



## Ancoragem nos nomes, persistência nas ideias. Adorno interpreta Hölderlin

João Paulo Andrade Dias \*

**Resumo:** O artigo aborda a interpretação da poesia tardia de Hölderlin feita por Theodor W. Adorno. Seu objetivo principal é demonstrar os passos da análise estética do discurso proferido em 1963 à *Hölderlin-Gesellschaft*, pontuando a presença da ideia de *parataxis*. Assim, o artigo divide o procedimento de Adorno em três camadas interpretativas: os conceitos de teor de coisa, lei imanente da configuração e teor de verdade. Primeiro, Adorno busca as referências filológicas e de sociologia da arte para insistir na proximidade de Hölderlin com o idealismo alemão, estratégia empregada para refutar a leitura de Heidegger, então corrente na Alemanha. A seguir, Adorno analisa a configuração poética para demonstrar como Hölderlin tomava parte nos debates filosóficos do período, marcando sua posição e afastando-se da teoria do conhecimento e filosofia da história de Hegel. Por fim, o teor de verdade resgatado da análise estética sugere conceitos já empregados por Adorno em sua filosofia de juventude, como história natural, mas também prepara noções que aparecerão somente na *Dialética negativa*, obra que responde à crítica da razão formulada pelo próprio autor na *Dialética do esclarecimento*. A tese central do artigo consiste na transversalidade da ideia de *parataxis*.

**Palavras-chave:** Theodor W. Adorno; Friedrich Hölderlin; Teor de coisa; Teor de verdade; *Parataxis*.

---

\* Mestre em Filosofia pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Doutorando em Filosofia na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Pesquisador em Unicamp. E-mail: [jpandradedias@gmail.com](mailto:jpandradedias@gmail.com). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8426495328593431>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9773-8989>.

## **Verankerung in den Namen, Verharren in den Ideen. Adorno spielt Hölderlin auf.**

**Zusammenfassung:** Der Aufsatz geht um Theodor W. Adornos Interpretation von Hölderlins Spätlyrik. Das Hauptziel hier ist es, die Schritte der ästhetischen Analyse der im Jahr 1963 Rede an die Hölderlin-Gesellschaft zu demonstrieren und dabei die Präsenz der Idee von Parataxe zu betonen. So gliedert der Aufsatz Adornos Vorgehen in drei interpretative Schichten: die Begriffe Sachgehalt, immanentes Gesetz der Gestaltung und Wahrheitsgehalt. Erstens sucht Adorno nach philologischen und kunstsoziologischen Bezügen, um an die Nähe Hölderlins zum deutschen Idealismus zu erinnern. Das war eine Strategie, mit der er die damals in Deutschland gängige Heidegger-Interpretation widerlegen ward. Im Folgenden analysiert Adorno die poetische Gestaltung, um zu zeigen, wie Hölderlin an den philosophischen Debatten seinerzeit teilnahm, seine Position markierte und sich von Hegels Erkenntnistheorie und Geschichtsphilosophie entfernte. Der aus der ästhetischen Analyse gerettete Wahrheitsgehalt schlägt zuletzt Begriffe vor, die Adorno in seiner Jugendphilosophie schon verwendet hat, wie etwa den Begriff der Naturgeschichte, bereitet aber auch Begriffe vor, die erst in *Negativer Dialektik* erscheinen werden, einem Werk, das auf die vom Autor selbst in *Dialektik der Aufklärung* formulierte Vernunftkritik antwortet. Die zentrale These des Aufsatzes besteht in der Transversalität der Idee von Parataxe.

**Stichwörter:** Theodor W. Adorno; Friedrich Hölderlin; Sachgehalt; Wahrheitsgehalt; Parataxe.

## **Anchor in Names, Persistence in Ideas. Adorno plays Hölderlin.**

**Abstract:** This paper deals with Theodor W. Adorno's interpretation of Hölderlin's late poetry. It aims to demonstrate each step of the aesthetic analysis of his well-known speech delivered in 1963 to the *Hölderlin-Gesellschaft*, and punctuates the presence of parataxis' idea through the essay. Thus, the paper divides Adorno's procedure into three main concepts: thing content, immanent law of configuration and truth content. First, Adorno asks philology and sociology of art for help to insist

on Hölderlin's closeness to German Idealism, a strategy employed to rebut Heidegger's version, then current in Germany. Next, Adorno analyses the poetic configuration as to demonstrate how Hölderlin took part in philosophical debates of his time, marking his position out and moving away from Hegel's theory of knowledge and philosophy of history. Finally, the truth content rescued from the aesthetic analysis suggests concepts already mobilized by Adorno in his youthful philosophy, such as natural history, but also prepares some notions that will appear only in *Negative Dialectics*, a work known as a reply to the critique of reason formulated by the author himself in *Dialectics of Enlightenment*. The central thesis of this paper consists in the transversality of *parataxis*' idea.

**Keywords:** Theodor W. Adorno; Friedrich Hölderlin; Thing content; Truth content; *Parataxis*.

## Introdução

A interpretação de Adorno foi introduzida ao meio acadêmico no encontro da *Hölderlin-Gesellschaft* de 1963, em comemoração ao 120º aniversário do poeta. Sem qualquer exagero, pode-se dizer que sua participação em Berlim foi caótica. Adorno aproveitava a ocasião para inserir suas teses no debate. Mas sua contribuição ao encontro também assume ali uma segunda tarefa explosiva – e, por que não dizer, política. Diante de uma plateia majoritariamente heideggeriana, o título de seu discurso antecipava uma certa ideia de *parataxis* aparentemente dócil e despretensiosa, que sugeria um requentado de von Hellingrath. Mas, longe disso, Adorno ambicionava interromper o curso da reflexão filológica alemã sobre Hölderlin. O discurso acompanha a curvatura mimética de *Metade da vida*, conhecido por multiplicar suas camadas de cesura. A aparente divisão de natureza e cultura, marcada pelo espaço entre as duas estrofes desse poema, é tomada de empréstimo, mas substituída pela imagem de Heidegger, na primeira metade do discurso, e a dele próprio, Adorno, na segunda. Esta primeira cisão, certamente a mais clara, é somente o epifenômeno que recobre toda uma textualidade estruturalmente cingida. Ao

tomar a afinidade com o poema, as dobraduras, separações e hiatos de cada verso se inscreveriam também no discurso de Adorno. Até mesmo a autoria da conferência aparece ali entrecortada: a voz do esteta delicado e polido – às vezes de gravata borboleta! – está intercalada com a de Hektor Rottweiller, antigo pseudônimo que se sentiria mais confortável para atacar Heidegger sem deixar explicações. A plateia também se divide, com relatos de um grupo de heideggerianos que, liderados por Wolfgang Binder, deixaram a sala pisando duro antes mesmo que a conferência terminasse. A sessão teria sido interrompida inúmeras vezes, e há quem diga que, como provocação, teriam chamado “Theodor Wiesengrund” de “Theodor Adorno” como forma de apagar sua ascendência judaica (MÜLLER-DOOHM, 2003, p. 548). Em uma das interrupções, houve a acusação de ofensa desleal, já que Heidegger, aguardado pelo público, não esteve presente para se defender; e Peter Szondi, a quem o ensaio foi posteriormente dedicado, ainda interrompe a interrupção para interceder a favor de Adorno. Por fim, o causador de toda a polêmica se ausenta no dia seguinte (BINDER, 1965, p. 185), quando ocorreria um debate sobre sua conferência. O ensaio de Adorno não é publicado no anuário de 1963/64, e Heidegger, incrédulo com os relatos, pede afastamento da organização.

Em que pese todas as reações, a interpretação de Adorno se desenrola em afinidade com a filologia alemã. Seu discurso passa por Walter Muschg e as análises de Friedrich Beißner, e se por vezes aponta os limites e excessos do comentário em poesia, permanece-lhe sempre fiel ao insistir em noções como teor de coisa (*Sachgehalt*), que retoma as bases da pesquisa filológica. A inspiração em Benjamin, já demarcada na conceituação do discurso, perpassa desde “Dois poemas de Friedrich Hölderlin” até o *Drama barroco*. Num dos poucos momentos em que efetivamente dialoga com Heidegger, é Benjamin quem lhe fornece uma base para a crítica, o conceito de “poetificado” (*das Gedichtete*). Adorno projeta seu mote, a unidade entre forma e conteúdo, para demonstrar uma conversão da poesia em filosofia nas “clarificações” (*läutern*) de Heidegger. Ocorreria uma sobrevalorização do conteúdo transformado em sentença literal, certa autonomia do que foi dito, o destacamento das frases de Hölderlin da forma e da linguagem

poéticas: nas palavras de Adorno, uma desestetização (*Entästhetisierung*) da obra, o verso poético convertendo-se em filosofema (ADORNO, 2003 [GS 11], p. 454). Desdobramento natural, o Hölderlin de Heidegger acede à fundação (*Stiftung*) do ser e à apropriação do próprio (*Aneignung des Einiges*); perde contato com o processo de reflexão das formas poéticas e das teses em estética do poeta, expressas em formulações como “exposição da *mekhanê*” e cesura (*Zäsur*). Mas, se é verdade que Hölderlin teria alcançado o discurso do Ser, ou melhor, escapado à metafísica, não parece certo que seu passo para fora do idealismo alemão signifique uma dissolução do estrangeiro (*Fremde*), tampouco que as relações de parentesco originário com a filosofia e a sociedade do período possam simplesmente ser dissipadas, como afirma Heidegger (1951, p. 85). Assim, a interpretação de Adorno emprega o teor de coisa para recolocar Hölderlin em situação, e o “poetificado” de Benjamin lhe surge como estratégia para reestabelecer a unidade de forma e conteúdo, assim como da poesia com o estético.

Rastrear as relações de parentesco originário de arte e filosofia é, neste caso, tarefa facilitada pelo próprio Hölderlin. O vasto material de anotações e a correspondência com Schelling e Hegel atesta sua parte no idealismo alemão. Em seu discurso, Adorno também recorda a famosa carta sobre Fichte, quando um Hölderlin recém-chegado para uma temporada em Frankfurt travava seu primeiro contato com a autoposição absoluta do Eu. Novamente, Hegel povoa a interpretação de Adorno em temáticas como a migração do Espírito do Mundo, o cristianismo como época passageira, a “noite do tempo” e a interioridade da consciência infeliz como fase transitória (ADORNO, 2003 [GS 11], p. 462). Mas o teor de sua obra tardia, talvez já presente em *Tal como em dia de festa...* (*Wie wann am Feiertage ...*) e consagrado em *Patmos, O único* (*Der Einzige*) e *Festa da paz* (*Friedensfeier*), projetaria um afastamento de Hölderlin em relação a seu tempo; nas palavras de Adorno, ocasionaria sua visada em direção à “história real e seu ritmo” (ADORNO, 2003 [GS 11], p. 459). Aqui incide seu estilo tardio, que pode ser notado com a apropriação de elementos hínicos em odes e elegias, e cujo desenvolvimento máximo estaria nos próprios hinos que se despojam da sua forma ao alcançar uma rítmica

peculiar em versos livres, remontando à Píndaro (SZONDI, 2011 [1], p. 289ss). Deixo agora de lado o debate Adorno-Heidegger, bem como os aspectos biográficos desse discurso memorável em Berlim. Tudo isso poderia aprofundar os apontamentos já conhecidos da teoria crítica à filosofia do Ser, para não falar na contribuição – ainda porvir – ao papel político do intelectual, cujo modelo se encontra nos relatos e na escrita viva desse discurso. Este artigo, contudo, busca somente apresentar os passos da interpretação do Hölderlin tardio feita por Adorno, demonstrando como a ideia de *parataxis* se exhibe de modo transversal em análises sociológicas, procedimentos filológicos e conceitos filosóficos. Com sorte, talvez seja possível apontar alguns momentos em que a interpretação de Hölderlin antecipa soluções à crítica da razão apresentada na *Dialética do esclarecimento*, mas que só vieram à público anos mais tarde, na *Dialética negativa*. Para realizar todo esse percurso, vale um breve recuo aos poemas que antecedem a chamada lírica tardia.

### **Hölderlin em situação ou teor de coisa**

O contato entre Hölderlin e Hegel se mostra sobretudo em filosofia da história. Circunscrita à chamada primeira fase, alguns temas dessa partilha surgem com frequência crescente, desde a ode *Cântico do alemão* (*Gesang des Deutschen*), o hino *Junto à nascente do Danúbio* (*Am Quell der Donau*), até *Germânia* (*Germanien*) e *Pão e vinho* (*Brot und Wein*). No *Cântico*, as “terras germânicas” são caracterizadas segundo uma natureza errática, lugar zombado e expropriado por outros povos. O poema evoca a “Idade de ouro da Grécia” como modelo, no conhecido espírito da formação (*Bildung*) e da questão nacional da Alemanha. Ao fim do poema, Hölderlin recorda as imagens dos fogos (*die Flamme*) e do éter, em que se concentram a memória da liberdade e seu possível ressurgimento, configurando a distância que separava os povos germânicos do Iluminismo como movimento intelectual e político: “Qual primavera, o gênio sempre vaga / De uma terra à outra. E nós? Haveria ao menos um / entre nossos jovens que

não traz oculto / Um enigma no coração, um pressentimento sombrio?” (HÖLDERLIN, 1969, p. 63).<sup>1</sup> A estrutura narrativa do poema já alude a um certo espírito cósmico, o gênio que, de epifania em epifania, migra de uma região à outra, de um povo a outro. Em *Junto à nascente do Danúbio*, *Germânia* e *Pão e vinho*, Hölderlin retoma e acrescenta variações à migração do espírito: o Gênio cósmico teria povoado o mundo oriental antes de passar pela Grécia: “... assim veio / Até nós o Verbo do Oriente, / E nas rochas do Parnasso e no Citéron eu ouço, / Ó Ásia, o teu eco” (HÖLDERLIN, 1969, p. 141).<sup>2</sup> Em *Germânia*, a mesma narrativa surge no simbolismo das imagens do Indo, Parnasso, até chegar às “terras variadas” (HÖLDERLIN, 1969, p. 154). Por fim, Dioniso aparece sob o epíteto “o deus vindouro” (*der kommende Gott*) em um trecho da terceira elegia de *Pão e Vinho*.

Vem pois para o Istmo! para lá, onde o mar largo ruga  
Junto ao Parnasso e a neve envolve de brilho as rochas  
délficas,  
Para lá, pra a terra do Olimpo, para as alturas do  
Cithéron,  
Pra entre os pinheiros, pra o meio das vinhas, donde  
Sobe o rumor de Tebas em baixo e do Ismeno no país  
de Cadmo  
De lá vem e para lá chama o deus que chega.  
(HÖLDERLIN, 1969, p. 115; trad. QUINTELA, 1996,  
p. 357)<sup>3</sup>

A Ásia surge como o lugar de uma epifania pregressa, levando o Espírito do Mundo a um tempo anterior e a um lugar diferente daquele da

---

<sup>1</sup> “Doch, wie der Frühling, wandelt der Genius / Von Land zu Land. Und wir? ist denn Einer auch / Von unsern Jünglingen, der nicht ein / Ahnden, ein Rätsel der Brust, verschwiege?”

<sup>2</sup> “...so kam / Das Wort aus Osten zu uns, / Und an Parnassos Felsen und am Kithäron hör‘ ich / O Asia, das Echo von dir...”

<sup>3</sup> “Drum an den Isthmos komm! dorthin, wo das offene Meer rauscht / Am Parnaß und der Schnee delphische Felsen umglänzt. / Dort ins Land des Olymps, dort auf die Höhe Cithärons, / Unter die Fichten dort, unter die Trauben, von wo / Thebe drunten und Ismenos rauscht im Lande des Kadmos, / Dorthin kommt und zurück deutet der kommende Gott.”

Grécia Clássica. Dioniso, o deus peregrino que, segundo um de seus mitos, teria nascido no Oriente, torna-se sinal da epifania vindoura, sua migração como aviso antecipado da chegada do espírito. Sabe-se que a figura de Dioniso assume um papel completamente diverso nos escritos posteriores de Hölderlin, momento em que se dá uma verdadeira implosão da filosofia da história de Hegel. Mas, em *Pão e vinho*, as imagens invocadas parecem fechar o ciclo iniciado nos poemas anteriores, formando uma cadeia de interdependência. Se a Urania do *Cântico do alemão* é a musa que imediatamente alude à harmonia universal entre deuses e mortais, o Dioniso de *Pão e vinho* é o representante do êxtase religioso, da epifania ébria, deus que, nascido do amor de Zeus pela mortal Sêmele, forja o elo entre o céu e a terra na figura do poeta. Urania é substituída por Dioniso, mas o curso do espírito do mundo permanece. Em sentido contrário, *Pão e vinho* até alude mais claramente às plantações de uvas – “pra o meio das vinhas” – mas a segunda estrofe de *Cântico do alemão* também já demarcava um elogio à pátria (*Vaterland*) sob a figura de seus vinhedos (HÖLDERLIN, 1969, p. 62). O espírito do mundo é prenunciado em uma série de sinais sem nunca se efetivar, configurando uma espera que fixa as terras germânicas como lugar amorfo em comparação a um lugar sagrado, carregado de sentido.

Muito próxima a Hegel, a experiência histórica nesses poemas persegue dois movimentos: a circularidade de aparecimento e desaparecimento do espírito do mundo, que transfigura o amorfo em real, e a ordenação de suas manifestações segundo um curso linear na história. Quanto ao parentesco originário com Hegel, basta uma célebre citação de sua *Filosofia da história*: “os orientais só sabiam que um *único* homem era livre, e no mundo grego e romano *alguns* eram livres, enquanto nós sabemos que *todos* os homens em si – isto é, o homem como homem – são livres” (1986 [12], p. 32; trad. 1999, p. 25). Ao dizer “nós”, Hegel faz uma alusão geral ao incipiente mundo burguês que então florescia. Mas, da mesma forma que em Hölderlin, é apontada a preeminência dos povos germânicos nesse processo histórico. “Só as nações germânicas, no cristianismo, tomaram consciência de que o homem é livre como homem, que a liberdade do espírito constitui a sua natureza mais intrínseca” (1986 [12], p. 31; trad.



1999, p. 24). No tema hegeliano da realização da liberdade na história, o espírito parte do Oriente e migraria até a Alemanha, percorrendo a mesma trilha delineada na cartografia mítica de Hölderlin.

A reaproximação de Hölderlin e Hegel é assim sugerida por Adorno com o conceito de teor de coisa. Nesse ponto do discurso, não há ainda uma interpretação propriamente dita, embora já seja possível notar as relações de parentesco originário com a sociedade e a filosofia contemporâneas. O passo seguinte será questionar qual é a distância entre a harmonia universal entre deuses e mortais e a realização da liberdade na história, qual a distância entre essas duas elaborações distintas do espírito do mundo: qual a distância entre Hölderlin e Hegel. Pois se a relação de parentesco originário não deve ser contornada, “tampouco Hölderlin pode ser dissolvido em contextos histórico-espirituais” (ADORNO, 2003 [GS 11], p. 460). Segundo a interpretação de Adorno, a pergunta pela distância entre Hölderlin e Hegel revelaria um poeta fugidio ao idealismo absoluto; no interior de sua própria obra, ele toma parte nos debates daquele período, talvez mais fiel a seu tempo histórico que o próprio Hegel. À medida que se demonstra tal afastamento, Adorno avança do teor de coisa para uma análise da lei imanente da configuração e à forma linguística objetiva. Este avanço demarca uma importante virada na obra de Hölderlin, frequentemente associada, de um modo ou de outro, à morte de Susette Gontard ou ao colapso mental. Paradoxalmente, este é o período em que a noção de sobriedade (*Nüchternheit*) se elabora.

### **Hölderlin como crítico do idealismo alemão ou lei imanente da configuração**

Ainda que seja possível medir Hölderlin com a régua do idealismo, sua obra poética não se dissolve no pensamento de Hegel nem nos debates sobre Kant e Fichte. A lei imanente da configuração constantemente lhes é refratária, projetando um teor poético que, na própria aparência estética, torna-se arredio à história universal do espírito ou a uma ciência

(*Wissenschaft*) posta como doutrina (*Lehre*). A expressão empregada por Adorno – “história real” – exhibe uma inflexão ao particular que aperta o passo de Hölderlin para fora do idealismo, momento em que ocorre a chamada “virada para a sobriedade” (*Nüchternheit*) em sua obra. Aqui, novamente o parentesco originário irá demonstrar a negação da filosofia então corrente por meio de relações isomórficas, tencionadas no complexo do conteúdo poético e na configuração do material na forma.

Se bem que a *Thathandlung* de Fichte era ali ainda mal interpretada, Hölderlin já aponta na conhecida carta a Hegel o teor filosófico que viria a se constituir na lírica tardia: sua crítica à nulidade objetiva do Eu absoluto tem que ver com uma guinada para a *empiria*, nas palavras de Adorno (2003 [GS 11], p. 462), sua “passagem para os *realia*” (*Übergang zu den Realien*), ou ainda (2003 [GS 11], p. 460) uma outra “posição da consciência ante a objetividade” (*Stellung des Bewußtseins zur Objektivität*). Outros momentos de sua correspondência atestam o mesmo no plano da reflexão em poesia, quando Hölderlin se demonstra insatisfeito por somente narrar a história do espírito (1969, p. 879-82). O receio de imergir indevidamente no particular, provocando uma individuação estéril (*Atomreihe*),<sup>4</sup> parece finalmente superado em uma carta a Böhlendorff (HÖLDERLIN, 1969, p. 940ss). Hölderlin exalta ali o amigo, apontando seu sucesso em certo exercício de difração da escrita na peça *Fernando*. A partir daí, ele próprio dividiria a arte poética em duas virtudes: precisão ou capacidade competente de articulação (*Präzision und tüchtiger Gelenksamkeit*), que é endereçada aos alemães e representada na figura de Juno, e o calor (*Wärme*), talento próprio à poesia da Grécia Clássica e representada por Apolo. Há, entretanto, um paradoxo por detrás desses dois princípios poéticos, paradoxo que acompanha a dialética entre universal e particular e as teses de filosofia da história ambicionadas na lírica tardia. Embora cada um dos povos participe de calor ou articulação, nenhum deles os possui. A “apropriação do próprio”, que Heidegger recorda bem, constitui-se tão somente com o abandono ao

---

<sup>4</sup> Tema que perpassa o ensaio *Sobre o procedimento do espírito poético* (*Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes*), ensaio preparatório para *A morte de Empédocles*. Cf. HÖLDERLIN, 1969, p. 605-628.

que lhe é desconhecido, ao estrangeiro. Uma vez nascido na harmonização autóctone com o sagrado, o poeta grego teria de se colocar em face da individuação, da precisão, da clareza de representação, enfim, o que séculos mais tarde Hölderlin afirmava constituir a poesia germânica, a sobriedade. Quanto mais o grego se lança ao que não lhe é conhecido, quanto mais treinado na arte da clareza e precisão, tanto mais próximo ele estaria de si mesmo, mais próximo do calor e do indiferenciado. Mas – segundo giro – a entrega dos gregos ao estrangeiro não levaria exatamente a uma posse de si; os gregos não teriam se tornado tanto mestres do *páthos* sagrado, mas justamente da sobriedade (SANTNER, 1986, p. 59). Hölderlin almeja um verdadeiro equilíbrio entre próprio e estrangeiro, conforme também se mostra em sua ideia de nacional. E a poesia alemã teria à frente, portanto, o mesmo percurso: colocar-se em busca do calor grego para se reconciliar consigo mesma, até que a precisão conquistasse não o *páthos* da difração, mas do sagrado, a “apropriação do próprio” levando inexoravelmente à partilha com o estrangeiro.

Assim ocorre a guinada para a transitoriedade do real, a um devir histórico não somente atento à história do espírito, mas à materialidade e à natureza, um tipo de concretude que, embora continue de olhos postos no universal, resgataria o particular em sua dignidade. *Parataxis* seria, então, a técnica de seriação ou alinhamento (*reihen*) que garante sobriedade à linguagem poética tardia de Hölderlin. Ela tenciona uma aproximação com o heterogêneo por meio de um recuo astuto da mediação na forma, ou melhor, ao tornar a falta de mediação material poético. Sua formulação teórica é a cesura (*Zäsur*), tal como aparece em *Observações sobre Édipo* e *Observações sobre Antígona*. Portanto, o conceito de *parataxis* apresentado por Adorno pode ser entendido como uma técnica poética de efetivação das cesuras, e toda obra paratática é uma obra cesurada. Adorno busca dar autonomia ao conceito-chave de sua interpretação ao discriminar uma tipologia do paratático: nomes como figuras ex-territoriais, microforma paratática e macroforma paratática.

## Nomes

Na interpretação de Adorno, a lírica tardia se constitui sob uma relação de correspondência entre os *Realien* e os *Abstrakta*. Exatamente por voltar sua atenção à experiência empírica, para a multiplicidade heterogênea, Hölderlin teria preparado, no interior de sua composição poética, uma configuração dos elementos capaz de traçar uma nova relação entre particular e universal. Os *Realien*, elementos da composição poética que fazem alusão ao objeto particular e concreto, surgem nos hinos como manifestações dos nomes. Em uma alusão morfológica, pode-se dizer que os *Realien* aparecem sobretudo sob a forma de substantivos concretos, especialmente de nomes próprios, de pessoas, rios, lugares, cuja referência faz evocar sua própria determinação objetiva. São entes nominais (ADORNO, 2003 [GS 11], p. 462). Os *Realien* disputariam espaço com referências e formulações abstratas, ideias, sejam elas representadas por substantivos como “éter”, por trechos curtos ou mesmo construções mais longas. Adorno admite que os *Abstrakta* seriam a Ideia em sentido hegeliano: assim como ocorre em Hegel, eles conjuram o absoluto, embora remanesça sempre aquela distância indesejada entre a Ideia e sua efetivação, o pensamento antevendo sua própria falência.

Há uma amostra da manifestação de *Realien* e *Abstrakta*, os entes nominais e as ideias, em *O ângulo de Hardt* (*Der Winkel von Hardt*), poema que compõe a série das *Canções noturnas* (*Nachtgesänge*). O próprio Adorno o cita em seu discurso, tomando o comentário de Beißner para indicar, ao mesmo tempo, dificuldade e fecundidade da filologia para a interpretação. Embora não chegasse ao teor de verdade, o comentário beirava sua elaboração ao valorizar o papel do teor de coisa. Beißner recorda a história do Duque de Württemberg, que buscava abrigo na fissura de uma rocha enquanto era perseguido na região de Hardt. Ao recuperar o material do poema, foi possível interpretar a palavra *Winkel* – literalmente: “ângulo” – como uma alusão a *Ulrichstein*, a fenda que protegeu o Duque antes de ser assassinado. Com isso, o título já condensaria o par *Realien-Abstrakta*, de modo que todo o poema ganha assim em significação, ao mesmo tempo em

que uma carga enigmática passa a orbitar o personagem e seu nome, Ulrich. A interpretação de Beißner ainda avança em dois momentos: ao imergir na etimologia de “*unmündig*”, optando não pelo campo semântico de menoridade, mas por “sem fala”, “mudo”; e na decisão de ler “*übrig*” como “restante”, “deixado”.

#### O ângulo de Hardt

O bosque aprofunda,  
E qual botões, o descair  
De redobradas folhas, ao florir  
De um chão ao fundo,  
Nunca mudo.  
Aí mesmo Ulrico  
passou; junto às pegadas,  
Um grande destino medita  
No lugar réliquio.  
(HÖLDERLIN, 1969, p. 134)<sup>5</sup>

Na condição de *Realien*, os nomes da região de Hardt, mas sobretudo a nomeação de Ulrich, atribuem determinidade à descrição idílica e trivial dos versos 1-4, além de oferecer certa sustentação à sequência do poema. O difícil verso “Nunca mudo” se articula com a descrição de um lugar qualquer: “O bosque aprofunda, / E qual botões, o descair / De redobradas folhas, ao florir / De um chão ao fundo,”. Sua obscuridade, contudo, é contraposta à frase seguinte, que, em *fortissimo*, inaugura a segunda unidade do poema: “*Da nehmlich Ulrich ist / Gegangen*,”. A articulação entre o choque causado pelo nome e a sentença obscura que lhe antecipa revela que não somente a sentença “*nicht gar unmündig*” era abstrata, mas o próprio lugar idílico como cenário construído, um artifício. O nome reconduz a abstração para o plano concreto.

---

<sup>5</sup> “Hinunter sinket der Wald, / Und knospen ähnlich, hängen / Einwärts die Blätter, denen / Blüht unten auf ein Grund, / nicht gar unmündig. / Da nehmlich ist Ulrich / Gegangen; oft sinnt, über den Fußtritt, / Ein groß Schicksal / Bereit, an übrigem Orte.”; tradução minha.

Compreenderá isso quem não apenas atestar racionalmente o conteúdo pragmático, que tem seu lugar fora do que é manifesto no poema e de sua linguagem, mas aquele que ainda sentir o choque do nome inesperado de “Ulrich”, aquele que se sentir provocado diante do verso “*nicht gar unmündig*” – que, antes de tudo, recebe sentido da construção histórico-natural –, assim como da estrutura “Um grande destino / Medita no lugar réliquo” (ADORNO, 2003 [GS 11], p. 450)

O peso sensível exercido pelos nomes na forma aprofunda o caráter de aparência das construções. Por seu turno, o teor de verdade da obra, a história natural, encontra vazão desde o interior da narrativa poética, quando a natureza pronunciante expressa o sofrimento da morte, até na qualidade estruturante dos nomes diante dos versos abstratos, que encampam a síntese de pensamento. Os nomes possuem “um excesso daquilo que elas [as ideias] querem e não alcançam” (ADORNO, 2003 [GS 11], p. 463). Os *Abstrakta*, as palavras e construções mais elevadas da lírica tardia de Hölderlin, foram esvaziados, aproximando-se da convenção desprovida de sentido. Nesse ponto do discurso, Adorno recupera teses do *Drama barroco*: em Hölderlin, “os substantivos gerais [*Abstrakta*] são relíquias, *capita mortua* daquilo nas ideias que não se deixa presentificar” (2003 [GS 11], p. 464).

A qualidade estruturante dos *Realien* convive então com ideias mortas, vazias. Atento às consequências de uma *Atomreihe*, Hölderlin introduz não tanto uma primazia dos nomes, mas justamente um reforço às ideias, o que Adorno afirma como a primazia dos *Abstrakta* (*Vorrang der Abstrakta*). Assim seu parentesco originário com a burguesia incipiente prova-se verdadeiramente esclarecido. Se o mundo burguês adota uma atitude sentimentalista com o individual abandonado, com a perda de sentido diante do todo, Hölderlin configura esse mesmo vazio e o inerva como lamentação. “Os nomes, de que o absoluto carece e nos quais exclusivamente estaria o absoluto, levam para além do conceito” (ADORNO, 2003 [GS 11], p. 462). Mas isto só ocorre pois Hölderlin “atreve-se a avançar, na forma da linguagem, até a renúncia à culpa, à vida

fraturada e antagônica em si, irreconciliável com todo ente” (2003 [GS 11], p. 466). A distância que separa empiria e pensamento torna-se material poético, e acede à linguagem. Com os gestos intermitentes na forma, ele admite a impotência dos nomes ao isolá-los, atesta que são meros signos; mas também estremece as ideias, colocando-as diante da memória de sua antiga imersão no vivo, presenteando-as com o que Adorno chama “concreção à segunda potência”. Nessa distância residiria o longo processo de desmoronamento do sentido, que se pode notar desde as inversões de período em *Pão e vinho* até as cesuras nas *Canções noturnas* e as passagens mais difíceis de *Patmos* e *O único*, que beiram o incompreensível. Este abismo entre ente e ideia irá produzir uma carga alegórica na linguagem, demarcando ainda a distância de Hölderlin em relação ao mundo burguês e o idealismo alemão.

Sua poesia, portanto, diverge decisivamente da filosofia pois esta se coloca numa posição afirmativa diante da negação do ente, enquanto a poesia de Hölderlin, devido à distância de sua lei formal com a realidade empírica, lamenta o sacrifício que ela exige. A diferença entre os nomes e o absoluto, que ele não encobre, e que, como refração alegórica, percorre sua obra, é o meio da crítica à vida falsa, onde a alma não conseguiu seu direito divino. Através de tal distância da poesia, seu *pathos* ideal amplificado, Hölderlin escapa do círculo mágico idealista. Ela expressa mais que os aforismos e que Hegel jamais concordara; que a vida não seria a ideia, e que a quintessência do ente não seria a essência. (ADORNO, 2003 [GS 11], p. 463)

Ao contrário de Hegel, a quem o conceito prevalece (*übergreifen*), a quem a Ideia sabe bem do sacrifício do particular e mesmo assim o exige – Hölderlin lamenta. É isto que decisivamente o separa do idealismo, constituindo um *pathos* ideal ainda mais agudo. “Hölderlin tem o mérito de [...] expor o particular em sua alteridade, colocando-o frente ao universal” (VESPER, 2013, p. 199), o mérito de não “andar a via mais curta de volta ao Todo” (HÖLDERLIN, 1969, p. 85). Mas, ao resgatar o particular, sua lírica tardia configura o conhecido como desconhecido na aparência estética,

na forma, apontando o hiato entre ideia e nome. Adorno: “para o espanto, a linguagem atesta a solidão, a separação de sujeito e objeto” (2003 [GS 11], p. 469).

“Gesto intermitente”, “hiato”, “separação”. Como epítetos, esses termos todos se colocam em sinonímia com a formulação seminal das *Observações sobre Édipo* e *Observações sobre Antígona*, a cesura (*Zäsur*). Nestes pequenos ensaios, Hölderlin (1969, p. 729; trad. 2008, p. 67) busca a *mêchanê* dos antigos nos critérios técnicos da composição trágica, certamente para oferecê-la à poesia moderna como exposição, apresentação – *Darstellung*. A cesura provoca o “transporte trágico”, a “palavra pura”, momento em que a palavra ganha autoconsciência em sua condição falível, e o *medium* da poesia volta-se contra si mesmo para se erguer sobre a representação. A apresentação da *mêchanê* da obra de arte se dá novamente em purificação da união ilimitada por meio da separação ilimitada.

O transporte trágico é, na verdade, propriamente vazio e o mais desprovido de ligação.

Com isso, na consecução rítmica das representações em que o transporte se apresenta, torna-se necessário o que na métrica se chama cesura, a palavra pura, a interrupção anti-rítmica, a fim de ir ao encontro da mudança torrencial das representações, em seu ápice, de tal maneira que então apareça não mais a alternância das representações, mas a própria representação. (HÖLDERLIN, 1969, p. 730; trad. 2008, p. 78)

Em Hölderlin, a cesura divide e une. Ela é o cerne vazio que estabelece vínculo entre caracteres diversos. No que se configura, decorre então o alinhamento ou seriação, terminologia de Benjamin invocada por Adorno. A interpretação por Benjamin de *Coragem de poeta* e *Timidez* (1977 [2,1], p. 112; trad. 2013, p. 29) já havia notado os traços metafísicos de Hölderlin: “de modo que, aqui, mais ou menos na metade do poema, humanos, deuses e príncipes, como caindo das suas antigas hierarquias, são alinhados (*gereiht*) uns aos outros.” Este trecho de Benjamin, citado e endossado por Adorno (2003 [GS 11], p. 471), leva diretamente ao núcleo da linguagem de Hölderlin. Adorno (2003 [GS 11], p. 471): “aquilo de que Benjamin fala a



respeito, a metafísica de Hölderlin como equalização das esferas dos viventes e celestiais, ao mesmo tempo denomina a maneira do procedimento linguístico.” O procedimento linguístico da metafísica de equalização das esferas é a *parataxis*.

### Microforma paratática

A ideia de afastamento (*Abgeschiedenheit*) constatada na lírica de Hölderlin já se vale de microformas paratáticas – ou, como diz Adorno (2003 [GS 11], p. 473), figuras micrológicas de transição alinhadora (*micrologischen Gestalten reihenden Übergangs*). Tal afastamento, separação que se manifesta na linguagem, encontra certa afinidade com as definições de *parataxis* nas teorias da sintaxe modernas. Mas o critério de Adorno para ler as cifras do hiato em Hölderlin é menos gramatical do que lógico. Em sua tipologia, a microforma não se restringe aos elementos ou construções coordenativas. Tampouco pode ser simplesmente vinculada ao conteúdo, à configuração da linguagem ou à forma, embora esta seja a mais consequente delas. O alargamento de seu campo, i.e., pensar a *parataxis* como uma lógica, permite contornar as definições das teorias da sintaxe e enxergar esse procedimento onde há perguntas, pronomes demonstrativos, conjunções coordenativas disjuntivas, enfim, onde as construções remontam à operação lógica própria do paratático, seu dispor lado a lado. Eis o que torna a *parataxis* um problema lógico e estético, e não meramente sintático ou gramatical. Em um dos exemplos mais importantes para Adorno, a linguagem de Hölderlin conseguiria subverter elementos subordinativos, tornando-lhes disfuncionais e ocasionando o desmoronamento do sentido.

Adorno destaca as figuras micrológicas em dois poemas. O primeiro e mais importante, o final preparado para a segunda versão de *O Único*. O trecho do poema toma Cristo como tema.

Desencadeia-se, porém, sua ira; nomeadamente  
O sinal toca a terra, paulatinamente  
Saíndo dos olhos, como de uma escada.

Desta vez. De outras vezes persistente  
Desmedidamente sem limites  
Que a mão humana agride o vivente  
Ainda mais do que convém a um semideus  
O propósito ignora a lei sagrada.  
Desde que um espírito mau se apodera  
Da antiguidade feliz dura infinitamente alguma coisa  
inimiga  
Do canto, sem som, que vai se perdendo  
Violento de sentido  
(HÖLDERLIN, 1969, p. 172)<sup>6</sup>

Nesta passagem, paira a acusação contra um espírito perverso – o homem – que teria se apoderado do vivo: “a mão humana agride o vivente / ainda mais do que convém a um semideus”. Estes versos suscitam a *hybris* da razão, tópico da *Dialética do esclarecimento* enunciado antes por Nietzsche como “superfetação do lógico” (1988, p. 67ss). Do mesmo modo, Adorno (2003 [GS 11], p. 472) interpreta a passagem como *hybris* humana, ato de um espírito que tomou a si mesmo como infinito e divino.

Três passos podem ser destacados. Primeiro, a operação paratática do advérbio “desta vez” (*diesmal*): ao posicioná-lo de modo completamente desagregado e como demarcação precisa, ocorreria ali um gesto corretivo contra a *hybris* humana. O modo como o conteúdo paratático aparece acede à forma, causando desagregação por meio de um advérbio. A despeito das definições das gramáticas, somente seu gesto intermitente, antirrítimico, estabelece o comportamento paratático. Segundo, a forma recupera a estrutura do rondó tradicional, sustentando o caráter de aparência estética, já vacilante, ao mesmo tempo em que oferece uma saída à violência da linguagem: os próprios versos que denunciam “alguma coisa inimiga / Do

---

<sup>6</sup> “Es entbrennet aber sein Zorn; daß nämlich / Das Zeichen die Erde berührt, allmählich / Aus Augen gekommen, als an einer Leiter. / Diesmal. Eigenwillig sonst, unmäßig / Grenzlos, daß der Menschen Hand / Anficht das Lebende, mehr auch, als sich schicket / Für einen Halbgott, Heiliggesetztes übergeht / Der Entwurf. Seit nämlich böser Geist sich / Bemächtigt des glücklichen Altertums, unendlich, / Langher währt Eines, gesangsfeind, klanglos, das / In Maßen vergeht, des Sinnes gewaltsames.”; tradução minha.

canto, sem som, que vai se perdendo / Violento de sentido” acomodaram-se na sonoridade. A forma rondó, contudo, não sobrepuja o conteúdo, não é *hybris* da intenção subjetiva. *O Único* não é um rondó. Mas a lógica associativa dessa forma poética e musical oferece certa orientação a que o poema se apegue: é o que ocorre com *nämlich-allmählich*, *shicket-übergeht* e *sich-unendlich*, na estrutura tradicional ABA. Embora estejam inscritos na forma-rondó, os versos permanecem distanciados, entrecortados por outros. Daí se tratar de uma “ligação associativa à maneira do rondó” (ADORNO, 2003 [GS 11], p. 472). Por fim, o estranho uso do advérbio *nämlich*. Completamente desprovido de sentido, ele recua até o som. A operação sintética que geralmente lhe caracteriza visa a explicação ou indicação, mas ela não atinge a finalidade subordinativa esperada. “Ela leva a explicação inconclusiva até o lugar de um – assim chamado – processo intelectual” (ADORNO, 2003 [GS 11], p. 472). Segundo Adorno (2003 [GS 11], p. 472), “isso concede à forma sua primazia sobre o conteúdo, inclusive sobre o conteúdo intelectual. Ele [o conteúdo] é transportado para o ‘poetificado’, enquanto a forma, que nele se constitui, apega-se a ele e diminui o peso do momento específico do pensar, a unidade sintética.” O conteúdo acede à forma, atinge a superfície, constituindo o que Benjamin já chamava forma interna (*innere Form*) ou teor (*Gehalt*): no que o conteúdo emerge, o advérbio conclusivo *nämlich* perde seu sentido, e se justifica unicamente por sua sonoridade. Assim se desmoronam o sentido e a unidade sintética.

O choque entre conteúdo transportado e pensamento manifesta-se de modo ainda mais claro no segundo poema comentado por Adorno, um excerto da 6ª elegia de *Pão e Vinho*, versos 9-18.

Mas onde estão elas? onde florescem as conhecidas  
cidades, coroas da festa?  
Tebas murcha e Atenas; já não ressoam as armas  
Em Olímpia, nem os carros de ouro de combate,  
Nem se coroam já de flores os navios de Corinto?  
Porque é que estão eles também mudos, os velhos  
teatros sagrados?  
Porque é que não rejubila já a dança sacra?

Porque é que, como outrora, não marca um deus já a  
frente do homem,  
Porque não põe o seu selo, como outrora, ao eleito?  
Ou veio ele mesmo também e tomou a figura de  
homem  
E concluiu e fechou consolador a festa divina.  
(HÖLDERLIN, 1969, p. 117; trad. QUINTELA, 1996,  
p. 359)<sup>7</sup>

A partir do verso no. 9, uma série de perguntas conduz a elegia até seu desfecho. O acúmulo de tensão, gradualmente construído, gera a expectativa de uma resolução à altura. No ritmo histórico-filosófico dos versos 9-16, tal acúmulo narra o fim da Antiguidade, e espera-se uma resposta que anunciasse Cristo como causa do desaparecimento do politeísmo que o antecedeu. Mas o verso 17, que encerra a tensão produzida com o acúmulo de perguntas, se inicia com a disjuntiva “ou”. O hiato provocado pela partícula redefine o ciclo pergunta-resposta: no momento preciso em que a anunciação deveria calmamente se acomodar na forma, um conteúdo estranho sobressalta. “Lá onde o que há de mais determinado – a catástrofe – é nomeado, essa determinação ocorre de modo pré-artístico, como conteúdo meramente intelectual. Não ocorre na forma da sentença, forma mais firme; ao contrário, é sugerido como uma possibilidade” (ADORNO, 2003 [GS 11], p. 472). O peso do gesto intermitente, que se apoia sobre a disjuntiva bem no início do verso, abre uma fissura completamente inesperada, o acúmulo de tensão dissolvido no incerto, mera possibilidade. Trechos assim demonstram como Hölderlin “era alérgico ao obviamente esperado, ao já captado por antecipação e trocável do *conventus* linguístico” (ADORNO, 2003 [GS 11], p. 470). A aversão ao uso, à mera conveniência, permite a Hölderlin escapar da violência da linguagem. Só através do gesto

---

<sup>7</sup> “Aber wo sind sie? wo blühen die Bekannten, die Kronen des Festes? / Thebe welkt und Athen; rauschen die Waffen nicht mehr / In Olympia, nicht die goldnen Wagen des Kampfspiels, / Und bekränzen sich denn nimmer die Schiffe Korinths? / Warum schweigen auch sie, die alten heiligen Theater? / Warum freuet sich denn nicht der geweihte Tanz? / Warum zeichnet, wie sonst, die Stirne des Mannes ein Gott nicht, / Drückt den Stempel, wie sonst, nicht dem Getroffenen auf? / Oder er kam auch selbst und nahm des Menschen Gestalt an / Und vollendet’ und schloß tröstend das himmlische Fest.”

paratático isso se torna possível. Assim o hiato da forma assume caráter necessário no interior da poesia de Hölderlin, estratégia para solucionar os problemas estéticos e filosóficos postos na ordem do dia. A 6ª elegia evita uma teoria clássica da causalidade histórica ao pensar a passagem da antiguidade ao cristianismo, e a *parataxis* torna-se meio privilegiado para evitar a afirmação predicativa.

### Macroforma paratática

Em meio às *Canções noturnas*, uma peça constantemente atrai quem se interessa pela obra tardia de Hölderlin: *Metade da vida* (*Hälfte des Lebens*), sétima canção do ciclo. Um bom número de estudiosos – dentre eles Beißner, Schmidt, Szondi e Pierre Bertaux, mas também Michael Hamburger, Eric Santner e Emílio Maciel – analisaram sua composição poética extremamente densa, que reúne muitos dos temas e símbolos da obra de Hölderlin. Como mencionado na introdução, o poema atraiu também a Adorno (2003 [GS 11], p. 473), que mimetiza sua forma no discurso proferido à *Hölderlin-Gesellschaft*. Nele residiria uma manifestação clara do distanciamento do poeta, sua impotência, e a tentativa de consolidar a cesura como palavra pura.

#### Metade da vida

Com peras amarelas pende  
E cheia de rosas silvestres  
A terra sobre a lagoa.  
Vós, ó cisnes graciosos,  
E bêbados em beijos,  
Embebeis vós a fronte  
Na água sacrossóbria.

Ai de mim, onde tenho, quando  
Inverno, as flores, e onde  
O brilho do sol

E as sombras da terra?  
Paredes soerguem,  
Mudas e frias, ao vento  
Rangem as bandeiras.  
(HÖLDERLIN, 1969, p. 134s)<sup>8</sup>

A interjeição “Ai de mim” (*Weh mir*) é o primeiro ponto de apoio a qualquer leitor (MACIEL, 2016, p. 148). Ela demarca a abertura da segunda estrofe e constitui o momento de hiato mais agudo na forma, em que se exhibe o isolamento do poeta, o distanciamento dos deuses (SZONDI, 2011 [1], p. 309). Ao contrário do que possa parecer, a interjeição não figura como a única cesura, antes todo o poema está orientado por um princípio paratático. A descrição idílica na primeira estrofe, que se torna suspeita após o “furo inesperado” (MACIEL, 2016, p. 148) da interjeição, mesmo que pareça construída com a leveza de suas imagens, permanece, ela também, vinculada ao modo composicional da aproximação entre opostos. Um cenário idílico similar a *O ângulo de Hardt* é ali evocado. O olhar poético percorre a paisagem nos três primeiros versos, em que são traçadas oposições entre terra e lagoa, peras amarelas e rosas silvestres. Ocorre então uma emolduração do cenário, o que torna o campo de visão mais circunscrito: os quatro versos seguintes, que se concentram nos cisnes ébrios e na água sóbria, constituem mais uma oposição. Organizada sob a ausência de conjunções hipotáticas, a primeira estrofe se sustenta em razão do jogo de oposições imagéticas, cuja sintaxe imita as ondas gentis no nadar dos cisnes, recapituladas em “reiteraões e contrastes induzidos pela rigorosa textura semântica” dos contrapontos gerados pelos verbos, especialmente *hängen* e *tunken*. Estes verbos se convertem em “presilhas atando frases” (MACIEL, 2016, p. 151). O deslocamento da paisagem ampla até o recorte da lagoa, onde os cisnes mergulham, sugere a existência de uma linha temporal, que corre junto ao motivo mais especializado da aproximação dos opostos. Com

---

<sup>8</sup> “Mit gelben Birnen hängen / Und voll Mit wilden Rosen / Das Land in den See. / Ihr holden Schwäne / Und trinken von Küssen / Tunkt ihr das Haupt / Ins heilignüchterne Wasser. // Weh mir, wo nehm ich, wenn / Es Winter ist, die Blumen, und wo / Den Sonnenschein, / Und Schatten der Erde? / Die Mauern stehn / Sprachlos und kalt, im Winde / Klirren die Fahnen.”

os olhos postos sobre esse novo movimento, a ingenuidade da cena ganha destaque: lagoa, peras e rosas, cisnes bêbados que beijam a água sacrossóbria, todo um amálgama de imagens idílicas começa então a se tornar suspeito, surge como “realidade estranha” (SZONDI, 2011 [1], p. 309). O desconforto ainda se agrava com o vocativo “Vós, ó cisnes suaves”, antecipando a manifestação de um sujeito que parecia alocado somente na segunda estrofe. A presença do verbo “*hängen*”, já empregado na canção de Ulrich, denuncia a miragem, a construção de um cenário (MACIEL, 2016, p. 151s). Mas, mesmo que se descubra a presença do sujeito na primeira estrofe, o hiato entre os *clusters* na interjeição inequivocamente remanesce: a reconciliação é estranha ao poeta, o elo com os deuses foi terminantemente perdido (SZONDI, 2011 [1], p. 309). Na abertura da segunda estrofe, a temática do *ubi sunt* incide nos versos 8-10, o que não só anuncia a condição mediada da realidade externa, mas a caracteriza sob o signo do trágico e doloroso. Em construções marcadas por divisões rígidas e truncadas – “*Weh mir, wo nehm’ ich, wenn / Es Winter ist, die Blumen...*” – Adorno vê nos sete últimos versos “a cifra de um mundo que começa a se parecer cada vez mais como uma pilha de escombros” (MACIEL, 2016, p. 158); o efeito orgânico e totalizante oferecido no cenário composto pela comunhão entre os cisnes e a água, mas também por terra e lagoa, por peras e rosas, é substituído pelo silêncio das paredes e o ranger de bandeiras, continuidade do jogo de imagens opostas, que se segue ainda em flores e inverno, brilho do sol e sombras da terra. Aqui surge o entrelaçamento entre as estrofes. Mesmo que *parataxis* seja uma figura de separação, impossível tratar os *clusters* como blocos isolados, unidades incomunicáveis. Por mais tentador que pareça à primeira vista, as estrofes não representam respectivamente natureza e história: a *parataxis* tencionaria assim sua dialética, certamente a de história natural. A presença do sujeito na primeira estrofe, denunciada pela interjeição aos cisnes, pela debilidade de “*hängen*” e pela construção do cenário, denunciam uma história infiltrada; por outro lado, a dor e o desespero da segunda estrofe caracterizam os objetos de cultura em uma enunciação que só pôde ser alcançada através do natural, as paredes segundo sua frieza, as bandeiras segundo seu mero ranger.

Interessado na mediação peculiar entre as estrofes, Adorno recorreu a outro critério para pensar a oposição no interior do poema. A primeira estaria mediada no amor carregado de sentido (*sinnhafter Liebe*), a segunda, na existência lacerada (*Geschlagensein*). Adorno (2003 [GS 11], p. 473) insiste aqui na categoria de sujeito, que deveria perpassar as duas estrofes aparentemente antagônicas e incomunicáveis. A ênfase no sujeito lhe permite compreender o alinhado como elemento abrupto, mas ao mesmo tempo deslizante (*gleitend*), o que demarca a relação de dependência entre as estrofes. Nesse sentido, não faltaria mediação a *Metade da vida*. A mediação está somente oculta, foi deslocada para o interior do mediado, residindo na interjeição que flagra a presença do sujeito. No que as estrofes demonstram hiato e interdependência concomitantes, surge a palavra pura, aquela fuga do elemento significativo da linguagem vinculado à forma do juízo (*Form von Urteil*) e da sentença (*Satz*), a lógica discursiva a que Hölderlin busca se evadir (ADORNO, 2003 [GS 11], p. 471). A desagregação do poema, a catástrofe que, anunciada palavra a palavra no interior dos versos, entra em contraste com o acabamento formal simétrico. A divisão dos versos nas estrofes, a duração de suas frases em espelhamento 3-4 // 4-3, a lucidez formal meticulosa, demonstrada ao se emoldurar duas estrofes sob a ausência de uma mediação evidente, tudo isso confere estabilidade ao iminentemente instável, atuação de forças centrípetas frente ao desvario centrífugo de cada uma das oposições. Todas essas determinações tomam parte na relação de dependência entre as estrofes, que constitui o efeito do poema, sua irresolução. Mais que demonstrar a mediação mútua das estrofes, importa que uma não se sobrepõe à outra, a oposição constituída resiste à *Aufhebung*, à rememoração (*Erinnerung*) transfigurante, ao mesmo tempo em que o particular é redimido na palavra pura, a cesura que separa a vida manifestando-se como sem-linguagem (*sprachlos*). “Conteúdo e forma se mostram determináveis como um; para tornar-se expressão, a antítese conteudística entre o mais significativo amor e a existência lacerada quebra as estrofes, do mesmo modo que, vice-versa, só agora a forma paratática consuma o corte entre as metades da vida” (ADORNO, 2003 [GS 11], p. 473).



Assim Hölderlin escaparia do tipo de representação da palavra, ou, como diz Adorno, levaria a linguagem para além de seu elemento significativo. A palavra pura, como forma de representação paratática, corta o vínculo da linguagem com a palavra comum e mesmo com a palavra poética, já gasta e debilitada em virtude da dessubstancialização do material. Ao sacar a representação que interrompe o curso das representações, surge uma oposição à sentença e sua unidade sintética.

Se sua poesia não pode mais confiar ingenuamente nem na palavra poeticamente eleita, nem na experiência viva, ela, então, espera presença corpórea (*leibhafte Gegenwart*) da constelação das palavras, de uma constelação, todavia, que não se satisfaz com a forma da sentença. Esta, enquanto unidade, nivela a multiplicidade que se encontra nas palavras. Hölderlin aspira a ligações que façam com que as palavras condenadas à abstração soem como que por uma segunda vez. (ADORNO, 2003 [GS 11], p. 473)

A concreção à segunda potência, que já havia se manifestado como conteúdo na refração *Realien-Abstrakta*, agora acede à forma. Aqui se engendra o gesto mais determinante para se compreender a interpretação de Adorno, a revolta da poesia contra seu próprio *medium*. Ao transportar o conteúdo para a forma, a poesia se torna prosa em um primeiro momento; depois, música. Ao escapar da rima e da métrica, ao despojar-se da convenção poética e elaborar formas livres através do rigor (*Strenge*), seus versos aproximam-se “paradoxalmente da prosa [...], e tornam-se mais comensuráveis à experiência do sujeito do que as estrofes rimadas oficialmente subjetivas” (ADORNO, 2003 [GS 11], p. 470); depois, por resistir à forma predicativa imposta pelo juízo e pelo princípio hipotático da sintaxe, a poesia de Hölderlin libera a linguagem da função sintética do conceito, tomando para si, conforme pensa Adorno, a imagem originária (*Urbild*) da “grande música”, uma organização dos elementos sob o modelo de uma síntese não-conceitual. Esta inflexão para a música constitui terminantemente a rebelião da poesia contra a palavra, o passo de sua dissociação constitutiva (*konstitutiven Dissoziation*). “É musicalmente (*musikhaf*) que se sucede a

transformação da linguagem em uma sequência cujos elementos se associam de modo diferente daquele do juízo” (ADORNO, 2003 [GS 11], p. 471). Em Hölderlin, haveria um caso de imbricação (*Verfransung*) *avant la lettre*; ao converter a poesia em música, a lógica discursiva torna-se lógica musical, em que os momentos esparsos no interior de cada poema demonstram possuir vida própria no interior do todo, e o múltiplo respira no interior do um.

### ***Parataxis – teor de verdade***

O conceito de história natural perpassa boa parte das reflexões de Adorno sobre Hölderlin. Ele constituiria o teor de verdade de poemas como *O ângulo de Hardt* e *Metade da vida*. Mas há, no entanto, um outro sentido para o teor de verdade do paratático, sentido que já se manifesta nos poemas das *Canções noturnas*, mas que surge de modo mais claro em outros, como *Patmos* e *O único*. Na obra de arte, o paratático encontra seu sentido mais consequente na renúncia ao orgânico, que leva a conhecida “síntese não-conceitual” ou sua “reformulação da categoria de unidade” a uma instabilidade que beira a desagregação, o desmoronamento da forma quase se tornando conteúdo pré-artístico. Mas, ainda que se pondere a refração dialética (*dialektische Brechnung*) incontornável entre arte e filosofia, o *medium* da palavra e a lógica discursiva, que ambos compartilham, novamente os colocam em fricção. Adorno comenta uma conhecida passagem de Hölderlin (1969, p. 602) acerca da inversão de períodos e sua rejeição à linguagem voltada aos fins.

Hölderlin rejeita a essência sintática da periodicidade ciceroniana como se fosse inútil à poesia. Talvez a pedanteria o tenha repellido primeiramente. Ela é incompatível com o entusiasmo, com o delírio divino de Phaidros [...]. A motivação dessa consideração de Hölderlin, no entanto, provém de algo mais que a aversão contra o prosaico. A palavra-chave é:

finalidade. Ela designa a cumplicidade da lógica ordenadora e da consciência categorizante com aquele prático que, segundo o verso de Hölderlin, como coisa útil, agora não se reconcilia mais com o Sagrado, cujo grau ele atribui ametaforicamente à poesia. (ADORNO, 2003 [GS 11], p. 476)

“A palavra-chave é: finalidade.” Com esse gesto, está aberta a via refratária da arte à filosofia, e que ampara a linguagem em sua qualidade mimética, fugidia à forma do juízo. No tribunal sacrossóbrio de Hölderlin contra a sintaxe tradicional, a filosofia de Adorno arma então seu próprio veredito. Aquilo que lhe aparece como inútil à poesia, a Adorno flagrantemente denuncia a cumplicidade entre a sintaxe tradicional e a lógica da consciência reificada. A penúltima carta de *Hyperion*, em que o herói lamenta o processo de divisão do trabalho, que apenas se iniciava na Alemanha (HÖLDERLIN 1969, p. 433; trad. 2003, p. 159s), aponta um parentesco originário que reforça a posição de Adorno. Aqui seria possível retomar todo o percurso trilhado pela *Dialética do esclarecimento*, desde o copertencimento entre a noção moderna de Eu e as categorias da ontologia clássica, o princípio de identidade e suas derivações – “O homem alcança a identidade do eu que não pode se perder na identificação com o outro” – ou o procedimento abstrato da consciência ordenadora, que, para se apropriar do objeto, despoja-o de suas qualidades – “A natureza desqualificada torna-se a matéria caótica para uma simples classificação, e o eu todo-poderoso torna-se o mero ter, a identidade abstrata” (ADORNO, 2003 [GS 3], p. 26; trad. ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 24) – até trechos mais diretos, que demonstram, em chave materialista, a cumplicidade entre sujeito, redução do pensamento conceitual à ordenação e lógica discursiva.

A universalidade dos pensamentos, como a desenvolve a lógica discursiva, a dominação na esfera do conceito, eleva-se fundamentada na dominação do real. [...] O eu, que aprendeu a ordem e a subordinação com a sujeição do mundo, não demorou a identificar a verdade em geral com o pensamento ordenador, e essa

verdade não pode subsistir sem as rígidas diferenciações daquele pensamento ordenador. Juntamente com a magia mimética, ele tornou tabu o conhecimento que atinge efetivamente o objeto. (ADORNO, 2003 [GS 3], p. 30; trad. ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 28)

Em seu teor de verdade, as construções paratáticas de Hölderlin denunciam e resistem, na própria linguagem, ao procedimento da consciência reificada, o simples uso (*Gebrauch*). Adorno (2003 [GS 11], p. 474): “O que na poesia tende à narração deseja descer até o *medium* pré-lógico, deixar-se levar com o tempo. O *logos* tinha se oposto ao caráter deslizante do narrativo em razão de sua objetivação; a autorreflexão poética tardia de Hölderlin o evoca.” Essa escalada de ponta cabeça até o *medium* pré-lógico desacoberta o abismo entre universal e particular, assume a direção contrária à subjetivação do real ao persistir na linguagem e sua crítica. Com isso, Hölderlin tenciona o que Adorno chama “correção à primazia do sujeito” (*Korrektur am Vorrang des Subjekts*), certamente muito próxima ao que Szondi entende por sacrilégio do poeta, a dor de uma ferida autoinfligida, ou ainda o sofrimento causado por uma outra flecha (SZONDI, 2011 [1], p. 310s). Liberto da chaga humana, sobra o abismo que lhe separa dos deuses, e que o poeta deve configurar. Para Adorno, Hölderlin deseja escancarar esse abismo com a substituição do *medium* lógico da palavra, o *logos*, pelo pré-lógico. Assim se encerra a aproximação com o campo mais amplo de formalizações da linguagem musical, não tanto a do Classicismo, mas a de compositores que, assim como Hölderlin, se voltaram contra a categoria do sentido, uma temporalidade cesurada que se rebela, e se mantém em uma relação polêmica com a síntese (ADORNO, 2003 [GS 11], p. 478).

Com a refração dialética de arte em filosofia, “síntese não-coercitiva” e “reformulação da unidade” ganham teor de verdade conceitual como “rebelião contra a síntese” (*Auflehnung gegen Synthesis*) e “unidade não conclusiva” (*nicht abschlußhaft Einheit*).

A revolta paratática contra a síntese tem seus limites na função sintética da linguagem em geral. É visada uma

síntese de outro tipo, de autorreflexão crítico-linguística, enquanto a linguagem agarra a síntese. Romper a unidade desta seria o mesmo ato de violência que a unidade comete; mas a figura da unidade é de tal modo modificada por Hölderlin que não só o múltiplo se reflete nela – isto é igualmente possível na linguagem sintética tradicional – mas a própria unidade indica que ela se consideraria não concluída. (ADORNO, 2003 [GS 11], p. 476s)

Na autorreflexão crítico-linguística, a forma paratática permaneceria no interior de certo limite sintético; em outras palavras, ela permanece linguagem. Certas noções de síntese e unidade restariam disponíveis ao sujeito, embora comprometidas com a autorreflexão crítica do *logos* e a autoconsciência da própria irresolução. A própria poesia de Hölderlin teria atestado o mesmo: não tanto na refração dialética que resulta em filosofia, mas como teor de sua lírica tardia. “Enquanto todo poema, mediante os próprios meios, levanta protesto contra aquela [dominação da natureza], o protesto em Hölderlin desperta para a autoconsciência” (ADORNO, 2003 [GS 11], p. 482). Esse equilíbrio vertiginoso entre lógico e pré-lógico, Adorno o enxerga ainda em poemas como *A Natureza e a Arte ou Saturno e Júpiter* (*Natur und Kunst oder Saturn und Jupiter*), no excerto da ode em que, voltando-se para Zeus como representante do *logos*, o Poeta sai em defesa da natureza subjugada: “Para baixo, pois! ou não te envergonhes da gratidão / e se queres ficar, serve ao mais velho” (HÖLDERLIN, 1969, p. 78s; trad. QUINTELA, 1996, p. 336).<sup>9</sup>

O desmoronamento paratático do sentido é tema frequente na *Teoria estética*, ainda que por vezes apareça de modo velado. Em uma passagem clara, Adorno insiste que o desaparecimento de categorias como unidade e harmonia nunca ocorre terminantemente, antes deixam sempre algum tipo

---

<sup>9</sup> “Doch in den Abgrund, sagen die Sänger sich, / Habst du den heiligen Vater, den eignen, einst / Verwiesen und es jammre drunten, / Da, wo die Wilden vor dir mit Recht sind, // Schuldlos der Gott der goldenen Zeit schon längst: / Einst mühelos, und größer, wie du, wenn schon / Er kein Gebot aussprach und ihn der / Sterblichen keiner mit Namen nannte. // Herab denn! oder schäme des Danks dich nicht! / Und willst du bleiben, diene dem Älteren, / Und gönn es ihm, daß ihn vor allen, / Göttern und Menschen, der Sänger nenne!”

de vestígio. Para usar a metáfora do organismo, toda homeostase pela qual passam as obras guarda algo de seu estágio pregresso (ADORNO, 2003 [GS 7], p. 235s). A sublimação do subordinativo no paratático, do simbólico no alegórico, do orgânico no não-orgânico: enfim, o momento preciso em que a obra de arte força a si mesmo em direção ao seu outro, tudo atenderia à necessidade de uma nova lógica estética, premida pela tendência objetiva e pela linearidade de pensamento no tempo presente. Este sucedâneo da unidade e da harmonia convoca novamente as faculdades miméticas e se expressa em certa ideia de coerência (*Kohärenz*), que concomitantemente atua no debate estético e na crítica social (SILVA, 2009). O parentesco originário que corre sob essas obras, seu sustentáculo material na sociedade, demonstra um elemento antecipatório nos casos de Beethoven e Hölderlin; em outros, como Kafka e Beckett, uma precisão lúcida. Em todos esses casos, haveria uma consciência aguda do tempo presente e da lei de seu desenvolvimento, cujo conteúdo social objetivo Adorno conceitua em noções como capitalismo tardio (*Spätkapitalismus*) e mundo administrado (*verwaltete Welt*).

## Referências

- ADORNO, Theodor W. *Gesammelte Schriften. 20 Bände*. Ed. Rolf Tiedemann. Frankfurt: Suhrkamp, 2003.
- ADORNO, Theodor W. *Dialética negativa*. Trad. Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- BENJAMIN, Walter. Goethes Wahlverwandtschaften. In: *Gesammelte Schriften 1.1*. Frankfurt: Suhrkamp, 1977, p. 123-201.

- BENJAMIN, Walter. Ursprung des deutschen Trauerspiels. In: *Gesammelte Schriften 1.1*. Frankfurt: Suhrkamp, 1977.
- BENJAMIN, Walter. Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin. In: *Gesammelte Schriften 2,1*, 1977.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BERTAUX, Pierre. *Friedrich Hölderlin*. Frankfurt: Suhrkamp, 1980.
- BINDER, Wolfgang; KELLETAT, Alfred. *Hölderlin-Jahrbuch. Dreizehnter Band 1963/64*. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1965.
- COURTINE, Jean-François. *A tragédia e o tempo da história*. Trad. Heloisa B. S. Rocha. São Paulo: Editora 34, 2006.
- MÜLLER-DOOHM, Stefan. *Adorno. Eine Biographie*. Frankfurt: Suhrkamp, 2003.
- DYMARSKY, Mikhail. Towards the history of two oppositions: parataxis vs. hypotaxis and coordination vs. subordination. *Language and Language Behavior*, St. Petersburg, v. 14, p. 69-77, Ano 2014.
- FICHTE, *Gesamtausgabe I, 2. Werke 1793-1795*. Stuttgart e Bad Cannstatt: Friedrich Frommann Verlag, 1965.
- HAMBURGER, Michael. *Contraries: Studies in German Literature*. New York: E. P. Dutton, 1970.
- HEGEL, G. W. F. *Werke 3. Phänomenologie des Geistes*. Frankfurt: Suhrkamp, 1986.
- HEGEL, G. W. F. *Werke. Band 12. Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*. Frankfurt: Suhrkamp, 1986. <https://doi.org/10.28937/978-3-7873-2537-5>
- HEGEL, G. W. F. *Fenomenologia do espírito*. Trad. Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2011.
- HEGEL, G. W. F. *Filosofia da história*. Trad. Maria Rodrigues e Hans Harden. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.
- HEIDEGGER, Martin. *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*. Frankfurt: Vittorio Klostermann, 1951.

- HÖLDERLIN, Friedrich. *Werke und Briefe*. 3 Bände. Ed. Friedrich Beißner e Jochen Schmidt. Frankfurt: Insel Verlag, 1969.
- HÖLDERLIN. *Hipérion ou O eremita na Grécia*. Trad. Erlon José Paschoal. São Paulo: Nova Alexandria, 2003.
- MACIEL, Emílio. Cesura incomensurável. Sobre “Metade da vida”, de Friedrich Hölderlin. *Revista Sísifo*, Feira de Santana, v. 1, n. 3, p. 147-166, Ano 2016.
- QUINTELA, Paulo. *Obras completas, vol. I: Hölderlin e outros estudos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.
- QUINTELA, Paulo. *Obras completas, vol. II: Traduções I*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.
- ROSE, Gillian. *The melancholy science. An introduction to the thought of Theodor W. Adorno*. London: Verso, 2014.
- SANTNER, Eric. *Friedrich Hölderlin: narrative vigilance and the poetic imagination*, 1986.
- SERPA, Daniel Chiovatto. Alguns momentos da divisão e união em Hölderlin e Hegel. *Pandaemonium*, São Paulo, vol. 17, n. 24, p. 53-86, dez. /2014. <https://doi.org/10.1590/1982-88375386>
- SILVA, Eduardo Soares Neves. Coerência em suspensão: Adorno e os modelos de pensamento. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 7, pp. 55-72, out. 2009.
- SZONDI, Peter. *Schriften*. Band 1. Ed. Jean Bollack. Frankfurt: Suhrkamp, 2011.

Data de registro: 01/08/2023

Data de aceite: 24/01/2024