

# Deserotização no projeto de *Empédocles* \*

*Priscilla Hayden-Roy*

*University of Nebraska-Lincoln*

**ABSTRACT:** While the development of the Empedocles' figure in the various versions of Hölderlin's drama has long been subject of scholarship, the shifts in the relationship between the hero and the women around him have remained largely unappreciated. These changes are anything but subtle: the woman close to him in the *Frankfurter Plan* is his "wife"; in the first draft Empedocles is unmarried, but is adored by a young woman, Panthea, who is not related to him; in the final draft, Panthea is transformed into his biological sister. The possibility of marital or erotic entanglements of the hero is thus continuously limited by each new phase in the course of the *Empedocles*' project. This process, which I call "deserotization" here, is the subject of this text.

**KEYWORDS:** Friedrich Hölderlin, Empedocles, Deserotization.

## 1. *Para uma primeira orientação*

Já em 1794, numa carta ao amigo Ludwig Neuffer, Hölderlin falava de sua intenção de escrever uma tragédia sobre a morte de um filósofo, embora não a de Empédocles, mas a de Sócrates.<sup>1</sup> Entretanto é provável que a ideia já constituísse o germe do projeto de *Empédocles*. Encontramos evidências do interesse de Hölderlin pela figura de Empédocles em um esboço para a ode "Empédocles", redigido em 1797, e no segundo volume de seu romance *Hipérion*.<sup>2</sup> Portanto, o trabalho de Hölderlin no romance e na tragédia se sobrepõem; no outono de 1798, Hölderlin enviou o manuscrito do segundo volume de *Hipérion* ao editor, pouco antes ou pouco depois de

---

\* Artigo convidado. Tradução de Kathrin Rosenfield. Revisão técnica de Wagner Quevedo.

<sup>1</sup> Carta de 10 de outubro de 1794 a Neuffer, in: MA 2, 550.

<sup>2</sup> "Empédocles" (Esboço; MA 1, 185 s.); a ode foi finalizada no verão de 1800 (MA 1, 251). A passagem de *Hipérion*: "Ontem estive no alto do Etna. Lembrei-me então do grande siciliano que outrora, farto de contar as horas, íntimo da alma do mundo e em sua ousada alegria de viver, lançou-se nas chamas magníficas, pois o frio poeta precisava esquentar-se no fogo, como disse mais tarde alguém zombando dele." (MA 1, 753). [Cf. HÖLDERLIN, F. **Hipérion ou O eremita na Grécia**. Trad. Erlon José Paschoal. São Paulo: Nova Alexandria, 2003, p. 158. A seguir, abreviado por Hip, seguido de página (Nota do Revisor, doravante N. R.)].



sua saída da casa da família Gontard, na qual trabalhou como tutor por quase três anos (do final de 1795 a setembro de 1798). Os planos, esboços e ensaios que compõem o inacabado projeto para *Empédocles* foram escritos entre 1797 e 1799, em Frankfurt e em Homburg.

O legado e a recepção dos manuscritos do projeto de *Empédocles* têm uma história complicada. Não vou entrar aqui na questão das decisões editoriais que orientaram a constituição dos textos e a distinção das diferentes fases do trabalho, mas me apoio nas edições de *Empédocles* de Knaupp e de Schmidt/Grätz, ocasionalmente valendo-me dos fac-símiles dos manuscritos da edição de Frankfurt.<sup>3</sup>

## 2. *Deserotização nas versões de Empédocles*

Embora o desenvolvimento da figura de Empédocles nas várias versões seja há muito tempo objeto de pesquisa, as mudanças na relação entre o protagonista e as mulheres a seu redor permaneceram em grande parte sem comentários. No entanto essas mudanças são tudo, menos sutis: a mulher que lhe é próxima no plano de Frankfurt é sua “esposa”; no primeiro esboço, Empédocles aparece solteiro, mas adorado por uma jovem mulher, Panteia, que não é parente sua; no último esboço, Panteia é transformada em sua irmã biológica. Desse modo, possibilidade de envolvimento conjugais ou eróticos do protagonista sofre contínuas limitações a cada nova fase do projeto de *Empédocles*. Esse processo, que aqui chamo de “deserotização”, é o tema de nossa investigação de hoje.

## 3. *O plano de Frankfurt: Empédocles como um herói doméstico*

Começamos com o primeiro esboço do “plano de Frankfurt”, redigido por Hölderlin no verão de 1797. É somente nessa versão que Empédocles deveria aparecer casado e como pai de família, com esposa e filhos. É possível que a ideia fosse um resíduo do plano original para escrever uma tragédia sobre Sócrates, cujo casamento com a briguenta Xantipa deixa transparecer certas semelhanças no plano de Frankfurt. Em todo caso, o casamento de Empédocles deve ser

---

<sup>3</sup> **Empedokles:** in MA 1, 761-903; **Der Tod des Empedokles:** in DKV 2, 277-451; FHA 12.

considerado como uma invenção de Hölderlin, porque as fontes antigas<sup>4</sup> nada dizem sobre esse assunto. O próprio parágrafo de abertura do plano de Frankfurt deixa claro como o casamento se encaixa no contexto maior do plano:

Empédocles, há muito disposto em seu ânimo e em sua filosofia a odiar a cultura e a desprezar toda ocupação muito particular ou todo interesse voltado para diferentes objetos específicos, um inimigo mortal de toda existência unilateral, e, portanto, insatisfeito também em circunstâncias realmente belas, [é] inconstante, sofrido, simplesmente porque as circunstâncias são específicas e particulares, porque poderiam preenchê-lo com plenitude só num grande acorde com todos os viventes, [ele sofre] simplesmente porque é impedido de viver e amar com a intensidade íntima de um coração onipresente, vivendo e amando como um deus dentro deles [dos viventes], apenas porque ele, a partir do momento em que seu coração e seu pensamento compreendem o existente, está sujeito à lei da sucessão – (MA 1, 763)

Aquilo que no projeto inteiro é consistentemente considerado o traço essencial do caráter de Empédocles, ou seja, uma disposição que impede sua adequação a circunstâncias unilaterais – Hölderlin a chamará mais tarde (no “Fundamento para Empédocles”) de “tendência para a universalidade”<sup>5</sup> típica do “poeta” – aparece logo no início do plano de Frankfurt e anuncia o motivo das tensões na tragédia planejada. A trama se desdobra como um conflito entre Empédocles e as pessoas a seu redor, com as quais ele tem “relações determinadas” – primeira e principalmente com sua esposa, mas também com seu pupilo favorito, com os outros estudantes, e com o povo de Agrigento. A encenação dramatiza o modo como essas pessoas – seja por laços de casamento, amor ou veneração – querem dirigir a vida do Empédocles de acordo com seus interesses. Empédocles não deixa de ser receptivo a seus pedidos<sup>6</sup>, mas chega repetidamente à conclusão de que esses laços restringem sua natureza e contradizem seu caráter. Esse conflito estrutura a trama dos três primeiros atos. A ideia de suicídio amadurece no quarto ato, depois de ter sido expulso da cidade pelas mulheres de Agrigento. E é somente no quinto ato que todas as “circunstâncias contingentes” para

---

<sup>4</sup> Deve-se, aqui, mencionar sobretudo *Vidas e Doutrinas dos Filósofos Ilustres*, de Diógenes Laércio, ao qual Hölderlin recorreu para seu projeto de *Empédocles*. Entre as fontes seguramente não convergentes utilizadas por Diógenes para explicar a origem e a família de Empédocles, aparece uma menção a um filho do filósofo. Cf. LAERTIUS, D. **Lives of Eminent Philosophers**. With an English Translation by R. D. Hicks (Loeb Classical Library) Volume II. London and Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1965, VIII. 53, p. 368.

<sup>5</sup> MA 1, 871. Não deve surpreender que Hölderlin situe Empédocles entre os que possuem uma pré-disposição poética, pois da obra do filósofo foram transmitidos apenas dois poemas doutrinários concebidos em hexâmetros.

<sup>6</sup> “Honra e amor, seus únicos vínculos com o real, trazem-no de volta.” (MA 1, 765) Essa frase se segue ao pedido da esposa, no terceiro ato, para que ele volte para casa.

sua ação são removidas; ele reconhece que a decisão de se jogar no Etna é “antes uma necessidade que resulta de seu ser mais íntimo.” (MA 1, 766)

A libertação de Empédocles da “existência unilateral” não é, portanto, dramatizada de modo exclusivo como uma libertação dos laços do casamento e da família pelos quais esses seres procuram “guardá-lo” para si<sup>7</sup>, muito embora tal aspecto ocupe um papel importante no plano de Frankfurt. Consequentemente, seus movimentos no drama são – até o quinto ato – em grande parte reativos; o que fornece motivos para suas ações nos três primeiros atos são, sobretudo, as falas da esposa, ora mordazes, ora carinhosas:

. começa com a esposa chamando para o café da manhã (ele vem) (MA 1, 764);

. à mesa do café, ela se queixa do “mau humor” do marido e o aconselha para que “se anime” a participar da festa da cidade (ele sai) (MA 1, 764);

. a repreensão “melindrada” e “sarcástica” da esposa, quando Empédocles volta da festa visivelmente irritado, leva à “desavença doméstica”, que provoca a segunda saída de Empédocles (“sem dizer qual sua intenção e para onde vai”, ele se retira para o Etna) (MA 1, 763 s.);

. depois dos estudantes e de seu favorito tentarem em vão convencê-lo a voltar à cidade, a esposa e os filhos são os próximos a aparecer no Etna. Ela persuade seu marido a voltar para casa, pois seus devotos tê-lo-iam honrado com uma estátua (ele volta) (MA 1, 765).

Entretanto Hölderlin deve ter logo percebido que o plano, anotado por ele num caderno de seu aluno Henry Gontard, forneceria o material para uma comédia, não para uma tragédia. Um Empédocles assolado pelo sarcasmo de sua esposa, manipulado por ela ao longo dos três atos como uma marionete presa a fios, embora, ao mesmo tempo, obrigado a aparecer como uma figura trágica – tudo isso teria apenas um involuntário efeito cômico. No plano de Frankfurt, esse efeito é intensificado por múltiplas alusões à limitação espiritual da esposa.<sup>8</sup> Em todas as versões posteriores, o casamento do protagonista está completamente ausente; a distância da vida conjugal

<sup>7</sup> Depois da “desavença doméstica” no terceiro ato, Empédocles deixa seu lar com a ponderação de “que levaria sua esposa e filhos consigo em seu coração, apenas daria a entender que eles não poderiam *guardá-lo* para si.” (MA 1, 764; grifo meu).

<sup>8</sup> Empédocles justifica sua saída, depois da “desavença doméstica”, com o fato de que “o horizonte [da vida familiar] era muito estreito para ele”; ele “precisava sair para se elevar”; “elevar-se” não apenas em sentido literal. No quarto ato, “a segunda despedida da esposa e dos filhos é mais profunda e dolorosa”; em seguida, ele vai pela última vez ao Etna. Mas ele tenta se esquivar de seu pupilo favorito, “pois acredita que ele não se deixará iludir com as palavras de consolo suficientes para acalmar a esposa, e que ele poderá pressentir seu propósito verdadeiro.” (MA 1, 766)

e familiar, das relações heterossexuais e da procriação, constitui o primeiro passo no processo de deserotização da figura Empédocles.

#### 4. Primeiro Esboço: *Empédocles como casamenteiro*

Provavelmente no último terço de 1798, Hölderlin começa o primeiro e mais longo esboço em torno da figura de Empédocles que, no entanto, permaneceu inacabado: algumas cenas são apenas rascunhadas; o manuscrito foi repetidamente revisado com fortes alterações; o texto é interrompido no segundo ato, ainda antes de Empédocles se lançar no Etna.

No manuscrito desse esboço, encontra-se a cena inicial do diálogo entre Panteia e Délia com o título: “Duas Sacerdotisas de Vesta.”<sup>9</sup> Mas Hölderlin logo abandonou essa ideia. A Panteia do primeiro esboço vive na casa de seu pai, Crítias, e recebe a visita de sua amiga Délia, uma ateniense. No entanto, a simples consideração de que as duas figuras femininas do novo esboço deveriam ser virgens vestais – e, portanto, observar a castidade<sup>10</sup> – sugere que, desta vez, Hölderlin queria livrar Empédocles a todo custo de quaisquer laços eróticos. E ele manteve essa intenção, mesmo quando finalmente abandonou a barreira do voto de castidade sacerdotal. Isso também é evidente nas novas condições de vida do protagonista: no primeiro esboço, Empédocles vive como homem solteiro e sem filhos, na casa de seus pais mortos.<sup>11</sup>

Hölderlin encontrou o nome das duas virgens de Agrigento na obra de Diógenes Laécio. Segundo esse autor, Empédocles teria curado uma mulher chamada Panteia, desenganada por outros médicos.<sup>12</sup> A partir desse detalhe, Hölderlin criou uma personagem que emerge de uma rede de relações relevantes para o desdobramento do drama: Panteia é a filha de Crítias, o arconte (governante) de Agrigento, e um “terrível inimigo” de Empédocles, uma vez que a postura carismática do protagonista para com o povo ameaça as relações de poder na cidade. Ao projetar o novo esboço, Hölderlin dá a Panteia a tarefa de, por meio de suas palavras, tornar presente a figura

---

<sup>9</sup> MA 3, 331; cf. também FHA 12, 46 s.

<sup>10</sup> Theresia Birkenhauer relembra, a partir do dicionário mitológico de Benjamin Hederich (*Gründliches mythologisches Lexicon*, Leipzig 1770), quais seriam as consequências se um homem se envolvesse com uma vestal: ele seria açoitado até a morte e as sacerdotisas enterradas vivas. Cf. BIRKENHAUER, T. **Legende und Dichtung. Der Tod des Philosophen und Hölderlins Empedokles**. Berlin: Verlag Vorwerk 8, 1996, p. 262.

<sup>11</sup> MA 1, 798 s.

<sup>12</sup> LAERTIUS, D. **Lives of Eminent Philosophers**, VIII. 69, p. 383.

de Empédocles mesmo antes do herói entrar em cena. Como ela o descreve? Panteia relata o momento de seu despertar, após beber a poção de sua cura:

[...] lá estava ele, Empédocles! Tão divino  
e próximo! Em seus olhos sorridentes,  
minha vida de novo floresceu! Ah!  
como nuvenzinha da alvorada, fluiu meu coração  
ao encontro da luz alta e suave e eu era seu  
tímido reflexo. (MA 1, 770 s.)\*

De imediato, há aqui duas coisas a ressaltar: em primeiro lugar, a metáfora parece sugerir um tênue interesse erótico (“eu era seu tímido reflexo” – uma imagem, comum na época, que expressa o amor passivo da mulher pelo homem<sup>13</sup>), em segundo, há um corretivo um pouco menos tênue para isso que é a descrição da aparência de Empédocles como “divina”. Aquele que está próximo dos deuses não só é elevado muito além do alcance do desejo dela; como tal, ele próprio também é imune à necessidade do amor dirigido a uma pessoa. Panteia também compreende isso:

De nada necessita, caminha  
Em seu mundo próprio e, tranquilo como um deus, vai  
Por entre as flores; a aragem  
Receia perturbar o abençoado [...] (MA 1, 771/ ME 89)

“Carente de nada” (*Unbedürftig*) – ideia já conhecida desde as versões de *Hipérion*<sup>14</sup> – designa aquele que vive em tranquila satisfação, não sente falta de coisa alguma e, portanto,

\* Citado da tradução brasileira. Cf. HÖLDERLIN, F. **A Morte de Empédocles**. Trad. Marise Curioni. São Paulo: Iluminuras, 2008, p. 89. Será citada, ao lado da MA, com a sigla ME e página correspondente [N. R.].

<sup>13</sup> Nesse sentido, Hipérion transborda com detalhes minuciosos e cansativos sobre Diotima: “Quando ela, maravilhosamente onisciente, me revelava em cada eufonia, cada dissonância nas profundezas de meu ser, no momento em que começavam e antes mesmo que eu os percebesse; quando via qualquer sombra de uma nuvenzinha na minha frente, qualquer sombra de melancolia, de orgulho nos meus lábios, qualquer centelha nos meus olhos; quando auscultava os fluxos e refluxos de meu coração pressentindo vigilante horas sombrias, enquanto meu espírito se consumia em conversas abundantes, demasiado descomedido e profuso; quando o amável ser, fiel como um espelho, me revelava cada mudança de minhas feições [...]” (MA 1, 666 / Hip 66)

<sup>14</sup> No “Fragmento de Hipérion”, Melite é descrita como alguém sem carências, ou seja, autossuficiente – o que leva Hipérion, bastante carente, a sentir até mesmo raiva dela, afinal reconhece que ela não poderia amar alguém como ele: “E era com essa criatura celeste que me enfurecia? E por que eu me enfurecia com ela? Por não ser indigente como eu, por ainda trazer o céu no coração e não ter se perdido de si como eu, por não precisar como eu dos outros, por não necessitar de riqueza alheia para povoar o próprio deserto, por não temer como eu perecer e nem precisar apoiar-se sobre outros pelo peso de meu medo de morrer; ah!, precisamente o que nela era mais divino, essa paz, essa suficiência celeste, era o que eu havia carregado com meu desânimo; o seu paraíso era o que eu havia invejado com a baixaza de minha cólera.” (MA 1, 499) [cf. HÖLDERLIN, F. Fragmento de Hipérion (*Thalia*). In: **Hipérion ou O Eremita na**

desconhece a dependência do desejo que constitui o amor erótico. Para lançar mão da formulação do plano de Frankfurt, trata-se daquele que sabe “viver e amar no grande acorde com todos os viventes” – e que, devido a isso, é inapto para a vida dentro de “relações determinadas”.

Apesar de sua percepção da autossuficiência de Empédocles no diálogo inicial, Panteia não faz segredo do fato de que ela o ama: ela “pertence”<sup>15</sup> a ele; seus pensamentos giram obsessivamente em torno dele: “Eu sei / Não há nada além dele” (MA 1, 773). Entretanto, por causa de sua proximidade com os deuses, ela julga arrogante colocar-se em pé de igualdade ou semelhança com ele: “Eu não sou ele”, ela enfatiza e acrescenta:

E se ele houvesse pecado contra todos os  
Deuses e descarregado o ódio deles  
Sobre si; e quisesse eu pecar  
Como ele, para sofrer a mesma sorte dele,  
Seria como se entre amantes em litígio  
Um estranho se imiscuísse, – o que queres? diriam  
Os deuses apenas, não podes, tola,  
Ofender-nos, como ele. (MA 1, 773 / ME 93)

Somente como cúmplice é que ela adota a formulação híbrida “a mesma sorte dele”<sup>16</sup> (e isso somente em uma frase condicional irreal), para logo rejeitá-la novamente. A metáfora usada neste ponto (tudo se passa “como se entre amantes em litígio/ um estranho se imiscuísse”) ressalta o modo como ela vê a diferença intransponível entre ela própria e Empédocles. Mas, ao mesmo tempo, há desejos eróticos latentes na metáfora: Panteia gostaria de estar incluída no “litígio entre

---

**Grécia.** Trad. Márcia Schuback. Rio de Janeiro: Forense, 2012, p. 12, doravante FH (N. R.) Na versão final, a mesma coisa é dita sobre Diotima: “Nunca conheci nada tão parco de necessidades, tão divinamente sóbrio.” (MA 1, 663 / Hip 62, trad. modificada) Conquanto não seja possível tirar Melite da serenidade, Diotima é arrancada de sua ausência de necessidades por conta de seu amor por Hipérion. É com o coração inquieto que Hipérion vê operar nela essa mudança, refletindo em seguida se não seria melhor deixá-la em sua paz: “Essa é a minha alegria, doce vida! Traga sempre dentro de si o céu despreocupado! Jamais sinta carência, não, não! Não veja em você a pobreza do amor.” (MA 1, 669 / Hip 69)

<sup>15</sup> Hölderlin frequentemente apresenta o amor erótico com a metáfora da propriedade, p. ex., no “Fragmento de Hipérion”: “Compreendi rapidamente que haveria de me tornar menos do que uma sombra tão logo ela parasse de viver em mim, em torno de mim, para mim, *tão logo ela não fosse mais minha*” (MA 496; grifo meu / FH 8); e na versão final do romance: “[...] ao me confessar chorando que amava demais e despedindo-se de tudo o que lhe pesava no coração [...], exclamou: ‘*não pertença nem mais ao céu, nem à terra, pertença somente a um, a um único*’.” (MA 1, 680; grifos meus / Hip 80)

<sup>16</sup> Panteia antecipa a afirmação híbrida de Empédocles, segundo a qual ele seria um deus – o que, em seguida, levará à sua expulsão de Agrigento.

amantes” em vez de ocupar o lugar externo de uma “estranha.”<sup>17</sup> A amiga Délia levanta mais dúvidas a respeito da correção da autoavaliação de Panteia: “Assemelhas-te / A ele talvez mais do que pensas, senão, como / Nele encontrarias apaziguamento? (MA 1, 773 / ME 95) Assim, apesar de todas as negações, o desejo erótico de Panteia por Empédocles paira no ar como uma pergunta sem resposta no final da primeira cena.

Empédocles encontra uma réplica a esse imbróglio no final do primeiro ato, embora não em conversa com Panteia – os dois, por sinal, não aparecem juntos em nenhuma cena em todo o primeiro esboço –, mas com seu pai, Crítias, arconte e antagonista de Empédocles. Na cena anterior, o sacerdote Hermócrates proferira uma maldição contra Empédocles, diante do próprio Empédocles, de Crítias e das mulheres de Agrigento. Enquanto todos saem de cena, Empédocles pede a Crítias para que permaneça, pois deseja falar com ele sobre sua filha. Crítias precisa “deixar este país”, caso contrário, Panteia “morrerá sem alegrias, pois nunca / A mais terna filha dos deuses / Acolherá um bárbaro em seu coração.” (MA 1, 794 s. / ME 145)\* Em uma “terra sagrada”, em “Elis ou Delos” – ambos locais de jogos Pan-helênicos - o “sentido belo, [...] ternamente modesto [de Panteia] / se aquietará”; as “sombras nobres” acalmarão “a dor, que em segredo ela carrega / no peito piedoso”. A “dor” não é definida mais de perto, mas no remédio prescrito por Empédocles revela-se o diagnóstico. A “sonhadora piedosa” escolherá um dos vencedores coroados pela melhor canção; ele deverá “arreatá-la das sombras / Às quais precocemente se reuniu” (MA 1, 795 / ME 147), e levá-la para casa como uma esposa bem disposta. Dessa forma, é assegurada a satisfação dos desejos eróticos de Panteia: no papel de casamenteiro, o homem adorado por Panteia recomenda a seu pai onde procurar um marido digno para a filha.

É digna de nota a descrição que Empédocles faz de Panteia como a “filha dos deuses”, sobretudo em vista de que ele está falando com seu pai biológico. No entender de Empédocles, Crítias julga mal sua filha:

Não a conheces?  
E tateias, buscando como um cego o que  
Os deuses te concederam? Em vão

<sup>17</sup> A formulação remete às palavras inebriadas no final de *Hipérion*: “As dissonâncias do mundo são como a discórdia dos amantes. A reconciliação está latente na disputa, e tudo o que se separou volta a se encontrar.” (MA 1, 760 / Hip 166)

\* Tradução modificada [N. R.].



Cintila em tua casa a luz graciosa? (MA 1, 794 / ME 145)<sup>18</sup>

Torna-se visível aqui uma estrutura genealógica dupla: Panteia é a filha biológica de Crítias, mas é uma estranha em casa por conta de sua ascendência divina.<sup>19</sup> A mesma coisa acontece com Empédocles. A casa de seus pais é a prova de que possui família biológica, mas as pessoas que o compreendem e o amam – Panteia e seu favorito Pausânias – reconhecem sua origem divina. Nas últimas linhas do esboço, Pausânias o chama de “filho dos deuses.” (MA 1, 837 / ME 241) À pergunta de Empédocles: “Quem / Reconheces em mim?”, na última cena com Pausânias na encosta do Etna, o pupilo responde – em analogia com uma cena semelhante entre Jesus e seus discípulos<sup>20</sup>: “Ó, Filho de Urânia!” (MA 1, 830 / ME 225) Apesar de ser apresentado como mais essencial do que a relação biológica, esse parentesco metafórico tem uma dupla função paradoxal no esboço do drama, introduzindo uma base para o amor profundo e, no caso de Panteia, obsessivo por Empédocles, ao mesmo tempo que representa uma tácita barreira para o amor erótico por ele – um obstáculo que não precisa ser explicitado e, além disso, é ainda mais sutil do que o voto vestal teria sido. Hölderlin colocará essa rede de parentesco ainda mais explicitamente em evidência em seu último esboço. A esse respeito, o parentesco espiritual entre Panteia e Empédocles, enfatizado no primeiro esboço, representa uma posição intermediária no processo de deserotização entre o plano de Frankfurt, no qual Empédocles vive casado com uma esposa cujo espírito não está à altura dele, e a variante do último esboço que coloca Panteia como irmã.

##### 5. Segundo Esboço: “Pleno de vida, só pertence a si mesmo”

<sup>18</sup> Isso também parece ser confirmado por uma cena anterior em que Crítias, diante do sacerdote Hermócrates, deprecia a inclinação de sua filha por Empédocles: “Mas como todos / Afeiçãoou-se a ele.” (MA 1, 774 / ME 97) Ao longo do esboço, a avaliação de Crítias é contraposta pela caricatural inconstância do povo agrigentino, que clama no final do primeiro ato pela expulsão de Empédocles para, algumas cenas mais tarde, no começo do segundo ato, desejar coroá-lo rei de Agrigento. Na primeira cena do esboço, também Délia distingue o conhecido culto ao poeta entre as jovens atenienses do amor “imensurável” e “ilimitado” de Panteia por Empédocles. (MA 1, 773 / ME 93)

<sup>19</sup> Transmitido por Diógenes Laércio, o nome “Panteia” (deusa do todo) pareceu possivelmente atrativo a Hölderlin como alusão sutil à ascendência divina que ele gostaria de lhe atribuir.

<sup>20</sup> Mateus 16, 15 s: “[Jesus] diz a eles: ‘Vós, então, quem me dizeis ser?’ Tendo respondido, então, Simão Pedro falou: ‘Tu és o Ungido (Christos), o Filho do Deus vivente’” [cf. **Os Evangelhos: Uma tradução.** Tradução, apresentação e notas Marcelo Cavallari. Cotia: Ateliê Editorial; Araçoiaba da Serra, SP: Mnema, 2020, p. 111, (N.R.)].

Na primavera de 1799, Hölderlin começou a trabalhar no segundo esboço. Também aqui a transmissão dos manuscritos é complicada: além do esboço, que compreende cerca de 700 linhas e contém cenas do início e do fim do drama, sobreviveu também uma cópia passada a limpo com 143 linhas das primeiras cenas do segundo esboço. Em grande parte, o segundo esboço consiste em textos revisados do primeiro. Entretanto, as revisões e a nova composição apontam para mudanças conceituais que também são relevantes para nosso tema. Uma comparação dos manuscritos mostra, por exemplo, que Hölderlin decidiu apagar a cena de abertura entre Panteia e Délia após começar a trabalhar no segundo esboço.<sup>21</sup> Em vez disso, a tragédia abre com um novo diálogo entre Mécares e o sacerdote Hermócrates. Mécares não é mais identificado na lista de personagens da cópia; ele desempenha um papel semelhante ao de Crítias nessa primeira cena, na medida em que comunica ao sacerdote o perigo político que Empédocles representa com seu feitiço carismático e suas afirmações híbridas diante das mulheres de Agrigento. Não está claro se ele ocupa uma posição de liderança na cidade, comparável à de Crítias. Em todo caso, ao contrário de Crítias, ele não é chamado de “arconte” nem de “mau inimigo” de Empédocles. Ele antes apazigua o sacerdote, tentando – embora em vão – atenuar a veemente condenação que Hermócrates lançou contra Empédocles. Parece inverossímil que Hölderlin tenha tido a intenção de usar essa figura para manter a relação pai-filha entre Crítias e Panteia no segundo esboço, sobretudo em vista da reduzida autoridade de Mécares sobre Hermócrates. Contra isso, também fala a eliminação da primeira cena Panteia/Délia e, com ela, da história da cura de Panteia – que tem seu peso particular no primeiro esboço porque acontece na casa do arconte, opositor político do protagonista. E se, no segundo esboço, estava planejada a eliminação da relação pai-filha, o mesmo deve ter sido previsto também com a embaraçosa mediação matrimonial entre Empédocles e o pai de Panteia.

No segundo esboço, Panteia aparece apenas naquelas cenas finais revisadas a partir do primeiro esboço, nas quais ela conversa sobre a provável morte de Empédocles, primeiramente com Délia, em seguida também com Pausânias. Nessas linhas, não há nada do amor obsessivo que a amante expressa sobretudo na cena inicial do primeiro esboço. À nova pergunta de Délia a

---

<sup>21</sup> No esboço, a cena é anotada (“Panteia. Délia.”), mas não é composta; e não se encontra mais na cópia passada a limpo. A edição de Knaupp funde o esboço com a cópia, e menciona a supressão da cena das amigas apenas nas notas; na edição de Schmidt/Grätz, a cena é marcada pela impressão da cópia à parte, no anexo do esboço. (MA 1, 841; 3, 346; DKV 2, 361, 390, 1132) Também é útil uma consulta aos fac-símiles: FHA 12, 322 s. (anexo do esboço), FHA 12, 407 (começo do primeiro ato na cópia a limpo).

Panteia: “diante de meus olhos / O fim do incompreensível / É iminente, triste e obscuro e também tu / O exortas a partir?”, Panteia responde:

Devo fazê-lo. Quem o poderia reter,  
 Dizer-lhe: és meu?  
 Pleno de vida, só pertence a si mesmo  
 E apenas o espírito é sua lei [...] (MA 1, 858 / ME 282, 285)

E aos protestos de Délia de que a vida na terra seria “esplêndida”, ela responde:

Criança amável!  
 Por certo, isto também me atinge e gostaria que  
 Não fosse assim, porém envergonho-me disso.  
 Ele cometerá tal gesto: não será, pois, sagrado? (MA 1, 859 / ME 285)

Se de algum modo for possível abordar o desejo erótico de Panteia por Empédocles no segundo esboço, essa cena mostra claramente que ela mesma descarta qualquer desejo – como uma violação do caráter de Empédocles ou como impulso do qual ela própria sente vergonha.

#### 6. *Terceiro Esboço: Tudo em família*

A última fase do trabalho de Hölderlin no projeto de *Empédocles* começou na segunda metade de 1799, e incluiu um complexo de manuscritos compostos de acordo com a seguinte cronologia:

- . reflexões poético-teóricas sobre a tragédia no ensaio “A ode trágica”, ao qual também pertence o “Fundamento para Empédocles”;
- . um plano com uma nova concepção do drama, composto por pequenas descrições em prosa de algumas cenas;
- . o terceiro esboço com três cenas desenvolvidas do primeiro ato;
- . um outro ensaio teórico, “A pátria em declínio...”;
- . um novo plano para a continuação do terceiro esboço, com poucos detalhes.

As reflexões teóricas sobre o desfecho trágico levaram Hölderlin a uma nova concepção da trama na versão final da tragédia. Não devem mais ser circunstâncias externas e “acidentais” que fazem Empédocles lançar-se no Etna. O Empédocles do terceiro esboço compreendeu a necessidade de sua morte desde o início.<sup>22</sup> O que está em questão agora é tornar plausível e justificar essa convicção diante dos outros personagens – sobretudo diante do sacerdote egípcio Manes – e do público. A abordagem implica uma maior concentração do material, intensificada nessa fase de trabalho. O terceiro esboço (assim como o plano que o precedeu) começa com um grande monólogo de Empédocles no cume do Etna; os eventos passados em Agrigento são apenas sintetizados com maior brevidade. Os personagens do terceiro esboço são concebidos no sentido desse novo foco, e isso com crescente distanciamento das fontes antigas: o adversário político de Empédocles – chamado de “rei”, no plano, e de “senhor”, no esboço (e conhecido pelo nome “Strato”) – é agora seu irmão. Panteia é sua irmã. A relação entre irmãos dissolve os interesses eróticos das versões anteriores, Empédocles é dispensado do duplo papel do primeiro esboço, no qual atuava como objeto de adoração e como mediador do casamento de Panteia. Ela já não precisa mais de uma amiga íntima a quem possa confiar seus segredos amorosos. São eliminados o papel de Délia e as cenas entre as amigas no início e no final do primeiro esboço. Em vez disso, de acordo com o plano do terceiro esboço, a irmã deve atuar como mediadora entre os dois irmãos inimigos. Ela “pergunta ao rei. / quer reconciliar os dois / fala do povo. / pede a Empédocles para que volte” e deve aconselhá-lo a abrir mão de suas “feridas [de] esquecimento.” Com a aproximação da multidão armada, ela teme as “massas ambíguas” e “a contenda que somente agora parece começar entre os dois irmãos.” Hölderlin faz com que Empédocles “conforte” a irmã em seu último discurso que precede sua “canção noturna” (MA 1, 881), quando presumivelmente ele se retira para o Etna. Embora Panteia seja aqui neutralizada como figura erótica, Hölderlin aparentemente previu um papel importante para ela: o de ser humano com sentimento fraternal e capaz de gestos de mediação.

Entretanto, no terceiro esboço e no novo plano anexado para sua continuação, Hölderlin parece querer direcionar o drama ainda mais para o sentido e a justificativa do suicídio de Empédocles. No processo, a ênfase recai sobre Manes e, como resultado, o papel de Panteia parece perder importância. Na nova composição da terceira cena do terceiro esboço, Manes examina

---

<sup>22</sup> Cf. a discussão de Schmidt/Grätz a respeito do terceiro esboço, DKV 2, 1110 ss.

Empédocles de modo minucioso, avaliando se ele realmente seria “o novo salvador”, o único a sair “enobrecido” do “pecado assombroso” do suicídio (MA 1, 897). Uma nota do manuscrito determina que Manes também profira a palavra final do drama: ele, “o todo experiente, o visionário perplexo com os discursos de Empédocles”, explica diante das mulheres de Agrigento, de Pausânias, do rei e de sua irmã, que Empédocles é o “eleito”, e interpreta o significado epocal de sua vida e morte, “que ao mesmo tempo dissolve e renova o mundo.” Ao final, ele promete “proclamar o último desejo de Empédocles na festa de Saturno”. (MA 1, 903) De resto, o plano para a sequência é extremamente esquemático. Cinco atos com os nomes das figuras são registrados, mas faltam as descrições em prosa esboçadas no plano. É possível que Hölderlin tenha logo percebido que o foco excessivo em Manes e Empédocles diminuiria tanto o significado dos outros atos, a ponto de a obra entrar em colapso.

### 7. O “par festivo” – *Empédocles e Pausânias*

Mas será que esse direcionamento estrito consegue deserotizar, de fato, a tragédia de Hölderlin? Em primeiro lugar – para não tirar uma conclusão apressada –, voltemos brevemente nossa atenção para Pausânias. Para essa figura, Hölderlin também se baseia em Diógenes Laércio, que o chama de aluno de Empédocles e seu “amante” (ἐρώμενος).<sup>23</sup> Com o então denominado “amor grego”, Hölderlin devia saber que se tinha em mente uma relação de pederastia entre Empédocles e seu pupilo favorito.<sup>24</sup> Entretanto, ao contrário da descrição que Hölderlin faz da relação entre Hipérion e Alabanda, na qual não se pode ignorar alusões homoeróticas<sup>25</sup>, a partir do primeiro esboço a relação entre Empédocles e Pausânias se apresenta antes como uma relação de

<sup>23</sup> LAERTIUS, D. **Lives of Eminent Philosophers**, VIII. 60, p. 375. No plano de Frankfurt, essa figura é descrita apenas como o “favorito” entre os alunos de Empédocles; somente a partir do primeiro esboço é que ela passa a se chamar Pausânias. Listas de personagens sobreviveram apenas na cópia passada a limpo do segundo esboço (no qual o nome Pausânias aparece sem acréscimos) e do terceiro esboço (no qual Pausânias é descrito como amigo de Empédocles). Isso é mais fácil de visualizar na edição DKV (2, 389, 397, 421 ss.); na MA, a lista de personagens do segundo esboço (MA 1, 768) é um complemento do editor (MA 3, 331).

<sup>24</sup> Sobre a pederastia na época de Hölderlin, cf. DERKS, P. **Die Schande der heiligen Pädasterie. Homosexualität und Öffentlichkeit in der deutschen Literatur 1750-1850**. Berlin: Verlag rosa Winkel, 1990.

<sup>25</sup> DERKS, P. **Die Schande der heiligen Pädasterie**, p. 396-400; ROCHE, M. Allusions to and Inversions of Plato in Hölderlin’s *Hyperion*. In: Richter, G. (Hg.) **Literary Paternity, Literary Friendship, Essays in Honor of Stanley Corngold**. Chapel Hill, London: University of North Carolina Press, 2002, p. 86-103, esp. 91 s.

pai e filho.<sup>26</sup> O amor entre os dois é íntimo, mas seus discursos não são carregados de erotismo como os de Panteia, que se derrama sobre Empédocles no primeiro esboço. No entanto uma mudança sutil, embora velada, pode ser sentida no terceiro esboço, na nova cena entre Pausânias e Empédocles nos arredores do Etna. Empédocles deseja ficar a sós. Pausânias protesta: desde que Empédocles o encontrou “como um órfão” e “estendeu [-lhe] as mãos”, ele foi “outro, e teu [de Empédocles]”. (MA 1, 889 / ME 309) Empédocles o rejeita, áspero: “Tens de saber, eu não sou teu / Nem tu és meu; e a tua senda não / É a minha.” (MA 1, 890 / ME 311) A passagem lembra a recusa igualmente enérgica de Panteia no segundo esboço, quando ela renuncia ao desejo de criar um vínculo que prenderia Empédocles com as palavras “tu és meu.”<sup>27</sup> Também o último argumento de Pausânias de que permaneceria com Empédocles mesmo se fosse ao “santuário do abismo” para “uma conciliadora visita aos Titãs” (MA 1, 892 / ME 315), lembra a consideração de Panteia do primeiro esboço – aliás também formulada no condicional irreal – quando se declara disposta a acompanhar Empédocles até mesmo no sacrilégio contra os deuses.<sup>28</sup> Ao que parece, Hölderlin transferiu para Pausânias algumas formulações anteriormente destinadas a Panteia e que ora já não se enquadram no novo papel de irmã do terceiro esboço. É possível discernir um novo tom também na reação de Empédocles à hipérbole de Pausânias, disposto a segui-lo até os Titãs. Ele pede para o amigo ficar com ele, apesar de tudo; e quando Pausânias pergunta, surpreso, como deve entender esse convite, Empédocles responde: “Tu te entregaste / A mim, és meu; portanto não perguntes!” (MA 1, 892 / ME 315). Um pouco depois, ele se permite a seguinte fantasia nostálgica de uma morte comum com Pausânias:

Ó coração disposto a todo sacrifício! Este rapaz  
Renuncia por mim à dourada juventude!  
E eu! Ó terra e céu! Vê, enquanto  
A hora se vai, me estás ainda perto  
E floresces por mim, alegria de meus olhos.  
Como outrora, tenho-te ainda nos braços  
Como se fosses meu, minha presa,  
E ainda uma vez o doce sonho me seduz.  
Sim, seria esplêndido se na chama fúnebre

<sup>26</sup> No plano de Frankfurt, não há discurso direto; nas descrições das ações, Empédocles é descrito como “mestre” de Pausânias, e ele como “favorito” de Empédocles. No primeiro esboço, Empédocles e Pausânias se tratam repetidamente como “pai” e “filho”: MA 1, 792, 808, 810, 813, 822, 831; e no terceiro esboço: MA 1, 889, 892, 894.

<sup>27</sup> Cf. este texto, p. 83 e MA 1, 858.

<sup>28</sup> Cf. este texto, p. 79 e MA 1, 773.

Em vez de Um Só subisse de braço dado  
 Um par festivo ao fim do dia;  
 E de bom grado levaria comigo o que na terra amei  
 Como um rio nobre todas as suas nascentes,  
 Para brindar em sacrifício à noite sagrada. (MA 1, 893 / ME 317)

Será que encontramos aqui apenas a ideia do casal de heróis unidos na morte<sup>29</sup>, uma das ideias favoritas de Hölderlin? Ou deveria o sonho do abraço com a “presa”<sup>30</sup> – *i.e.*, a imagem do rio que reúne em si suas fontes<sup>31</sup> – ser entendido como insinuação homoerótica? As perguntas finalmente provam ser inúteis; Empédocles rompe abruptamente a fantasia atraente nas seguintes linhas:

Melhor, porém, cada um trilhar  
 A senda que Deus lhe destinou.  
 É mais inocente e inócua. (MA 1, 893 / ME 317)

Ao fim e ao cabo, encontra-se aqui banido o erotismo, o desejo sufoca pela interdição divina e pela culpa que paira em ameaça.

## 8. A ‘petite/grande mort’ de Empédocles

No entanto, em todas as versões, Hölderlin concede um amor a seu Empédocles, o amor à terra, à natureza. Ainda criança, diz Empédocles no primeiro esboço, ele teria prometido “fielmente

<sup>29</sup> Sobretudo os pares heroicos Castor e Pólux e Aquiles e Pátroclo são assimilados na também entusiasmada amizade com conotações homoeróticas entre Hipérion e Alabanda. Cf. especialmente MA 1, 640 s.

<sup>30</sup> Possivelmente uma alusão ao rapto de Ganimedes por Júpiter, afinal Hölderlin frequentemente se reporta ao tema em sua poesia; p. ex., em uma passagem de *Hipérion* (na qual certamente lhe escapa a inconsistência da analogia): “Ó, como eu a teria envolvido em meus braços, como a águia seu Ganimedes, e com ela sobrevoado o mar e suas ilhas.” (MA 1, 659) O mito de Ganimedes era conhecido como exemplo de pederastia no século XVIII. Já Luciano interpretara o mito em sentido sexual em seus *Diálogos dos Deuses*, os quais C. M. Wieland traduziu para o alemão em 1788-89. Wieland faz o mesmo em seus versos *Juno e Ganimedes* (publicados em suas *Narrativas Cômicas*, de 1765). Sobre isso, cf. WILSON, W. D. Ein „hartnäckiger Ketzer in Liebessachen“: Wieland, griechische Liebe und Selbstzensur. In: Erhart, W & Laak, L. v. (Hrgs.). **Wissen-Erzählen-Tradition: Wielands Spätwerk**. Berlin: de Gruyter, 2010, p. 293-314.

<sup>31</sup> Cf. a descrição que Hipérion faz de seu encontro com Alabanda: “Encontramo-nos como dois riachos que correm montanha abaixo, arrastando a carga composta de terra, pedra, madeira podre e todo o caos inerte que os retém, a fim de abrir caminho em direção ao outro, rompendo tudo até começarem a caminhada em direção ao vasto mar, comovendo e comovidos com igual intensidade e unidos numa torrente majestosa.” (MA 1, 631 / Hip 30) A imagem do terceiro esboço é semelhante, de modo que aqui parece adequada a assimetria de uma relação pederástica.

amar” a terra, “sem medo, até a morte [...]” (MA 1, 781) É o que ele fala de modo semelhante em seu grande monólogo no início do terceiro esboço:

Ó Natureza que tudo toleras! Agora sou teu!  
 Pertença-te, entre ti  
 E mim renasce o antigo amor. (MA 1, 886 / ME 301)

Sua poesia brota do amor pela natureza. Como um “sacerdote”, diz Empédocles no primeiro esboço, ele sempre lhe trouxe a oferenda de sua “canção viva [] / Derramada como sangue do sacrifício.” (MA 1, 778) Na cena de abertura do primeiro esboço, Panteia pinta para a amiga um quadro no qual imagina ver Empédocles à noite em seu jardim, com o entusiasmo se transformando em êxtase e canção:

[...] de si propaga-se  
 O entusiasmo em júbilo crescente,  
 Até que, tal uma faísca, salta  
 O pensamento da noite de êxtase fecundo.  
 Alegres, os espíritos de feitos vindouros  
 Impulsionam sua alma; e o mundo,  
 A vida borbulhante dos homens e a Natureza  
 Mais alta surgem à sua volta – aí se acha, como um deus,  
 Em seus elementos; e sua alegria  
 É canto celeste [...]. (MA 1, 771 / ME 89, 91)

Panteia escolhe palavras – júbilo crescente, entusiasmo, noite de êxtase – facilmente aplicadas em contextos eróticos ou autoeróticos. Trata-se de um grupo de palavras multivalentes que, nos versos de Panteia, estão relacionadas a um único campo semântico – *i.e.*, ao processo criativo da inspiração e da produção poética. O campo erótico é evitado – assim como Panteia “evita” a proximidade física do amado<sup>32</sup>; o sentido da linguagem erótica é tomado pelo êxtase da poesia. Empédocles adota uma abordagem semelhante em seu último monólogo no final do primeiro esboço:

Encontro eu na Única ação, na sagrada,  
 A vós todos como deleite vitorioso, tudo o que meu coração

<sup>32</sup> No começo da cena inicial, Panteia deseja que Délia veja Empédocles apenas por um momento, “e então desvie! *Eu própria o evito.*” (MA 1, 769; grifos meus)



Anseia.\* Morrer? Apenas um passo para penetrar  
 O escuro, mas gostarias, meu olhar, de ver ainda!  
 [...]
   
 A noite toldará por algum tempo  
 Esta cabeça. Mas a chama brota  
 Com alegria do peito intrépido. Desejo  
 Apavorante! Como?! Por fim, a vida  
 Em mim se inflama diante da morte? E me  
 Estendes o cálice fervilhante [,<sup>33</sup>] do pavor,  
 Natureza, para que o teu aedo ainda  
 Beba o derradeiro entusiasmo? (MA 1, 833 / ME 233)

Sua escolha de palavras – deleite, noite, com alegria, brota, desejo apavorante, vida [que] se inflama diante da morte, entusiasmo – coincide em parte com as escolhas de Panteia, mas, ao mesmo tempo, supera-as em intensidade. Empédocles quer encontrar o clímax de todas as suas delícias anteriores no “cálice do pavor” que a natureza oferece, aludindo, por um lado, ao cálice de fogo da cratera do Etna e, por outro, ao cálice de cicuta de Sócrates. No suicídio, Empédocles deve encontrar o sentido mais íntimo da linguagem erótica.

No entanto, no terceiro esboço, encontramos um certo recuo dessa linguagem extática. Em seu monólogo de abertura, Empédocles se dirige à “Natureza que tudo tolera[s]”: agora “entre ti / E mim renasce o antigo amor”; ela é a mãe que abraça seu filho e gentilmente o arrasta para a morte:

Tu me chamas e me atrais para perto, sempre mais perto.  
 E quando a onda subir e seu braço  
 Materno me envolver, o que mais  
 Poderia temer? (MA 1, 886 / ME 301)

E finalmente, quando Empédocles desafia Manes a saltar com ele no cálice de fogo, muito embora o suicídio seja seu destino segundo uma lei divina, ele quer entender essa morte explicitamente como um retorno ao seu “familiar”, o pai Éter:

Vem comigo; se agora, por demais solitário  
 O coração se lamenta à terra, e a mãe

---

\* Os versos anteriores (Encontro ... / Anseia) se encontram na FHA e na MA, mas não na *Stuttgarter Ausgabe*, utilizada pela tradução brasileira. [N. R.]

<sup>33</sup> Não há vírgula no texto da MA, apenas em DKV 2, 354.

Obscura, lembrando-se da antiga unidade,  
 Estende os braços de fogo ao éter  
 Vem agora o dominador em seu raio;  
 Sigamo-lo, então, às profundezas, às chamas sagradas,  
 Em sinal de nossa afinidade. (MA 1, 899 s. / ME 331s.)

Como no primeiro esboço, também aqui vemos uma transformação da linguagem erótica inadequada para a nova situação de parentesco. O salto extático e autoerótico para a morte do primeiro esboço é suavizado, e até mesmo o sugestivo abraço materno do monólogo cede lugar, na última cena, ao “dominador” paterno que “vem em seu raio”. (MA 1, 900 / ME 333)

### 9. Conclusão

Como deve ser interpretado o processo progressivo de deserotização nos vários níveis em que se desenvolve, ao longo das diversas versões de *Empédocles*? É óbvio, e isto deve ser admitido antes de tudo, que o erotismo não é o tema do projeto de *Empédocles*. E na medida em que Hölderlin se esforçou, ao longo da redação, para racionalizar e concentrar cada vez mais o material dramático, fica claro também que ele queria desligar seu herói dos enredos conjugais e eróticos, a maioria dos quais ele mesmo inventou como distrações indesejadas do trabalho. Na minha opinião, porém, o problema da deserotização não pode ser explicado apenas por considerações a respeito da estrutura da tragédia *Empédocles*. Em vez disso, uma análise comparativa das versões mostra como, no processo de redação, o erotismo é deslocado para objetos sempre novos – a esposa, Panteia, Pausânias, o processo criativo da poesia, o suicídio –, e como a introdução de estruturas de parentesco ergue constantemente novas barreiras contra ele. Não é somente neste trabalho que Hölderlin permite ao herói, ou ao eu lírico, compreender o que lhe é “próprio” na perda do amor erótico.<sup>34</sup> Também Hipérion deve primeiro perder sua amada antes de encontrar sua vocação de poeta; não é por acaso que o romance tem o subtítulo “O Eremita na Grécia.” E na ode “O meu próprio”, escrita em 1799, Hölderlin distingue a vida do cidadão doméstico e casado da existência “apátrida” do poeta:

<sup>34</sup> Na última cena do terceiro esboço, Empédocles desafia Manes a saltar com ele nas “chamas sagradas”, caso ele acredite que o suicídio também seja a ele “[destinado] como bem [propriedade].” (MA 1, 900 / ME 333)

Feliz aquele que, tranquilo, ama uma mulher piedosa,  
 Vive em seu próprio lar, em sua gloriosa terra natal,  
 Brilha, sobre o solo firme,  
 Mais belo o céu para o homem seguro.

[...]

E tomara que salvar meu coração mortal também  
 Seja um logradouro firme como para os outros,  
 Para que minha alma não seja apátrida  
 Ansiando nostálgica para além da vida.

Sê, tu, canção, meu asilo amigável! (MA 1, 237 s.)

*Priscilla Hayden-Roy*

*University of Nebraska-Lincoln*

*phayden-roy1@unl.edu*

## BIBLIOGRAFIA

### Abreviaturas

[DKV] Friedrich Hölderlin. **Sämtliche Werke und Briefe**. 3 Bde., hg. von Jochen Schmidt (*Der Tod des Empedokles*: Bd. 2 [in Zusammenarbeit mit Katharina Grätz], S. 277-451), Frankfurt/M: Deutscher Klassiker Verlag, 1994.

[FHA] Friedrich Hölderlin. **Sämtliche Werke**. Bd. 12., hg. von D. E. Sattler. Frankfurt/M: Roter Stern, 1985.

[MA] Friedrich Hölderlin. **Sämtliche Werke und Briefe**. Hrsg. von Michael Knaupp, Bd. 1-3. München: Carl Hanser Verlag, 1992-1993.

BIRKENHAUER, Theresia. **Legende und Dichtung. Der Tod des Philosophen und Hölderlins Empedokles**. Berlin: Verlag Vorwerk 8, 1996.

DERKS, Paul. **Die Schande der heiligen Pädasterie. Homosexualität und Öffentlichkeit in der deutschen Literatur 1750-1850**. Berlin: Verlag rosa Winkel, 1990.

LAERTIUS, Diogenes. **Lives of Eminent Philosophers**. With an English Translation by R. D. Hicks (Loeb Classical Library) Volume II. London and Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1965.

ROCHE, Mark. Allusions to and Inversions of Plato in Hölderlin's *Hyperion*. In: Richter, G. (Hg.) **Literary Paternity, Literary Friendship, Essays in Honor of Stanley Corngold**. Chapel Hill, London: University of North Carolina Press, 2002, p. 86-103.

WILSON, W. Daniel. Ein „hartnäckiger Ketzler in Liebessachen“: Wieland, griechische Liebe und Selbstzensur. In: Erhart, W. & Laak, L. v. (Hrgs.). **Wissen-Erzählen-Tradition: Wielands Spätwerk**. Berlin: de Gruyter, 2010, p. 293-314.