para a necessidade de o poeta manter sempre uma relação com o senso comum, com o são entendimento, enfim, com o princípio *a priori* que define o humano, de modo a não se confundir com o próprio deus ou, como afirma Hölderlin nas *Observações*, se acasalar com ele. Hölderlin, seguindo estritamente Kant nesse sentido, empenhou todas as suas forças para delimitar e diferenciar o que pertence ao humano e aquilo que é próprio ao divino, reconhecendo a sua natureza trágica. Em sua teimosia prometeica, o homem, a despeito do conhecimento de seus limites, insistirá sempre em ultrapassá-lo, desobedecendo a lei sagrada e, assim, possibilitando a tragédia, antídoto para os males que ele traz dentro de si.

## REFERÊNCIAS

HÖLDERLIN, F. *Hipérion ou o eremita na Grécia*. Tradução Erlon José Paschoal. São Paulo: Nova Alexandria, 2003.

\_\_\_\_\_. *O canto do destino e outros cantos*. Tradução António Medina Rodrigues. São Paulo: Iluminuras, 1994.

\_\_\_\_\_. *Sämtliche Werke* (SW). Edição de Jochen Schmidt. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1992.

HORÁCIO. *Arte poética*. Tradução Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1992.

KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução António Marques e Valério Rohden. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1998.

## NOTAS / NOTES

- <sup>1</sup> *Bemerkungen* über Oedipus. In: *Sämtliche Werke* II (doravante: SW), 1992, p. 849. As traduções dos textos de Hölderlin são todas de minha responsabilidade.
- <sup>2</sup> Os versos de Goethe são: "*Sie haben wegen der Trunkenheit / Vielfältig uns verklagt / Und haben Von unsrer Trunkenheit / Lange nicht genug gesagt. / Gewöhnlich der Betrunkenheit / Erliegt man, bis es tagt; / Doch hát mich meine Betrunkenheit / In der Nacht umhergejagt. / Es ist die Liebestrunkenheit, / Die mich erbärmlich plagt, / Von Tag zu Nacht, von Nacht zu Tag / In meinem Herzen zagt, / Dem Herzen, das in Trunkenheit / Der Lieder schwillt und ragt, / Daß keine nüchterne Trunkenheit, / Sich gleich zu heben wagt. / Lieb-, Lied- und Weinestrunkenheit, / Ob's nachtet oder tagt, / Die göttlichste Betrunkenheit, / Die mich entzückt und plagt*".
- <sup>3</sup> O mesmo pode ser visto nas *Bemerkungen* über Pindar. Cf. SW II, p. 757-763.