



Na trilha do poético

Capítulos sobre tragédia e poesia
na Alemanha de Heidegger

PABLO CAPISTRANO



editoraifrn

PABLO CAPISTRANO

Na trilha do poético

Capítulos sobre tragédia e poesia
na Alemanha de Heidegger



editora**ifrn**

Natal, 2017

Presidente da República
Michel Miguel Elias Temer Lulia

Ministro da Educação
José Mendonça Bezerra Filho

Secretária de Educação Profissional e Tecnológica
Eline Neves Braga Nascimento



INSTITUTO FEDERAL
Rio Grande do Norte

Reitor
Wyllys Abel Farkatt Tabosa
Pró-Reitor de Pesquisa e Inovação
Márcio Adriano de Azevedo
Coordenadora da Editora IFRN
Darlyne Fontes Virginio

Conselho Editorial

Albino Oliveira Nunes
Alexandre da Costa Pereira
Anderson Luiz Pinheiro de Oliveira
Anísia Karla de Lima Galvão
Cláudia Battestin
Darlyne Fontes Virginio
Emiliana Souza Soares Fernandes
Fabiola Gomes de Carvalho
Francinaide de Lima Silva Nascimento
Francisco das Chagas de Mariz Fernandes
Francisco das Chagas Silva Souza
Genoveva Vargas Solar
José Augusto Pacheco
José Everaldo Pereira
José Gilauco Smith Avelino de Lima
Jozilene de Souza

Jussara Benvindo Neri
Lenina Lopes Soares Silva
Liege Monique Filgueiras da Silva
Márcio Adriano de Azevedo
Maria da Conceição de Almeida
Maria Josely de Figueiredo Gomes
Melquiades Pereira de Lima Junior
Nadir Arruda Skeete
Neyvan Renato Rodrigues da Silva
Rejane Bezerra Barros
Régia Lúcia Lopes
Rodrigo Siqueira Martins
Samuel de Carvalho Lima
Sílvia Regina Pereira de Mendonça
Valcinete Pepino de Macedo
Wyllys Abel Farkatt Tabosa

Projeto Gráfico, Diagramação e Capa
Charles Bamam Medeiros de Souza

Revisão Linguística
Rodrigo Luiz Silva Pessoa

Foto da capa: Christopher Burns no Unsplash

Prefixo editorial: 94137
Linha Editorial: Acadêmica
Disponível para *download* em:
<http://memoria.ifrn.edu.br>



Contato

Endereço: Rua Dr. Nilo Bezerra Ramalho, 1692, Tirol.
CEP: 59015-300, Natal-RN.

Fone: (84) 4005-0763 | E-mail: editora@ifrn.edu.br

Para o professor Glenn Walter Erickson,
em testemunho de admiração e amizade.



Os textos assinados, no que diz respeito tanto à linguagem quanto ao conteúdo, não refletem necessariamente a opinião do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte. As opiniões são de responsabilidade exclusiva dos respectivos autores. É permitida a reprodução total ou parcial desde que citada a fonte.

Capistrano, Pablo.

C243n Na trilha do poético: capítulos sobre tragédias e poesia na Alemanha de Heidegger / Pablo Capistrano; projeto gráfico, diagramação e capa, Charles Bamam Medeiros de Souza; foto da capa Christopher Burns no Unsplash; revisão linguística Rodrigo Luiz Silva Pessoa. – Natal: IFRN, 2017.
256p

ISBN: 978-85-94137-05-0

1. Filosofia. 2. Filosofia – Heidegger. 3. Filosofia – Literatura. I. Capistrano, Pablo. II. Título.

CDU 1

Esta obra foi submetida e selecionada por meio de edital específico para publicação pela Editora IFRN, tendo sido analisada por pares no processo de editoração científica.

Este livro só foi possível graças ao apoio que recebi de muitas pessoas durante os anos de feitura de meu trabalho de doutoramento, e por isso não poderia deixar de agradecer a quem contribuiu para que ele pudesse vir a público agora, mesmo sete anos depois da data de minha defesa de tese, para uma banca no Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem (PPGEL) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

Não poderia esquecer o apoio de minha prima Jannaina Capistrano, que fez uma primeira varredura no meu texto para extrair meus usuais deslizes ortográficos e meus lapsos de digitação. Tampouco o professor Dirceu José Zimmer, que pacientemente me auxilia há alguns anos na labuta, árdua e fascinante, que o mergulho na língua alemã proporciona.

Também a minha esposa, Ana Cláudia Capistrano, que foi uma parceira fundamental, ao “segurar a onda” com duas meninas pequenas em casa para que eu me trancasse na biblioteca para tentar, nos intervalos que tinha após uma jornada semanal de quarenta horas de sala de aula em uma faculdade privada em Natal, concluir meu doutorado.

Gostaria também de deixar público meu agradecimento à professora Sandra S. F. Erickson (UFRN) e aos professores Richard Gordon (Ohio University), Antonio Basílio Thomaz de Menezes (UFRN), Marchos Falcheiros (UFRN) e Arturo Araújo (UFPB) pelas relevantes críticas e sugestões, no decorrer do processo de qualificação e defesa da tese que deu origem a esse livro.

Em especial, deixo registrada a minha gratidão ao professor Dr. Glenn Walter Erickson (UFRN), responsável pela minha instrução filosófica desde a graduação, e que compartilha generosamente comigo desde o final dos anos 90 muito de sua vasta experiência na hermenêutica filosófica e do vigor do seu pensamento, elementos sem os quais esse texto não poderia jamais ter sido escrito.

SUMÁRIO

9 INTRODUÇÃO

Filosofia e Literatura: intersecções em zona de fronteira

CAPÍTULO I

15 **A VIRADA PARA O HISTÓRICO E A MENTIRA FUNDAMENTAL DO OCIDENTE**

(Sobre como Heidegger avançou em direção ao seu confronto com Hegel na década de 1930 a partir de uma embaraçosa virada para o histórico)

34 UMA VIRADA PARA O HISTÓRICO

43 OUTRO MITO PARA UM NOVO COMEÇO

CAPÍTULO II

61 **O ESPECTRO DO POETA PELAS FRESTAS DA LINGUAGEM**

61 (Sobre como Heidegger encontrou Hesíodo na fronteira entre o pensamento sobre o Ser e as nomenclaturas do sagrado)

86 O ESPECTRO DO POETA

99 CENAS DE UMA ADOÇÃO POÉTICA

CAPÍTULO III

105 **DIONÍSIO EM BERLIM**

(Sobre a incrível peleja de Nietzsche contra Hegel pelo domínio da tradição de estudos clássicos na Alemanha)

117 A FORMATAÇÃO DO TEXTO *O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA* A PARTIR DOS ESCRITOS DE 1870

CAPÍTULO IV

153 **HEGEL E A ESTRUTURA DIALÓGICA DA TRAGÉDIA**

153 (Sobre como Hegel ajudou a colocar Shakespeare no centro do cânone e como Heidegger buscou romper com a tradição alemã de estudos clássicos)

CAPÍTULO V

183 **QUANDO OS DEUSES MOSTRAM SEUS ACENOS**

183 (Sobre como Heidegger usou Hölderlin para empreender o seu combate e como encontrou a trilha que o levaria em direção ao poético)

242 BIBLIOGRAFIA

INTRODUÇÃO

Filosofia e Literatura: intersecções em zona de fronteira

As conexões entre filosofia e literatura são bastante antigas. Quando Parmênides escreveu seu poema contendo a visão do Ser como esférico, completo e imóvel, ou quando Platão identificou como seu gênero filosófico básico o diálogo, extraindo da tradição dramatúrgica clássica o elemento da ação cênica, filosofia e literatura compartilhavam um espaço poroso de intersecções e veredas fronteiriças. Só a partir da consolidação de um modelo de prosa monográfica como a de Aristóteles, recuperada pelo tomismo no fim da Idade Média, é que as distinções envolvendo esses dois campos da atividade humana começaram a ganhar fronteiras mais nítidas.

Mesmo assim, das cartas de Sêneca, passando pelo lirismo bibliográfico de Agostinho, Descartes e Montaigne, ao estilo livre de Nietzsche, chegando até as narrativas *Sci-Fi* dos modernos filósofos analíticos ou a prosa poética dos pensadores continentais, com seus ensaios abertos, as pontes que conectam o filosófico ao poético nunca foram completamente queimadas.

Entre os que se aventuraram em transitar da fria audácia do conceito em direção às trilhas do poético, o nome do filósofo alemão Martin Heidegger se destaca. A busca de Heidegger pela poesia, especialmente após seu encontro com o verbo poético de Hölderlin, não é apenas uma idiossincrasia estilística, ou mesmo um mero desdobramento de um dialeto heideggeriano, que se constrói a partir de estratégias de subversão e distorção, não apenas do grego antigo, mas também do próprio idioma alemão, como aponta Sylla (2014). O encontro de Heidegger com a poesia de Hölderlin tem uma importância significativa na compreensão das viradas do pensamento de Heidegger a partir dos anos 30, e isso não se dá também apenas por sua filiação ao partido nazista, mas também em função das pistas que a apropriação da leitura heideggeriana do poético pode oferecer acerca da própria ansiedade de influência que moveu Heidegger em sua tentativa de se posicionar como ponto culminante no cânone do pensamento ocidental.

As marcas dessa ansiedade podem ser identificadas em diversos textos de Heidegger nos anos 30, 40 e 50, e apontam para movimentos de des-leitura utilizadas pelo próprio Heidegger de modo mais ou menos consciente, que, por sua vez, apontam para uma presença recorrente em diversas passagens de seus escritos e para um combate, típico de poetas e pensadores fortes, por um lugar ao sol entre os filósofos que definiram o pensamento moderno.

Neste caminho, o presente livro busca, em quatro capítulos, oferecer um painel que forneça uma visão

mais ampla acerca do encontro de Heidegger, não apenas com a poesia de Hölderlin, mas com as trilhas do poético, que apontam para os confrontos hermenêuticos que o pensador, nascido no sul da Alemanha, empreendeu com toda uma tradição de estudos clássicos alemã, que remonta a Winckelmann, Hegel e Nietzsche.

Assim, o meu recorte (para utilizar uma palavra de que a academia gosta muito) é o Heidegger dos anos trinta; o Heidegger de Hölderlin; o Heidegger que derrapou para o nacional-socialismo (um tema hoje, mais do que nunca, em voga nas leituras sobre Heidegger, mas que merece, por seu teor altamente explosivo, um livro próprio); o Heidegger da virada para o histórico, da luta contra Hegel e da busca pela construção de uma ideia de origem que dê conta do Ocidente sem partir da mera repetição de uma tradição de estudos clássicos alemã, que punha a tragédia em primeiro plano.

Heidegger encontra no poético seu lugar de chegada, que é também seu lugar de origem, a partir dos anos trinta, quando torna mais explícito o seu confronto contra Hegel e contra a modernidade que se lhe segue.

Neste sentido, a história que esse livro conta, com a ajuda de ferramentas hermenêuticas retiradas ora da crítica literária, ora da exegese filosófica, ora da biografia jornalística, é a história de um combate e do processo de amadurecimento do pensamento de um dos mais polêmicos e significativos pensadores do século XX.

Existem personagens nas linhas que se seguem. Esses personagens são também nomes para formas de pensar, que às vezes se tornam tropos em um

confronto intelectual que se desenrola não apenas na idiossincrasia da sua própria linguagem, mas também em um cenário literário construído a partir de referências da Alemanha dos anos vinte e trinta, ou mesmo do século XIX.

É nessa Alemanha, de Winckelman, Hegel, Hölderlin, Nietzsche e Heidegger, que o drama e a poesia da filosofia se desenrolam, em leituras e desleituras, embates e recuos, rupturas e reencontros.

Antes de ser um encontro de uma solução para algum problema pontual, meu objetivo com este livro é o de mostrar, na zona de fronteira que une literatura e filosofia, a natureza dos combates filosóficos que ajudaram a construir a trincheira da pós-modernidade a partir do encontro de Heidegger com a poesia e de seu confronto com Hegel.

Minha expectativa é que esse livro possa ser útil àqueles que se interessam tanto pelo pensamento de Heidegger e pela poesia de Hölderlin, quanto pelas questões ligadas à história e à filosofia alemãs, bem como pelos trabalhos de exegese da tragédia clássica feitos por autores germânicos nos séculos XIX e XX.

Minha esperança é que ele possa ser lido com algum prazer, derivado não apenas das delícias do estilo, mas também da substância do pensamento. Desse modo, a despeito de ser um texto mais técnico do que muitos dos livros que já publiquei, acredito também que possa agradar mesmo a pessoas que não têm como objetivo principal se aprofundar em temas áridos da filosofia ou da hermenêutica literária, mas que simplesmente

tenham interesse em saber um pouco mais sobre o modo como os filósofos, a despeito de toda a aura de santidade socrática que costuma pairar sobre suas figuras exótmicas, constroem suas obras e suas pelejas com a tradição da qual eles mesmos fazem parte.

CAPÍTULO I

A VIRADA PARA O HISTÓRICO E A MENTIRA FUNDAMENTAL DO OCIDENTE

(Sobre como Heidegger avançou em direção ao seu confronto com Hegel na década de 1930 a partir de uma embaraçosa virada para o histórico)

Na edição de 1941 de *Ser e tempo*, a dedicatória que Heidegger fez ao seu orientador Edmmond Husserl desapareceu. O que à primeira vista pode ser apenas uma escolha editorial malsucedida por parte de Heidegger talvez retenha também um instigante indício de que o seu projeto filosófico dos anos vinte havia sido abandonado, e que uma mudança substancial em seu pensamento estivesse em processamento. Apesar disso, não seria suficiente supor que o abandono

da influência da fenomenologia de Husserl fosse uma consequência apenas do engajamento de Heidegger no movimento nacional-socialista. Desde 1923, o distanciamento com Husserl já aparece em cartas trocadas com Karl Jaspers (SAFRANSKI, 2000, p. 164).

Se tivermos interesse em entender os movimentos do pensamento de Heidegger e o modo como ele se apropria da poesia de Hölderlin, é fundamental compreender o processo de construção de seu projeto filosófico inicial, e como esse projeto foi submetido a frequentes “viradas” teóricas, as quais, antes de serem simples e radicais rupturas, se assemelham mais a ondas sucessivas que fazem a obra de Heidegger desdobrar-se e mudar de sentido. Para se contar a história dessas viradas, é importante entender o contexto filosófico a partir do qual o trabalho de Heidegger emerge.

Por isso, não se pode perder de vista que Heidegger nasceu em uma família católica do sul da Alemanha e, que no início de sua formação filosófica, ele esteve realmente engajado em uma atividade ligada à docência católica,¹ tendo, inclusive, estudado teologia com

1 Thomas Sheehan (1997, pp. 71 - 72) identifica como marco dessa ruptura com o catolicismo uma carta que o recém-casado Martin Heidegger encaminhou ao padre Krebs, datada de 1919, explicando os motivos pelo qual ele não iria batizar seu primeiro filho nascido da sua união com a jovem protestante Elfride Petri na Igreja Católica. Apesar disso, e da conversão ao protestantismo, exaltada pelo professor Husserl, um judeu que havia também migrado para a Igreja Luterana em busca da falsa segurança da assimilação (SHEEHAN, 1997, p. 76), Heidegger reteve algo de católico em seu pensamento, que se retrata como uma reação à modernidade, como aponta Sheehan (1997, p. 72) ao fazer referência à frase que Heidegger teria pronunciado: “*ich bin niemals aus der*

o intuito de se tornar padre (CAPUTO, 1998, p. 239), para só depois participar ativamente da guinada antimetafísica que floresceu durante todo o século XIX. Nesse sentido, os movimentos intelectuais iniciais de Heidegger se dão na direção do abandono do solo metafísico católico (tomista) sobre o qual havia sido criado, e no seu deslocamento em direção ao contexto dos debates da filosofia pós-kantiana (SAFRANSKI, 2000, p. 144). O abandono da base católica de sua formação familiar seguiu o roteiro de boa parte da tradição filosófica e hermenêutica alemã, de Schleiermacher até Nietzsche. Um movimento que levava a um contato com a filologia clássica e com a filosofia, através da teologia protestante. Esse era, diga-se de passagem, um movimento muito previsível de acontecer em um contexto de reforma, afinal, Lutero (que, segundo rezam as mais usuais anedotas filosóficas, teria advogado a tese de que Deus havia enviado Aristóteles ao mundo como punição pelos pecados da humanidade) foi o responsável pela primeira grande ruptura e pela mais violenta crítica ao tomismo aristotélico realizada em solo alemão.

Foi justamente a busca pelo mundo, a procura por um *Das Welten der Welt* (um “mundar” do mundo), o indício desse abandono metafísico e dessa tentativa de pôr o Deus católico entre parênteses, a fim de se compor outra configuração de pensamento que pudesse lançar o jovem Heidegger, ainda estudante, longe da

Kirche getreten” (Eu jamais me afastei da Igreja).

sua velha origem e em busca de uma nova origem, obscura e oculta, subjacente à base cristã da metafísica tomista, que havia envernizado a consciência filosófica do Ocidente até a Reforma Protestante. Outra faceta desse projeto inicial situa-se justamente no estabelecimento de uma espécie de estranhamento ontológico, que leva o *Dasein* a configurar-se no mundo e, em um mesmo sentido, não conseguir se reconhecer dentro dele.

Quando *Ser e tempo* aparece, em 1927, como edição especial do *Anuário de pesquisa de filosofia e fenomenologia*, editado por Husserl e Max Scheler, as ligações do projeto de Heidegger com a tradição da fenomenologia aparentemente ainda estão firmes (a despeito da correspondência com Jaspers indicar problemas no relacionamento com Husserl). Mas, em 1941, o Heidegger daqueles anos vinte, substancialmente o Heidegger que influenciou Merlau-Ponty e Jean-Paul Sartre, havia mudado. Não apenas por suas opções político-partidárias, que no final da sua vida iriam pesar de modo marcante em sua biografia, mas, substancialmente, em função de uma modificação do foco de seu projeto inicial.

Ser e tempo foi concebido a partir de um entendimento fundamental de que tempo e Ser “copertencem”. Isso se dá em um sentido de que o Ser não pode se compreender como um artefato meramente temporal (ente), mas como o que se abre temporalmente ao *Dasein*. A temporalidade não é um “acidente” do Ser, ela é a forma com a qual o Ser se abre para o *Dasein*, por-

que, na nomenclatura de *Ser e tempo*, é justamente a realização temporal das possibilidades que leva o *Dasein* a tornar manifestas as coisas que estão dispostas ao redor. É a partir da noção de temporalidade (*Zeitlichkeit*) que o *Dasein* se configura e por isso ele sabe que vai passar, ele sabe que vai morrer e esse é um dos dispositivos mais fundamentais de sua disposição.

Se essa percepção da configuração do *Dasein* a partir da temporalidade trouxe alguma contribuição para o abandono da base católica na qual Heidegger nasceu, não se pode afirmá-lo de forma inexorável. O fato é que *Ser e tempo* apresenta um Heidegger já suficientemente afastado da fé católica a ponto de desenvolver um pensamento autônomo, que se distancia das bases da metafísica tomista. Em carta a Jaspers, Heidegger deixa claro esse afastamento e os efeitos desse movimento de abandono da fé familiar sobre a psicologia da sua mãe, prostrada no leito de morte:

Você poderá avaliar mais ou menos que eu sou uma grave preocupação para ela e que lhe torno difícil morrer. A última hora que passei com minha mãe... foi um pedaço de filosofia prática que permanecerá comigo. Penso que para a maior parte dos filósofos a questão “teologia e filosofia”, ou melhor, “fé e filosofia” – é mero problema de escrivania. (SAFRANSKI, 2000, p. 182).

Mas não é apenas uma ruptura com a fé católica que emerge do desenvolvimento da ideia de temporalidade (*Zeitlichkeit*) em *Ser e tempo*. Há também a somente de uma ruptura com a objetivação (*Vergegenständlichung*) da vida humana (já presente nas origens católicas de seu pensamento), que está evidente na “questão da técnica” e que vai ser o elemento vinculante das diversas viradas que o pensamento de Heidegger empreende. A filosofia é vista, já nos anos vinte, como uma arte que instiga o *Dasein* a um “estar atento a si próprio”. A atenção do *Dasein* é, sob esse aspecto, o espanto, a estranha curiosidade ontológica direcionada à abertura do campo de possibilidades, lançada diante dele pela temporalidade. Seria justamente essa temporalidade que nos orientaria em direção ao maravilhamento que nos faria vivenciar o tempo passar e perceber essa vivência. São justamente esses dois aspectos (a vivência do passar do tempo e a percepção dessa vivência) que constituem o próprio significado do Ser no tempo.

Nesse contexto, Heidegger começa a tecer uma nomenclatura filosófica que substitui as bases originais de seus referenciais (Tomás de Aquino, Escoto Erígena, Suarez) e migra em direção a Agostinho, Lutero e Kierkegaard. Nesse horizonte, a ideia de ansiedade (*Angst*) ganha destaque.

Angst é antes de qualquer coisa uma palavra em língua alemã que serve para designar um tipo particular de medo. Quando se diz “*ich habe Angst vor...*” (Eu tenho medo de...) espera-se um complemento. Ter

medo de algo implica se assustar com uma presença, com a percepção de alguma coisa da qual se está diante. Mas o termo, que já havia sido explorado por Kierkegaard na metade do século XIX e é reapropriado por Heidegger, ganha um espaço central nessa fase de seu pensamento, se aproximando da palavra *Furcht* (temor). Temer algo é estar diante de um “medo” que se manifesta em frente ao aberto. Ao lado da ansiedade (*Angst*) diante da presença de um algo que se manifesta concretamente de modo ameaçador, encontra-se o temor (*Furcht*) diante de uma possibilidade. Heidegger parece estar, no esteio de Kierkegaard, aproximando o *Angst* da ideia de “angústia” (do latim *angustus*, *a*, *um* – estreito, apertado, curto ou de pouca duração), que partilha com *Angst* de um mesmo radical (ang-). O *Angst* de Heidegger é um meio termo entre o temor e a angústia, e retém a grande inquietação que surge a partir do momento em que somos retirados de nossa familiaridade, de nossa intimidade (*Heimlich*) com as coisas, e lançados em meio à estranheza (*Unheimlich*) do Ser.

Posicionamo-nos “diante-do-qual”, “em-face-do-qual”, e percebemos a assustadora abertura que a temporalidade nos oferece na medida em que nos apercebemos de nosso “estar-no-mundo”. A solidão do nosso confronto com o “isso nu do mundo”, presente em *Ser e tempo*, certamente influenciou Sartre na produção da sua ideia de “náusea”, assim como Albert Camus na construção do personagem Senhor Mersault de *O estrangeiro*.

O nexu entre ansiedade (*Angst*) e temor (*Fucht*) é obscuro. Na ansiedade, há sempre a presença possível de um ente intramundano, no temor, o motor é o próprio Ser-no-mundo enquanto tal. Nesse sentido, o ameaçador está sempre presente, só que em lugar algum. Não há um determinado, um “*da*” (partícula de identificação espaçotemporal em alemão) no qual um ente intramundano possa se posicionar para constituir uma ameaça. A indeterminação do temor faz com que não se saiba o que é aquilo com que se angustia, posto que neste sentido o temor está sempre presente, mesmo que não haja nada lá para se temer, nem se espere nada determinado. O caráter mediado do termo situa-se justamente entre o medo (da presença) e o temor (da possibilidade). A angústia de Heidegger implica, por sua vez, uma possibilidade sempre presente, uma ameaça:

Na angústia, se está “estranho”. Com isso se exprime, antes de qualquer coisa, a indeterminação característica em que se encontra a presença na angústia: o nada e o “em lugar algum”. Mas estranheza significa igualmente “não se sentir em casa”. Na primeira indicação fenomenal da constituição fundamental da presença e no esclarecimento do sentido existencial do ser-em, por oposição ao significado categorial da “interioridade”, determinou-se o ser-em como habitar

em... “estar familiarizado com...”. (HEIDEGGER, 2002, p. 252).

A fuga da angústia é uma fuga não *de* um ente intramundano, mas sim *para* algum ente intramundano. O estranhamento (*Unheimlich*) de se sentir, literalmente, “não caseiro” (*Un-heimlich*) é o fenômeno originário que indica uma leitura do temor como uma espécie de angústia, posto que este não se volta sempre para uma possibilidade determinada de um ente intramundano. A angústia de Heidegger se assemelha a esse temor. Ela se volta para o vazio.

A consciência da temporalidade abre-se desse modo em dois sentidos básicos. No primeiro, rompem-se as relações de vínculo que unem um indivíduo a outros e ao mundo, implicando assim um isolamento psicológico e social. Em um segundo sentido, que parece interessar mais a Heidegger, o estranhamento ontológico do *Dasein* que destrói a familiaridade (*Heimlich*) lança-o em direção à indagação sobre o sentido do Ser. A imagem mais forte que se pode extrair dessa configuração presente em *Ser e tempo* é o de uma abertura temporal que torna evidente um espaço para que o Ser se manifeste. Nesse espaço de tempo, o Ser se apresenta, e é justamente a partir dessa apresentação, a partir do tempo que o entendimento, decorrente dessa abertura, promove, que se possibilita o acesso do homem às coisas.

Não há como se pensar em *Ser e tempo* e não se visualizar um descolamento ontológico que produz,

nesse espaço de temporalidade, uma diferença entre o Ser e os entes. Nessa época, pensar o Ser era, para Heidegger, pensar no modo peculiar com que se estabelece essa diferença ontológica fundamental.

Que vazio é esse? Que abertura é essa? Que nada é esse que emerge do tempo a partir do desacoplamento do Ser, que passa a se diferenciar dos entes?

A questão é que as perguntas fundamentais de Heidegger ainda estão situadas, como bem mostra Terry Eagleton (1993), no campo da filosofia de Kant. Heidegger ainda não havia conseguido se libertar da tradição que unia os problemas enfrentados por Husserl às demandas conceituais de Descartes através do esforço crítico de Kant.

O tópico essencial que circunda *Ser e tempo* é o do espanto estético em relação ao vazio básico do Ser, e de um mistério que precisa ser sondado. Um mistério que conta algo acerca de como se processa o acordo que envolve em um mesmo pacote “mente” e “mundo”, a partir de um pré-entendimento básico do *Dasein*.

Em *Ser e tempo*, Heidegger ainda buscava enfrentar as perplexidades que o movimento crítico de Kant havia criado. Ele tentava saber como é possível que mente e mundo possam coexistir, e por isso lutava uma guerra na trincheira cavada a partir do assombro que as críticas kantianas nos legaram.

A virada de Heidegger em relação a Kant no período de *Ser e tempo* se dá no sentido de combater a dualidade ainda existente no projeto kantiano, de maneira a fazer desaparecer do projeto crítico de Kant qualquer

traço residual de cartesianismo. Deste modo, se em Kant o papel da imaginação transcendental tem relevância na mediação entre sentimento e sensibilidade, explicitando uma dimensão epistemológica evidente de seus esforços filosóficos, em Heidegger essa dimensão, apesar de presente, passa a ser ontológica.

O *Dasein* em *Ser e tempo* não está nem ontológica nem epistemologicamente separado do mundo, posto que ele se define como um Ser-no-mundo. Não há mundo sem *Dasein* nem *Dasein* sem mundo. Não estamos diante de duas dimensões ontológicas distintas.

O que parece bem evidente para o Heidegger dos anos vinte é que continuar a jogar o jogo filosófico de Husserl implicaria na tarefa de corrigir Kant para libertá-lo, a partir de suas próprias intuições críticas, de qualquer traço de contaminação cartesiana que pudesse retornar, como um fantasma, à velha metafísica dualista da modernidade. Então, na luta por criar seu próprio jogo sobre o jogo de Husserl, o Heidegger de *Ser e tempo* produz um movimento de desvio em função da obra de Kant. Sua des-leitura se dá no sentido de pôr-se ao lado do projeto kantiano. Não para corrigi-lo, mas para desviá-lo. Assim, Heidegger promove uma justaposição de projetos filosóficos, de modo a alcançar, através de uma ironia reativa, o pensamento crítico de Kant e reformulá-lo, a fim de injetar uma dimensão ontológica que Kant não havia conseguido perceber (ao menos em função do que Heidegger se propõe a construir).

Qualquer traço de dualismo, qualquer sintoma de “sujeira cartesiana”, seria extirpado a partir da presença, em *Ser e tempo*, da imagem de uma irrupção do Ser em meio ao mundo, a partir da abertura temporal projetada pelo *Dasein*.²

É justamente em função do imperativo de se construir esse desvio que, na construção de seu projeto inicial, Heidegger entrega ao leitor imagens fortes e sedutoras, que poderiam libertar esse mesmo leitor das armadilhas metafísicas ainda latentes na obra de Kant. A ideia de uma irrupção, uma abertura, um surgimento, acompanha a noção de uma queda, de um lançar-se no mundo. Mas não há uma sucessão temporal que separe a abertura ontológica promovida pelo *Dasein* da sua pre-

2 Aqui, é interessante perceber que essa ideia de projeção e de um emergir do Ser dos entes a partir de uma abertura parece ter já relações curiosas com a própria percepção de Heidegger do funcionamento da língua alemã, que deixa evidente em meio ao Ser a ideia de pre-sença. *An-wesenheit* (pre-sença) é a forma substantivada de um antigo verbo que já havia deixado de ser utilizado no alemão corrente na época de Heidegger, *wesen*, que em muitos casos, no alemão antigo, podia ser usado no sentido de “estar presente”, e ainda se apresenta em alguns outros sentidos como *verwesen* (apodrecer), *Wesenlosigkeit* (perda de caráter) ou *wesentlich* (essencial). No entanto, no sentido de “estar presente”, o *wesen* foi substituído por *zugegen sein* (“estar presente”) ou por *anwesend sein* (“estar presente”). Ao separar o *an* do *wesen* na sua expressão pre-sença (*An-wesen-heit*), Heidegger deixa à mostra aquilo que havia sido soterrado pelo uso do verbo Ser (*sein*) mais corrente e pelas formações de novas palavras. Curiosamente, o *wesen* abandonado pelas novas nomenclaturas do alemão moderno voltava no participípio do próprio verbo Ser (*ge-wesen*). O *wesen* emerge do Ser dos entes, como a partícula abandonada que retorna pelas formas verbais do alemão moderno. O exercício de retomada de uma nomenclatura filosófica que se perdeu já aparece, assim, mesmo na época de *Ser e tempo*, disseminada no uso do velho *wesen* e nos jogos de linguagem que Heidegger costumava utilizar.

cipitação no abismo do mundo. A temporalidade oferece o sentido de que o momento do *Dasein* (essa diferenciação ontológica entre Ser e ente, esse salto do vazio no tecido do tempo) é cronologicamente indissociável da percepção do mundo na qual se insere o acontecimento do *Dasein*. Curiosamente, esse movimento de irrupção e de abertura ligam-se ontologicamente à ideia de queda, de um “estar-lançado” no mundo.

Há alguma conotação bíblica nessa narrativa? Talvez Heidegger estivesse apontando para o mito bíblico da queda e da desobediência de Adão, mas contando-o de um modo no qual o julgamento moralizante de um Deus que pune uma desobediência epistemológica (o conhecimento do bem e do mal) seja substituído por um “acontecimento” esvaziado de referências teológicas ou morais, mais encharcado de um conteúdo ontológico latente.

Apesar disso, o movimento de Heidegger em direção à subversão de todo dualismo metafísico não está completo em *Ser e tempo*. Eagleton (1993, p. 217) aponta para essa incompletude quando deixa evidente que a dualidade, sanada em um nível ontológico, retorna como uma sombra sobre Heidegger, travestida de um humanismo enrustido, quando sua narrativa pós-kantiana é observada a partir de um ponto de vista existencial. O desvio que Sartre faz de Heidegger denuncia esse resíduo de dualismo, que, ironicamente, Heidegger não conseguiu esvaziar.

O esvaziamento que Sartre promove em *O ser e o nada* (SARTRE, 1966), a partir de uma redução existencial dos pressupostos ontológicos de Heidegger, de-

nuncia que a narrativa filosófica de *Ser e tempo*, em sua tentativa de ironizar o projeto kantiano, guarda também suas fissuras.

A linguagem de *Ser e tempo* é a armadilha na qual o pensamento de Heidegger cai quando se confronta com a des-leitura de Sartre. Mesmo que Heidegger nunca tenha lido realmente a obra de Sartre, é muito provável que tenha tomado consciência, ainda na década de 1930, das brechas que seu projeto inicial havia deixado. Heidegger sabia o que Sartre descobriu e pensava que aquilo que Sartre entendia como força em *Ser e tempo* era na verdade um signo de seu fracasso.

Como superar a dualidade metafísica usando uma linguagem que ainda diz o *Dasein* com base em uma dicotomia subliminar envolvendo mundo e homem? Heidegger tentou criar um novo conceito, deslocando um termo do alemão corrente (*Dasein*) de seu uso cotidiano, para fugir ao confronto entre o homem e o mundo, que poderia pôr de volta na mesa das especulações filosóficas a dicotomia sujeito-objeto. Mas o preço que se paga em jogar o jogo da filosofia a partir de uma nomenclatura consolidada pela tradição é alto.

Mas não há como escapar da metafísica sem reformular a própria linguagem, e nesse sentido, curiosamente, a leitura metonímica que Sartre faz de Heidegger mostra que *Ser e tempo* não escapou da armadilha que atrelou Kant à tradição filosófica de Platão e Aristóteles.

Deste modo, para atingir a sua virada estética em direção ao poético, consolidada nos anos cinquenta,

Heidegger precisou atravessar os conturbados anos trinta e quarenta, transitando, de um projeto pós-kan-tiano calcado na temporalidade (*Zeitlichkeit*), para um projeto pós-hegeliano calcado na ideia de historicidade (*Geschichtlichkeit*), migrando seu foco de interesse lentamente em direção aos esforços de construção de uma “história do Ser” (*Seinsgeschichte*).

Essa perspectiva se abre nas passagens finais da segunda parte de *Ser e tempo*, e ganha novas conotações na década de 1930. Em *Ser e tempo*, o que Heidegger procura esboçar é uma história do questionamento sobre o Ser e não uma história do próprio Ser. Nesse sentido, a história da cultura (*Geistgeschichte*) de *Ser e tempo* passa a ser, nos anos trinta, uma história do Ser (*Geschichte des Seins*). O tropo historicista dos anos vinte ganha com isso novas cores, e a história do Ser passa a trazer a “História” (num sentido bem mais próximo do romantismo alemão) para o interior da reflexão filosófica de Heidegger, em um movimento que conecta sua reflexão ontológica inicial com uma determinada destinação (*Geschick*) do povo alemão, que teria o seu destino comum vinculado, de uma forma misteriosa, ao destino comum dos gregos.

A partícula “*ge*” posta na frente do núcleo semântico da palavra *Geschick* indica a ideia de um vínculo comum,³ de uma continuidade. O tropo que Heidegger

3 Como em *Ge-sellschaft* (Sociedade), *Ge-meinschaft* ou *Ge-meinde* (comunidade), em *Ge-schick*, que Heidegger relaciona com *schicken* (mandar, enviar, remeter), a ideia é de uma “destinação comum”, de “um envio coletivo”, de um “remetimento grupal”, como se

reformula, no momento em que começa a tecer o abandono de alguns dos pressupostos de *Ser e tempo* em direção aos discursos e conferências dos anos trinta, é claramente pós-hegeliano. No entanto, Heidegger, apesar desse contato, não se contenta em simplesmente repetir Hegel. Sua busca é, sim, por subvertê-lo e corrigi-lo no sentido de evitar, a partir sua vinculação envolvendo História e Destino, qualquer traço possível de um evolucionismo teleológico que empurrasse a humanidade em direção ao futuro.

O destino histórico de Heidegger não é um caminho de toda a humanidade. Seu movimento, desviando-se de Hegel, é o de um povo específico, que envia ao futuro um chamado⁴ a outro povo, que deve então se voltar para o passado no sentido de ouvir a natureza dessa mensagem. Se o pós-hegelianismo entendeu a história como um movimento em espiral dialética rumo ao futuro, Heidegger a entendeu como um desdobrar-se sobre o passado, a fim de ouvir o que o passado havia enviado, ou destinado, em uma mensagem íntima, ao povo alemão, através do povo grego.

Mas como seria possível sustentar, a partir de qualquer historiografia ortodoxa, que modernos alemães e antigos gregos têm alguma afinidade cultural forte se,

houvesse um tipo particular de comunicação entre os antigos gregos e os modernos alemães. Algo que Jaques Derrida chama, com algum sarcasmo, de “serviço postal, onto-hermenêutico” (CAPUTO, 1998, p. 124).

4 Essa ideia mantém relação com o termo *Schicksal* (sorte, destino), que Heidegger relaciona com o verbo *shicken*.

do ponto de vista de toda a tradição historiográfica europeia, é ponto pacífico que a disseminação do elemento cultural mediterrâneo que deu origem à civilização da *Hélade* ocorreu dentro das fronteiras do império romano? Como defender a ideia de que os alemães são herdeiros dos gregos se os romanos, que carregaram junto com suas legiões os registros civilizatórios dos gregos, não cruzaram o Reno? Como é possível pensar que um conjunto de tribos germânicas que se manteve fora das fronteiras da zona de influência da cultura greco-romana, e que só travou contato com essa influência a partir da cristianização europeia na Idade Média, possa ser herdeira da *Hélade* clássica?

Apenas a partir de um recurso a vias menos usuais é possível pensar uma influência histórica de um povo sobre outro sem que esses povos tenham mantido um contato cultural significativo, baseado em trocas comerciais diretas ou em alguma fusão étnica que implicasse uma miscigenação.

Olhando a questão por esse ângulo, parece claro o motivo pelo qual Heidegger procura se afastar de uma ciência da história e se aproximar de outra formulação do histórico, mais próxima do mito poético da origem do que de uma metodologia antropológica que encontre nos rastros de documentos empoeirados e velhas ruínas sinais de uma aproximação cultural entre tribos germânicas e antigas cidades gregas. É possível ver esse movimento de distanciamento das metodologias historiográficas ainda em *Ser e tempo* a partir da preocupação de se separar a análise da historicidade (*Geschichtlichkeit*)

de uma historicidade instrumental (*historisch*). Assim, Heidegger deixa claro que a historicidade que está procurando não vem do termo grego usado por Heródoto para batizar sua obra, *Historie*, mas sim da matriz germânica de *Geschichte*.

Esse termo pode ter, em língua alemã, ao menos seis acepções distintas: 1) campo teórico estudado nas faculdades - disciplina de “história” (*Geschichtswissenschaft*); 2) realizações efetivas, o que ocorreu de fato (*das Vergangene*); 3) tradição cultural, base da experiência dos ancestrais comuns a um povo; 4) passado próprio de algo ou alguém; 5) passado em um sentido geral; 6) um evento, uma ocorrência, um acontecimento, como quando alguém diz: “estou envolvido em uma história complicada” (fazendo referência a um caso extraconjugal, a dívidas com um traficante ou mesmo a problemas jurídicos decorrentes do não pagamento de pensão alimentícia, por exemplo).

Heidegger procura afastar a historicidade (*geschichtlich*) da historicidade instrumental (*historisch*) depreciando a historiografia moderna, em um contexto de reação ao mundo positivista da técnica científica. Se a *Geschichte* (que vem de *geschehen* – “acontecer”) é o que de fato acontece, *Historie* (que vem de *historien* – “inquirir”) é o relato sobre o que acontece, o discurso acerca do que acontece de fato.

Heidegger se situa então como um pensador da história (*Geschichtsdenker*) e não como um historiógrafo, que explica cientificamente a história, tentando reduzi-la a dados ou objetivá-la, explicando causalmente o

passado em função das ruínas desse passado que ainda podem ser encontradas como pistas, indícios, no presente. Esse movimento de desconsideração da historiografia liberta Heidegger da necessidade de ter que oferecer à sua leitura da história do povo alemão índices mensuráveis, como pedaços de pergaminho ou restos de pontas de lança, que possam ser colocados em uma linha cronológica após testes com Carbono 14.

Fazendo outra história, muito mais mitopoética que taxionômica, Heidegger está livre, nos anos trinta, para desviar a Alemanha em direção à antiga Grécia, perpetuando um mito de origem do Ocidente que tem a função de justificar uma suposta ligação, uma suposta afinidade de espírito (*Geist*), a qual une as tribos germânicas do norte com os povos mediterrâneos que se espalharam heterogeneamente da costa da Turquia ao sul da Itália, novecentos anos antes de Cristo.

Os novos tropos de Heidegger neste período giraram em torno da tentativa de construir um “mito de origem” da civilização do Ocidente, que pudesse situar seu projeto para além da tradição metafísica, a fim de superar as dicotomias ocultas que vinculavam *Ser e tempo* à tradição de Platão e Aristóteles. Para superar Kant, Heidegger precisava de uma nova linguagem, porque, se seguisse no caminho discursivo sobre o qual Kant assentou suas críticas, cairia nas mesmas armadilhas que o velho pensador de Königsberg havia caído. Assim, Heidegger se volta para a sua própria visão particular da história, para inserir um conjunto de novos tropos em seu percurso. Esses tropos, casados com as ideias que povoam

o curso do seu pensamento, permitiram a Heidegger testar novas possibilidades filosóficas e libertar sua linguagem para que ela pudesse percorrer sua jornada, na trilha do poético.

UMA VIRADA PARA O HISTÓRICO

A leitura existencialista dos franceses, a transformação literária que Albert Camus, a partir do seu livro *O Estrangeiro* (CAMUS, 1985), fez do *Dasein* em sua condição paradoxal de estar-no-mundo (*in-der-Welt-sein*) e estar deslocado dele denotam que, em sua obra de 1927, Heidegger ainda está transitando em torno da mesma linguagem metafísica que aprisionou o pensamento de Kant, e que impediu que as críticas kantianas pudessem ir além de até onde de fato foram.

É a partir deste fracasso que o contato de Heidegger com a poesia de Hölderlin ocorre. O que Heidegger parecia ansiar em *Ser e tempo* não se configurou. Por isso, diante da necessidade de oferecer um escape da velha ratoeira metafísica que amarra toda a atividade filosófica, por mais ousada e radical que seja, seria preciso pontuar uma trajetória que levasse Heidegger além das preocupações dos anos vinte, em direção à poesia. O que a ratoeira metafísica poderia produzir seria enquadrar o *Dasein*, não como Heidegger gostaria que fosse lido, mas como uma referência ao que no alemão corrente é o *das menschliche Leben* (a vida humana).

Assim, a passagem da temporalidade para a his-

toricidade é significativa nesse processo. Já nos parágrafos 72 a 77 de *Ser e tempo* aparece a indicação da necessidade de abandono de um projeto pós-kantiano e da busca por um novo lugar de disputa filosófica. Um novo projeto a ser enfrentado, pós-hegeliano, tecido a partir de uma outra leitura da história da cultura ocidental, de uma nova *Geistgeschichte*.⁵ O *Dasein* que Albert Camus e Jean-Paul Sartre leram necessitava ser hegelianizado em um movimento inicial para que uma nova des-leitura fosse empreendida, dessa vez não mais como um desvio em relação à obra de Kant, mas como um enfrentamento, uma inversão da obra de Hegel.

Se Kant foi lido em *Ser e tempo* de forma irônica, Hegel sofreu uma leitura metaléptica nos anos trinta. Essa leitura levou Heidegger a se deparar com a figura de Hölderlin e estabeleceu as bases para a sua guinada em direção à poesia a partir do histórico e da reconstrução de um mito de origem da civilização ocidental. Nesse sentido, além do enfrentamento dos impasses filosóficos presentes em *Ser e tempo*, há também a reação a uma percepção de época, que, de um modo ou de outro, também já se encontrava em *Ser e tempo*, e que, no período de 1933 até 1936, estava disseminada no ambiente social alemão.

5 Apesar do cuidado de usar a ideia de uma história do Ser (*Geschichte des Seins*) para não incorrer no risco de ver seu esforço reduzido ao esforço de Hegel, Heidegger está, nos anos trinta, buscando justamente inverter a história da cultura de Hegel e trocá-la por uma história da cultura alternativa, que englobe também uma história do Ser ou que com ela se confunda.

Em *Ser e tempo*, Heidegger chama a atenção para outra ideia que, de um modo ou de outro, pode ajudar no entendimento de sua “virada para o histórico”. O *Das man*⁶ apontava para uma despersonalização, que acompanhava a objetivação do *Dasein*, presente como um risco que deveria ser objeto de atenção e que poderia desviar esse mesmo *Dasein* de sua percepção do Ser através da abertura da temporalidade. Entender a natureza dessa ferramenta retórica pode ser importante para compreender a guinada que o pensamento de Heidegger produz nos anos trinta.

Se sobrevoarmos o cenário da Alemanha de Heidegger, vamos perceber que estamos em um contexto marcado por transformações rápidas, intensas e que modificaram profundamente o modo de vida dos povos que habitam a Europa central. É justamente no tempo da vida do filósofo que o processo de urbanização e industrialização da república de Weimar se consolida. Um mundo agrário, rural, com valores tradicionais ligados à terra e aos velhos cultos de fertilidade, que embotam a imagem tradicional dos camponeses do sul da Alemanha em sua labuta diária com o solo (campo de origem e espaço de familiaridade do homem), se confrontava com

6 Essa é uma partícula em língua alemã que cumpre o papel daquilo que nas línguas latinas pode ser chamado de sujeito oculto. Como a estrutura das línguas germânicas não permite que se enuncie um verbo sem sujeito (algo como: “penso, logo existo” só poderia ser dito como “eu penso, logo eu existo” – *Ich denke, also ich bin*), utiliza-se um pronome indefinido que serve para expressar a reflexividade do verbo, e também traz a ideia de um “a gente”. (*Man denkt* – “pensa-se”, “a gente pensa”).

o cenário das grandes cidades portuárias e industriais do norte, cosmopolitas, modernas e pulsantes em sua vida comercial e financeira.

Na dialética dessas duas Alemanhas, a pátria mãe da origem camponesa de Heidegger é destruída por uma nova Alemanha, mais europeia, permeada por influências culturais do Ocidente burguês e do Oriente judaico e russo.

Há um sentimento de ameaça que perpassa os textos de Heidegger. Uma ansiedade de morte e uma sensação de que o mundo fundamental da origem está sendo destruído por uma onda de modernidade que lança o homem em direção a um desenraizamento, a um abandono do Ser (*Seinsverlassenheit*). Uma massificação que torna o “Eu penso” (*Ich denke*) da tradição ocidental em um simples “Pensa-se” (*man denkt*). Esse sentimento de ameaça, curiosamente, não aparece isoladamente apenas através do pensamento de Heidegger.

As próprias vanguardas culturais da Alemanha expressam de modos distintos essa ansiedade. Em 1927, por exemplo, no mesmo ano em que Heidegger publica *Ser e tempo*, aparece nos cinemas alemães uma das principais obras de Friedrich Wilhelm Murnau: *Auro-ra (Sonneraufgang – Lied von zwei Menschen)*. O filme traz, por um lado, inovações técnicas profundas, especialmente no que diz respeito ao uso da iluminação em estúdio, o uso de tomadas externas e montagem com superposição de imagens e efeitos visuais inovadores, de modo a situar Murnau, junto ao cineasta russo Sergei Eisenstein, como um dos criadores da linguagem

cinematográfica moderna; por outro lado, a despeito dessas inovações e das gravações externas que apontam para a captura da ideia de movimento, presente nas obras da vanguarda futurista e expressionista, Murnau conta uma história cheia de certo moralismo conservador.

Durante as férias de verão, diversos alemães abandonavam as grandes cidades e viajavam para o campo em busca de descanso e temperaturas mais amenas. Essa peculiaridade sociológica da população é o mote narrativo que ganha conotações particulares no filme de Murnau, quando uma das mulheres da cidade se envolve afetivamente com um camponês casado. O movimento dialético que opõe a vida urbana moderna, industrial e comercial, à idílica Alemanha rural do século XIX é explicitado no mundo privado dos personagens. Quando o camponês, perturbado pela influência da sua amante da cidade (que é morena e tem o corte de cabelo curto, como o das moças emancipadas de Berlim e Hamburgo nos anos vinte) é induzido a tramar um plano para assassinar a sua esposa (uma típica camponesa germânica, com longas tranças loiras, e que mais parece a figura romântica de Gretchen, de Goethe), a imagem da ameaça que paira sobre a Alemanha original ganha sua metáfora. No filme, o plano dos amantes consiste no assassinato da jovem esposa para que o camponês possa vender sua propriedade e mudar-se para alguma urbe frenética e cosmopolita, cheia de possibilidades e longe do tédio daquele mundo sombrio.

Como um Fausto às avessas, o plano quase é realizado, mas o camponês se arrepende e acaba indo parar, com sua esposa, nas ruas de uma grande cidade. Lá, as imagens ganham uma dimensão distinta. A luz e o movimento da vida urbana de uma Alemanha que se industrializa a passos largos são expostos por meio de uma montagem frenética, como se um longo movimento envolvesse o casal de camponeses através de um festival de delícias e de prazeres, derivados do consumo e das facilidades da vida urbana.

Como se transitassem entre o sonho e o pesadelo, os personagens de *Aurora* são arquétipos de uma Alemanha que não sabe mais qual é o seu lugar, e que mergulha nos anos vinte com seus valores e suas tradições abaladas pela influência cosmopolita de um mundo burguês que parece se engalfinhar com o espírito do povo alemão e fazê-lo refém de dois modelos político-econômicos estrangeiros, que subvertem (como a jovem amante urbana, moderna e descolada, do filme de Murnau) a integridade e a pureza germânica. Entre o liberalismo do “judaico-capitalismo” anglo-americano e o socialismo do “judaico-bolchevismo” russo, a Alemanha de Murnau e Heidegger parece estar, em 1927, ameaçada de ser destruída pelo advento de forças estrangeiras que querem retirar os camponeses de perto da sua “origem”.

Esse “matutismo” germânico, que dá uma conotação moralista ao filme de Murnau, também

surge em toda a obra de Heidegger como um espectro ameaçador, como uma sombra que se põe sobre o Ser alemão e que, na época de *Ser e tempo*, tinha conotações menos nacionais.

Nos anos trinta, esse espectro ameaçador surge como o sinal de uma decadência que estaria arrastando e esfacelando o Ocidente. A presença do “*Das man*” em *Ser e tempo* já mostra que, mesmo na fase mais cosmopolita do pensamento de Heidegger, quando ele ainda estava tentando se libertar da tradição de pensamento de uma Europa pós-kantiana, há a marca desse espectro de dissolução, através daquilo que se identifica com a objetivação, anulação ou massificação do *Da-sein*, na medida em que a temporalidade é apropriada de modo inautêntico.

A imagem do *Das man*, seu aspecto tropológico, retórico, apresenta relações claras com certa “ninguendade” típica de uma sociedade massificada. A visão de uma multidão sem fim, frenética, em movimento constante por ruas iluminadas, aparece no filme de Murmau, mas também está presente na escatologia da arte expressionista do começo do século.

Em um poema datado de 1911, Jakob Van Hoddiss descreve esse movimento frenético das ruas como um presságio mortal e escatológico que anuncia o fim do mundo:

Fim do mundo.

(Jakob Van Hoddis - 1911)

O Chapéu voa da cabeça do cidadão,
Em todos os ares retumba a gritaria.
Dos telhados caem os operários
e se despedaçam
E nas costas – lê-se – sobe a maré.

A tempestade chegou, saltam à terra
Mares selvagens que esmagam largos diques.
A maioria das pessoas tem coriza.
Os trens precipitam-se das pontes.⁷

O chapéu que voa da cabeça do burguês, os telhados se abrindo ao meio, os ecos dos gritos trazidos pelo vento, a tempestade que agita o mar selvagem, os trens caindo das pontes. Como um roteiro de imagens assustadoras de qualquer cinema-catástrofe, o “Fim do Mundo” poetizado por Hoddis em 1911, antes do começo da grande guerra, está disseminado em toda a arte expressionista alemã, como um prenúncio sinistro dos tempos conturbados que se anunciavam para quando o século XX chegasse à sua “meia noite”, durante a década de 1940.

Heidegger, com seu tom ora profético, ora poético, quase sempre sombrio, apresenta já em *Ser e tempo*

⁷ O poema em questão está registrado em uma edição bilíngue, organizada e traduzida por Claudia Cavalcanti (HODDIS, 2000).

rastros dessa mesma ansiedade, que movimentava o ambiente intelectual e artístico da Alemanha. O *Das man*, quando lido como um tropo, é uma máscara sem um rosto. Uma partícula reflexiva neutra sem um si-mesmo. Em uma época onde milhares de “ninguêns” se acotovelaem pelas ruas apinhadas do mundo, transformados em carne e ossos ou em signos de uma nova era industrial, os sinais da ocupação com a mundaneidade, que faz parte de uma lógica de produção massificada tanto da parte do capital liberal burguês – presente nas imagens da cidade grande de Murnau – quanto do socialismo bolchevique – reconhecido nas imagens da revolução proletária de Fritz Lang, em *Metropólis* (também de 1927) – são ferramentas poderosas do afastamento da percepção do “estar-no-mundo” (*In-der-Welt-sein*) e do estranhamento ontológico que dá o mote da analítica existencial de *Ser e tempo*. A volta do pensamento de Heidegger sobre si mesmo após *Ser e tempo*, além das conotações puramente metodológicas de um trabalho filosófico que busca afastar-se das armadilhas metafísicas do kantismo, pode ser lida como uma urgente reação a um cenário nacional marcado pela ameaça de uma destruição do “espírito do povo alemão” e, como consequência, da “herança do Ocidente”. Essa guinada, que transforma a temporalidade (*Zeitlichkeit*) de *Ser e tempo* na historicidade (*Geschichtlichkeit*) das conferências sobre Hölderlin e sobre a origem da obra de arte, entre 1933-1936, indica que a tarefa do pensamento precisa se voltar para os destinos coletivos, e

que a temática de Hegel finalmente pode emergir de forma mais clara no pensamento de Heidegger a fim de que seja enfrentada.

OUTRO MITO PARA UM NOVO COMEÇO

Até os anos de 1931 e 1932, parece haver ainda alguma resistência ao ideário nazista por parte de Heidegger (SAFRANSKI, 2000, p. 275). Até essa época sua relação com o nacional-socialismo se dá em função de alguma simpatia política e de uma esperança, que surge travestida de preocupação com o caos econômico que havia tomado conta da República de Weimar. Esse caos fez com que o fantasma da revolução bolchevique se tornasse tão assustador quanto a crise que a decadente democracia burguesa anglo-americana, implantada após o colapso do II Reich em 1918, havia provocado. Após empreender esforços em direção à filosofia platônica, Heidegger começa a enxergar a tomada de poder pelos nazistas como uma “revolução”. Isso fica mais ou menos evidente a partir de uma carta datada de setembro de 1960 e dirigida a um estudante chamado Hans-Peter Hempel, na qual Heidegger explica as razões de sua adesão ao ideário nazista naqueles anos turbulentos: “[...] tais enganos já aconteceram com homens maiores que eu; Hegel viu em Napoleão o espírito do mundo e Hölderlin o viu como um príncipe da festa para a qual os deuses e o Cristo eram convidados” (SAFRANSKI, 2000, p. 276). Um depoimento de Karl

Jaspers sobre seu último encontro com Heidegger, em 1933, parece sintetizar o ponto central da mudança interior que levou o autor de *Ser e tempo* a incorporar a retórica do nacional-socialismo à sua própria nomenclatura filosófica:

O próprio Heidegger parecia mudado. Já à chegada reinava um estado de espírito a nos separar. A população estava embriagada pelo nacional-socialismo. Procurei Heidegger em seu quarto lá em cima, para o cumprimentar. ‘É como 1914...’ comecei, e quis continuar: ‘novamente essa vertigem enganadora das massas’, mas diante das primeiras palavras de Heidegger, que concordava, radiante, a palavra estancou em minha garganta... Vendo um Heidegger tomado por aquela embriaguez, eu falhei. Não lhe disse que ele estava em um caminho falso. Não confiava mais em sua personalidade transformada. Senti-me ameaçado diante da violência da qual Heidegger agora participava [...] (SAFRANSKI, 2000, p. 279).

“A transformação de personalidade” constatada por Jaspers acompanha uma virada no pensamento. A partir das movimentações políticas de 1933, a ideia de *Dasein*, presente em *Ser e tempo*, abandona seu

intento de desconstruir a herança kantiana e começa a flertar com a busca de um enfrentamento da ideia romântica de espírito do povo (*Volksgeist*).

A ideia de que os alemães, um povo germânico, um aglomerado pouco homogêneo de tribos que habitava a Europa central, partilhavam de uma mesma origem e de um destino comum, vinculado aos antigos gregos, é o *próton pseudos* (a mentira básica, terapêutica) que dá ligação à construção da nação alemã e movimenta a unificação, a partir de uma mitologia que liga a origem arcaica a uma missão histórica que foi destinada ao povo.

Nesse sentido, tanto a adoção de um idioma comum, presente na tradução da Bíblia para o *Hochdeutsch* (“alto alemão”, um dialeto de Hanover, elevado pela Reforma Protestante à categoria de “língua da unidade nacional”) por Lutero, quanto o renascimento tardio da filologia de Winckelman, da hermenêutica de Schleiermacher e do romantismo alemão se misturam à mentira básica da nacionalidade alemã contada pelos nazistas.⁸

A partir desse *próton pseudos*,⁹ Heidegger se pro-

8 O mito do povo alemão como uma unidade racial, biológica, e não uma unidade étnica e linguística.

9 Aqui é importante frisar uma distinção básica entre “mentira histórica” (no sentido de *historische*) e “mito de origem”. A ideia de que os alemães são herdeiros dos gregos não parece fazer sentido da perspectiva de uma historiografia europeia, tendo em vista que a herança da civilização mediterrânea grega, em confronto com a influência semítica de Cartago (cidade fenícia da costa da África) teve seu alcance limitado pelas fronteiras do império romano, que, como se sabe, conseguiu consolidar seu

pôs a acrescentar uma mitologia conceitual de um começo da cultura ocidental a partir da Grécia. Essas construções retóricas foram unidas pelos nazistas, que montaram sua própria narrativa mitológica acerca da origem e do destino da Alemanha.

Seguindo outro ponto de vista, pode-se compreender a mudança de Heidegger nos anos de 1930 a partir do contexto linguístico, tropológico, como uma necessidade de enfrentamento poético, de superação da linguagem de Hegel. Nesse sentido, a guinada de Heidegger seria indício também de uma pulsão poética e não apenas de pressões contextuais. Assim o *próton pseudos* da ligação entre Alemanha e Grécia não seria simplesmente uma mentira política ou um recurso ideológico nacional-socialista apropriado por Heidegger, mas uma mentira contra o tempo, uma subversão da ordem cronológica que põe o precursor (no

domínio além do Reno. O fato das tribos germânicas que formaram o que se convencionou chamar de Alemanha estarem, em sua maior parte, fora da área de abrangência do império romano impediu que a disseminação da civilização mediterrânea, filtrada pela experiência grega e disseminada pela expansão imperial, avançasse sobre a Europa setentrional. Essa influência se deu apenas a partir da Idade Média, com base em uma leitura catolicizada da Grécia. Desse modo, quando nos referimos às mitologias do romantismo alemão, estamos nos referindo não àquilo que Heidegger construiu em suas conferências, mas à ideia de que há algum tipo de vínculo histórico (*historische*) direto envolvendo a Alemanha moderna e a Grécia antiga. Esse vínculo histórico não pode ser montado de modo consistente, mas apenas construído, do ponto de vista de uma mitologia que una, de certo modo, povos que não sofreram o efeito “civilizatório” (entendido aqui como urbanização, escrita, filosofia) romano na época do império a uma suposta fonte original da civilização ocidental presente na Grécia.

caso Hegel) como parte do efebo (no caso Heidegger).

Se realizarmos uma suspensão provisória do discurso filosófico e sobrevoarmos os textos de Heidegger e Hegel em busca de suas imagens retóricas, que podem ser deslocadas de seu plano de imanência conceitual, vamos perceber que essa mentira contra o tempo poria os tropos retóricos historicistas de Hegel como detalhes distorcidos dos próprios tropos de Heidegger, como se aquele que tivesse vindo antes fosse uma parte fragilizada e reduzida do que veio depois.

O filho já contém o pai e essa subversão torna o filho poético ou filosófico, a partir de seu texto, maior do que seu próprio precursor. Sob esse aspecto, o combate (*agon*) de Heidegger contra Hegel leva à necessidade de um enfrentamento da *Geistgeschichte* (história da cultura) hegeliana a partir de outra narrativa, de uma escritura que possa deslocar Hegel do cânone germânico e posicionar o próprio Heidegger nesse espaço.

Observando os arredores, e não apenas a retórica heideggeriana, percebe-se que em 1930 as pontas da costura ideológica do nazismo estavam se fechando sobre Heidegger, e suas conferências, especialmente no que diz respeito à apropriação da figura de Hölderlin, não podem ser lidas sem a compreensão da dimensão dessa mitologia de origem e de destino, e desse engalfinhamento ideológico.

A luta do nazismo contra o comunismo soviético aparecia, no começo dos anos trinta, como mais um capítulo heroico no combate do espírito do Ocidente

contra a influência oriental, representada pelo semi-tismo judeu e pelo espectro soviético, eslavo, mestiço, produto da união de escandinavos com tártaros mongóis. Assim, naqueles anos de ascensão do regime de Hitler, mais uma etapa da constante luta do Ocidente pela preservação de sua herança parecia estar sendo travada, tendo agora a Alemanha como protagonista. A ideia de uma história da cultura aparece para justificar o momento em que a Alemanha se encontrava, e para fundamentar filosoficamente o mito de que o combate entre a civilização e a barbárie levaria a Europa a cumprir mais um momento de seu destino histórico.

Nesse contexto, para Heidegger, a ascensão de Hitler ao poder poderia representar o acontecimento filosófico único da irrupção de uma nova comunidade e da realização do “destino” do *Dasein* alemão, anunciado por Hölderlin em seus hinos. Para estabelecer essa conexão, é preciso mudar substancialmente o sentido do termo *Dasein*, abandonando as implicações kierkegaardianas ainda presentes em *Ser e tempo*, e guinando o conjunto de tropos retóricos para o campo do hegelianismo.

A aproximação da noção da ideia romântica de “espírito do povo” (*Volksgeist*) insere-se, dessa forma, no esforço intelectual impetrado por Heidegger para justificar uma nova história cultural para o Ocidente, uma nova “história da cultura” ocidental, que substitua a narrativa de Hegel e que possa estar em conformidade com os acontecimentos políticos de seu

tempo. A partir desse tipo de leitura, pode-se pensar que Heidegger também precisava entender os anos turbulentos que se aproximam. Ele precisava inserir as mudanças políticas da Alemanha em um contexto mais amplo, que implicaria pensar a partir daquele momento não mais com as categorias de Kierkegaard ou Kant, mas sim mergulhar na nomenclatura filosófica de Hegel, a fim de situar a “revolução” nacional-socialista no espaço mitológico de uma luta, de um embate épico pela herança do Ocidente.

Curiosamente, apesar dos esforços de Heidegger em se inserir em uma nova área de ideias filosóficas e redimensionar os tropos de *Ser e tempo*, os membros do partido nacional-socialista, responsáveis por enquadrar ideologicamente a atividade acadêmica, olhavam com desconfiança para o seu pensamento. Ideólogos como o filósofo Ernst Krieck e o psicólogo Walter Jaensch foram designados para vasculhar a pureza ideológica da obra de Heidegger, e produziram um dossiê com um diagnóstico desconcertante para as ambições políticas do reitor da universidade de *Freiburg*.

A comissão do partido considerou o pensamento de Heidegger “perigoso e esquizofrênico”, contendo uma base “talmúdico-rabinística” (SAFRANSKI, 2000, p. 319). Seus textos foram classificados como “documentos psicopatológicos”, ou como um “palavrório esquizofrênico” prenhe de “banalidades com aparência de coisas importantes”. Essa leitura parece estar concentrada em *Ser e tempo*, e provavelmente

não chega a tocar as conferências sobre Hölderlin da década de 1930 ou o texto *A origem da obra de arte*, como indica uma crítica aberta que Ernst Krieck publicou em 1934 na revista *Volk im Werden*:

O tom básico da concepção de mundo e da doutrina de Heidegger é determinado pelo conceito de preocupação e medo, ambos objetivando o nada. O sentido dessa filosofia é um manifesto ateísmo e um niilismo metafísico, que normalmente sempre foram defendidos entre nós sobretudo por literatos judeus, sendo portanto um fermento da dissolução e da corrupção do povo alemão. Em *Ser e tempo*, Heidegger filosofa conscientemente e intencionalmente sobre a ‘cotidianidade’ – nada se vê ali de povo, Estado, raça e todos os valores da nossa imagem de mundo nacional-socialista. Se no discurso de reitor... subitamente soa o heroico, é por uma adaptação ao ano de 1933, em total contradição com a postura básica de *Ser e tempo* (1927) e ‘O que é metafísica?’ (1931) com suas doutrinas de preocupação, do medo e do nada” (SAFRANSKI, 2000, p. 319).

Uma desconfiança pairava sobre Heidegger. Provavelmente uma desconfiança que colocou em suspeita sua ascensão ao cargo de reitor em *Freiburg*. A sua “virada em direção ao histórico”, marcada pela apropriação de Hölderlin e pela construção de um “mito de origem” da civilização ocidental, ainda não havia ganhado publicidade e o jovem reitor, entusiasta da “revolução” nacional-socialista dos primeiros anos, estava sendo julgado pelo seu passado e pelo enfoque filosófico de *Ser e tempo*. As conferências de 1935 podem, nesse sentido, ser lidas como respostas ao ambiente de desconfiança que se seguiu no mundo acadêmico quando o suposto filojudaísmo de *Ser e tempo* teria sido exposto pelas críticas de Krieck e Janesch. Podemos apenas, a partir desse viés, especular até que ponto o ambiente político da Alemanha e a paranoia que qualquer totalitarismo impõe aos que aderem ao seu jugo, inclusive por pragmáticas questões de sobrevivência, podem ter influenciado a virada de Heidegger em direção ao histórico, levando a um enfrentamento de Hölderlin nos anos trinta, pautado a partir da necessidade de um Heidegger acuado (preso ao seu livro de estreia e à sua dedicatória a um professor judeu assimilado) em nazificar-se.

Seria preciso inserir-se como agente da construção de uma “mitologia branca”, que aponte a tarefa do povo alemão em salvar a herança grega da descaracterização cultural que emergia da Ásia. Apesar de indícios significativos de que Heidegger jamais tenha aderido ao biologismo racista do III Reich (ERICKSON,

2006), a filiação à mitologia nazista consolidou-se nos anos trinta, através da construção de uma história da cultura que estabelecia uma conexão entre Grécia e Alemanha, através de uma narrativa épica subliminar. Uma espécie de “teogonia cultural” que traça a história do desenvolvimento do espírito do Ocidente no tempo. Essa narrativa tem um começo, um meio e um sentido, que poderia ser o fim escatológico da civilização ocidental através de um grande Armagedom, que guardaria semelhanças com o mito germânico do *Crepúsculo dos deuses* transformado em uma grande batalha final entre Oriente e Ocidente, anunciada em diversas outras narrativas que tratam de batalhas épicas e que permeiam o imaginário desde Homero.

Heidegger precisou (ou simplesmente optou por) se inserir no esforço intelectual de construção dessa mitologia e se apoiou em Hölderlin para justificar, com fundamento em um discurso filosófico articulado, dois pontos fundamentais: 1) que o Ocidente teve o seu grande começo na Grécia, através de um acontecimento original; 2) que esse acontecimento original estaria sendo (ou deveria ser) repetido (não como uma simples cópia, mas em outro estado, decorrente dos desdobramentos do *Dasein* no tempo histórico) na Alemanha daqueles anos conturbados.

O que pode ser enxergado nos anos trinta, especialmente a partir das conferências sobre Hölderlin, é a eclosão de uma tendência presente no pensamento de Heidegger, que se cristaliza na medida em que ele avança em suas viradas no sentido do poé-

tico e da linguagem. Uma tendência de se procurar “construir um relato fantástico das origens gregas do pensamento e da cultura ocidentais” (CAPUTO, 1998, p. 16). Em seu mito do grande começo grego, tudo que é judaico ou cristão, tudo que é persa, egípcio, hindu, chinês ou mesopotâmico, é excluído da formação do Ocidente.

A partir dessa exclusão, justificar-se-ia uma suposta afinidade espiritual entre gregos e alemães, de modo que o futuro do Ocidente e da civilização estaria vinculado de modo íntimo ao futuro da Alemanha e à maneira como os alemães pensam o Ser. A mitologia do começo se liga ao esforço de Heidegger, especialmente no começo dos anos trinta, de oferecer à “revolução” nacional-socialista uma base cultural mais profunda, a partir da reconstrução ontológica desse mito de origem. Nesse sentido, a história do Ser implica um mito de exclusão de tudo que não é grego e alemão, inclusive de fontes bíblicas que flertam com um solo judaico.¹⁰

10 Marshal Berman, no seu ensaio *Tudo que é sólido desmancha no ar*, aponta em uma nota (BERMAN, 1996, p. 48) para o fato de que o confronto entre Velho Testamento e Novo Testamento teria desempenhado um importante papel simbólico no século XIX, que na verdade esconderia um discurso sobre a modernização da sociedade alemã. Esse debate teria oposto, por um lado, uma vertente supostamente “judaizante” da cultura germânica, que defenderia um desenvolvimento econômico baseado na adoção de um modelo anglo-americano de economia liberal. Esse modelo se manifestaria em um caráter prático e financista da elite comercial judaica, e teria ligações com a imagem de um deus artesão, que teria “posto a mão na massa” para a criação do mundo. Por outro lado, havia forças intelectuais que defenderiam a posição da Alemanha à mar-

O contexto da mitologia de origem, adotada por Heidegger, direciona o pensamento a uma reação contra a modernidade, vista como um *eschaton*, uma encruzilhada que levaria o Ocidente ou a um colapso ou a um retorno ao começo, uma reedição da origem grega.

Desse modo, uma mitologia deste tipo estabelece também uma outra tarefa: a de confrontar Aristóteles e Platão. Uma tarefa desse mesmo tipo parece ter sido encontrada por Heidegger já em Nietzsche.¹¹ De um modo ou de outro ele toma para si essa tarefa, com o cuidado de, através da ideia de um “desvio metafísico”, utilizá-la como uma importante ferramenta para deslocar sua “história do Ser” de qualquer traço de influência cristã, ligada quer à patrística de base platônica, quer ao tomismo aristotélico. A reedição de um acontecimento original de desvelamento do Ser, o

gem desse processo, defendendo um deus abstrato, um *logos* fundamental que justificasse uma suposta tarefa metafísica do povo alemão, e que o conectaria com um estilo de vida puramente germânico, ou, no mínimo germano-cristão, com referências ao Novo Testamento.

11 O estudo de Nietzsche e de sua relação com o mito de origem será aprofundado no segundo ensaio desse livro, mas já é possível adiantar alguns pontos importantes do modo como Heidegger se apropria de Nietzsche. A ideia do desvio metafísico de Platão e a troca de uma mitologia bíblica pela busca de um mito pagão de origem do Ocidente parecem ter sido herdados por Heidegger de Nietzsche a partir de uma tradição alemã de exegese de estudos clássicos. Apesar disso, Heidegger não repete Nietzsche e busca se afastar de qualquer base biologista, mais afeita aos interesses ideológicos do nazismo, e que aparece na obra de Nietzsche a partir do contato deste com o darwinismo do século XIX. (SAFRANSKI, 2000, p. 239).

surgimento do *Wesen* a partir do *Sein* (ver nota 03), torna-se então a tarefa do povo alemão.

Isso acontece porque a tarefa do pensamento não é, em Heidegger, uma tarefa da humanidade. Mas por que a escolha do povo alemão como destinado a exercer essa tarefa? A missão de responder em alemão ao apelo feito em grego que teria sido enunciado na origem é a base da noção de destino do povo alemão e também se transforma em um recurso tropológico nazista, que põe aquilo que é nacional acima daquilo que é humano. Nesse sentido, o tropo nazista do povo alemão não condiz com Kant ou Goethe. É preciso encontrar, nas origens da própria Alemanha, outro referencial filosófico e literário que possa fornecer a Heidegger pais-poéticos diversos, que não estejam circunscritos à área de influência do filósofo de Königsberg nem de Goethe.

Assim, o encontro com Hölderlin, e depois com Nietzsche, marca o momento em que essa virada em direção ao mito de origem se consolida. Essa marca pode ser percebida mais claramente a partir do discurso de posse de Heidegger na reitoria de Freiburg, como atesta Caputo:

O discurso reitoral marca a primeira aparição pública do mito do Ser, a primeira vez em que o destino espiritual dos alemães, como herdeiros da *Hellas*, é anunciado em termos da questão do Ser, elevando assim a ideologia nazis-

ta ao nível do espírito e da metafísica, o que Heidegger viria a descrever como uma tentativa de refinar o nazismo (CAPUTO, 1998, p. 123).

Mesmo ao abandonar a reitoria e se decepcionar com os líderes do movimento nacional-socialista, Heidegger não abandona seu germanismo, que migra, em mais uma das suas viradas teóricas nos anos cinquenta, em direção à poesia e à linguagem (HEIDEGGER, 2002), saltando do povo (*Volk*) alemão para a língua (*Sprache*) alemã. Se o contato com Hölderlin nos anos trinta passava por um mito de origem ligado à ideia de uma História do Ser e de um destino greco-germânico, nos anos cinquenta passa a encontrar morada em uma afinidade linguística entre o grego antigo e o alemão moderno.

Na leitura de Caputo (CAPUTO, 1998, p. 86), as viradas de Heidegger guardam três dimensões que se entrecruzam: 1) uma existencial, que também é onto-hermêutica e pré-política; 2) uma mito-heroica, que também é ontopolítica; (3) outra que é ontomito-poética e, por isso mesmo, metapolítica. No primeiro momento, Heidegger abandona o tomismo católico e aproxima-se de Lutero, Kant e Kierkegaard para compor *Ser e tempo*. No segundo momento, ele encontra pela primeira vez Hölderlin e Nietzsche e compõe seu mito heroico de origem do Ocidente. No terceiro momento, ele caminha em direção à linguagem e reencontra Hölderlin em outro contexto, bem mais hostil

à mitologia heroica que marcou a fase mais política de seu pensamento.

Lendo os movimentos de Heidegger em 1933 é possível enxergar, imbuída em seu pensamento, uma tarefa política que o poria na posição de grande filósofo do nacional-socialismo. Esse deveria ser um movimento incessante em direção a uma pergunta fundamental que pusesse a nação alemã em movimento e que fizesse tremer o solo (*Grund*) da Europa. Uma pergunta que chacoalhasse o fundamento (*Grund*) do Ocidente, que necessitaria ser revigorado e constantemente renovado.

A reação do partido nazista ao pensamento de Heidegger pode ser entendida como uma reação à faceta desconstrutivista desse mesmo pensamento, um sinal contundente de que não interessava a um partido totalitário uma filosofia que não se pusesse a oferecer um fundamento doutrinário qualquer.

O questionar radical de Heidegger não servia à ideologia nazista tal como a ideologia nazista servia ao pensamento de Heidegger. Se o mito da origem era útil para Hitler (porque poderia ser instrumentalizado e ideologizado), a busca radical pelo Ser, com sua abolição de fundamentos (*Ab-grund*) apontava para, no entender dos ideólogos nazistas, o perigoso niilismo de um questionar sem fim.

Por outro aspecto, podemos ler os movimentos de Heidegger na década de 1930 a partir de uma injeção criativa básica, de uma tensão agônica latente que ele mantém com os textos de Hegel, Nietzsche e,

em um sentido mais aprofundado, Hesíodo. O egoísmo filosófico, a inveja criativa em relação a força da linguagem dos antigos gregos, levaria Heidegger ao impulso de combater Hegel e completar a tarefa de Nietzsche, de modo que, nesse desdobramento, ele acabaria por encontrar Hesíodo.

Curiosamente, como nota Caputo (CAPUTO, 1998, p. 153), o tipo de objeção que o partido nazista lançou contra Heidegger é o mesmo que os modernos críticos, opositores da pós-modernidade e da desconstrução, costumam a lançar. Ou seja: como encontrar sentido em um pensamento que não se propõe a construir algo? Sob esse aspecto, compreender o mito de origem e compará-lo com o aspecto desconstrutivo de Heidegger é livrar Heidegger de si mesmo, confrontar Heidegger com Heidegger, de modo que a questão da radicalidade da pergunta sobre o Ser não seja sacrificada no altar de uma mitologia de origem instrumentalizável.

A questão é que na sua virada para o histórico, durante os anos trinta, assim como na sua virada para o poético e para a linguagem nos anos cinquenta, Heidegger não encontra Hölderlin para se tornar mais hölderliniano. Ele se apropria de Hölderlin, assim como posteriormente se apropriou de Rilke e de Trakl, para aproximar seus poetas de um “poeta arquetípico”, de um proto-poeta (*Ur-dichter*) grego, que estaria presente na poesia alemã, seja através de uma afinidade histórica (*geschichtliche*), seja em uma destinação que aparece na língua (*Sprache*).

É justamente sobre o espectro desse poeta, que se mostra nas frestas da linguagem de Heidegger, que vamos falar no capítulo que segue.

CAPÍTULO II

O ESPECTRO DO POETA PELAS FRESTAS DA LINGUAGEM

**(Sobre como Heidegger encontrou Hesíodo na
fronteira entre o pensamento sobre o Ser e as
nomenclaturas do sagrado)**

O contato de Heidegger com a obra de Hölderlin parece, no entender de Christian Dubois (2004, p. 166), ser o eixo central do texto *A origem da obra de arte*. Talvez essa seja uma ideia pacífica no corpo de comentaristas de Heidegger, mas não é de toda uma ideia exata.

Não é em direção à poesia de Hölderlin que Heidegger está apontando quando profere, em Freiburg, no ano de 1935, e posteriormente em Zurique, em 1936,¹²

12 Sobre essa conferência em Zurique e sobre a virada de Heidegger em direção ao historicismo romântico dos nazistas, Heinrich Barth produz uma apreciação, não despojada de ironia, sobre a

sua conferência. Tomada como um referencial do momento em que Heidegger começa a estabelecer uma virada para temas ligados ao poético e à estética, esse texto aparece simultaneamente em outra conferência, dada em Roma, no ano de 1936, intitulada *Hölderlin e a essência da poesia*. Essa conexão, aliada ao anúncio, no fim do texto sobre a origem da obra de arte, de que a Alemanha necessitava, como uma espécie de dever histórico, enfrentar Hölderlin, assumindo os desafios de sua poesia, dá o tom do contato entre esses dois trabalhos. Esse contato faz Dubois anunciar: “todo o pensamento de Heidegger é carregado pelo encontro com a poesia de Hölderlin” (2004, p. 167). É justamente isso o que Heidegger gostaria que pensássemos, mas, curiosamente, não parece ser isso que ele faz em *A origem da obra de arte*.

A preocupação inicial de Heidegger neste texto é, de certo modo, apontar para um risco. De um modo ou de outro, a abertura de suas reflexões sobre a obra de arte aponta para um problema profundo. O que Heidegger

“nova fase” do autor de *Ser e tempo* no *Neue Zürcher Zeitung*: “obviamente temos que considerar uma honra que Heidegger tome a palavra em um Estado democrático, pois – pelo menos por algum tempo – ele passou a ser um dos porta-vozes filosóficos da nova Alemanha. Mas muitos ainda recordam que Heidegger dedicou *Ser e tempo* em ‘veneração e amizade’ ao judeu Edmund Husserl, e que ligou para sempre a sua interpretação de Kant com um meio-judeu, Max Scheller. Uma coisa ocorreu em 1927 e outra em 1929. Via de regra os homens não são heróis – nem os filósofos, embora haja exceções. Por isso, dificilmente se pode exigir que alguém nade contra a correnteza; somente certo compromisso com o próprio passado preserva o respeito pela filosofia, que afinal não é apenas saber, mas um dia foi sabedoria” (SAFRANSKI, 2000, p. 377).

não busca repetir é o vai e vem inócuo de apontar quem é a origem de quem, se é a obra de arte ou o artista que a produz. Nesse sentido, se a obra origina o artista e o artista origina a obra, podemos começar um giro sem fim, seguindo ora o sentido da obra, ora o sentido do artista, oscilando entre um realismo e um subjetivismo que não dão conta do aspecto mais amplo e profundo da questão.

Então, Heidegger inicia seu movimento de escape desse círculo hermenêutico e propõe que a dicotomia entre obra e artista seja superada em prol de uma visão de conjunto, que deixa aparecer a unidade obra-artista. O escape do círculo é um terceiro apontado por Heidegger, que supera a dicotomia míope construtora de um vazio entre a obra e o autor.

Esse terceiro é a própria arte posta num ponto equidistante entre obra e artista, dissolvendo a oscilação do círculo e oferecendo uma possibilidade de escape, um arejamento que rompe esse círculo sem fim de polaridades dicotômicas. A arte não é assim um “algo”, mas um designar do conjunto “obra-artista”. O Ser da arte surge a partir da obra, mas a própria obra de arte só é apreendida a partir da essência da arte. Uma apreensão desse tipo mostra que não é interessante pensar dicotomias.

Quando o círculo está parado, a dicotomia surge e os problemas derivados dessa percepção de fronteira aparecem; quando ele é posto a girar, a dicotomia se dissolve em um terceiro que emerge como no círculo de cores de Newton, que faz nascer o branco da fusão ótica de todas as cores.

A obra ou o artista? A origem da obra é o artista ou a origem do artista é a obra? Heidegger não quer repetir a armadilha metafísica que essas questões trazem. A máquina da linguagem de Heidegger gira para tentar dissolver a herança da metafísica moderna e suas dicotomias. Ela começa tentando posicionar o terceiro da relação entre obra e artista como o branco que emerge da máquina de Newton. Esse branco é a arte.

Mas, além disso, há um caráter “coisal” na obra. Heidegger usa um termo impossível de se traduzir pacificamente para o português (*das Dinghaft*). Esse caráter está posicionado em relação à obra assim como a arte está posicionada em relação ao binômio obra-artista. Ele também é o branco que emerge do giro das cores. No entanto, a obra não se reduz ao seu *Dinghaft*. Isso porque toda obra apresenta um caráter alegórico indicando que à coisa fabricada, ao *Dinghaft*, é agregado algo de outro. Nesse sentido, a obra é um símbolo, ela diz o que está distinto do simples *Dinghaft*, da mera “coisidade” da obra.

Esse aspecto simbólico¹³ da obra resolve também outra dicotomia metafísica que casou embaraço ainda no século XX. Em uma referência crítica indireta à Teoria da Figuração (*Bildtheorie*) que Ludwig Witt-

13 A interpretação alegórica ganha força na medida em que surge um descompasso, um estranhamento em relação ao discurso literal do mito. Como um discurso vazio, um vácuo de significado entre o dito e o pretendido. Encontra-se em Filon de Alexandria a primeira formulação de uma teoria da alegoria que tenta instituir um mecanismo metodológico que permitisse entender o invisível através do visível sob o corpo do texto (GONDRIN, 2003, p. 62).

genstein (1994) deixou à mostra em seu primeiro livro, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Heidegger (2005, p. 17) usa a mesma estratégia circular para dissolver a dicotomia proposição-coisa e fazer emergir um terceiro que aponta para uma totalidade e uma unidade que livra o pensador de cair em alguma ratoeira linguística.

Heidegger questiona se a estrutura da proposição atômica (conjugação de sujeito e predicado) constitui uma imagem especular da estrutura da coisa, ou se é a estrutura da frase que concebe a representação da coisa. Na verdade, ele parece estar apontado para o tipo de dilema metafísico que seu próprio pensamento busca desviar. Essa foi a armadilha na qual Wittgenstein caiu no seu primeiro livro e talvez seja justamente isso que Heidegger esteja apontando nessa altura de sua reflexão sobre a obra de arte.

Saber se o segredo da representação está na estrutura da coisa representada ou na estrutura da proposição representante é um típico problema metafísico sem solução. É um desliz de quem não põe o círculo para girar com o intuito de dissolver as falsas dicotomias que ele apresenta. Do mesmo modo que a arte é o branco que emerge do giro do círculo, há um terceiro que dissolve a dicotomia na qual a Teoria da Figuração de Wittgenstein cai. “Tudo o que se queira interpor entre nós como concepção e enunciado sobre a coisa deve ser afastado” (HEIDEGGER, 2005, p. 18). Dicotomizar a relação proposição-coisa é abrir um espaço vazio entre Sujeito e Objeto. Esse é o vazio do qual o pensamento de Heidegger tenta fugir. A totalidade que

abarca proposição-coisa, como a totalidade que abarca obra-artista, é o terceiro que dissolve a dicotomia artificial sujeito-objeto quando o círculo de oposições põe-se a girar.

A coisa não está posta contra (*gegen*) a proposição como um objeto que estabelece uma objeção (*Gegenstand*) a um sujeito. A coisa também não está contra a proposição como um duplo especular, uma imagem, uma metáfora. A coisa é uma unidade na multiplicidade de sentidos, uma “matéria enformada” (HEIDEGGER, 2005, p. 19). Nesse sentido, o caráter “coisal” (*das Dinghafte*) da obra é o suporte material no qual a informação artística se configura.

Mas há outra dicotomia possível que deve ser enfrentada: a dicotomia matéria-forma. Heidegger não incorre no risco de cair em mais essa armadilha metafísica. O terceiro que rompe aqui a dualidade circular matéria-forma se encontra na ideia de “fabricado”.

Tanto a obra de arte quanto um objeto utilitário, uma coisa que está à mão, pronta para o uso, têm sua unidade matéria-forma produzida pelo homem. Apesar dessa semelhança, a obra não se reduz a um mero apetrecho posto à mão. Assim como a coisa tem o seu *Dinghaft* e o apetrecho tem seu caráter instrumental, a obra de arte tem seu caráter de obra.

Ao analisar a pintura de Van Gogh, Heidegger (2005, p. 25) caracteriza o modo como o apetrecho se situa entre obra e coisa, como se transita de um estado de “coisidade” para um estado aberto de essencialidade artística. Justamente a percepção desse “estar-entre”,

a compreensão dessa tripla dimensão do mesmo (três aspectos que coexistem em um mesmo espaço ontológico) só se dá diante da arte.

Diante de uma coisa ou de um objeto utilitário posto à mão para o uso, não se mostra toda a abrangência desses três aspectos. Apenas quando estamos diante de uma obra de arte essas três dimensões se mostram e se completam: a coisa, o instrumento, a obra de arte. Ver uma casa ao lado de um farol sobre uma colina em um fim de tarde de um mês qualquer de outono, perdido no vento frio que anuncia a chegada do inverno, não é a mesma coisa que alugar um imóvel para passar uma estação; do mesmo modo que a observação de um quadro intitulado *Lighthouse Hill* (RENNER, 2001, p. 36), pintado em 1927 por Edward Hopper, pendurado em uma parede do Museu de Arte de Dallas não se reduz a nenhuma das duas experiências anteriormente descritas.

Há uma tripla dimensão na *Casa sobre uma colina ao lado de um farol*. Há uma dimensão do *Dinghafte* que torna a casa um algo; há uma dimensão utilitária de cada casa, que se situa no campo da sua apropriação como objeto de aluguel ou moradia, que dá seu “valor” no mercado de imóveis. Mas, apenas na obra de arte, a essas duas dimensões é acrescida uma terceira. Para Heidegger, a obra de arte faz ver o que o apetrecho, a coisa posta à mão, realmente é. Desvela o Ser do ente e faz brotar o que a dicotomia esconde.

Heidegger pensa, desde o início do seu trabalho, que na totalidade do ente há uma abertura, uma cla-

reira que, apesar de pensada a partir do ente, a ultrapassa. É justamente essa clareira, esse aberto, que proporciona um acesso ao sentido do ente. O desvelamento é o acontecimento dessa clareira. O surgimento em meio à floresta sombria de um espaço aberto. Antes de ser o encontro de um lugar, esse acontecimento é um momento que irrompe no próprio ente, no próprio domínio dos entes. Essa abertura é o espaço da *a-lethéia*,¹⁴ que faz surgir aquilo que não pode permanecer oculto.

O que Heidegger parece tentar mostrar na sua conferência *A origem da obra de arte* é, em um sentido, que a obra mostra aquilo que constitui a essência geral das coisas e que não está apresentada no apetrecho ou na coisa. Em uma referência à tradição metafísica, Heidegger questiona se a ideia de arte como desvelamento não estaria reeditando a noção de que a arte copia ou imita o real.

Portanto a obra não é de uma reprodução do ente singular que cada vez está aí presente, que se trata, mas sim da repro-

14 CAPUTO (1998) mostra como a utilização do hífen por Heidegger modifica completamente o sentido grego de *alethéia* e acaba por criar outro conceito, tipicamente heideggeriano, que não tem base filológica assentada em nenhuma ideia grega. Heidegger indica que o verbo *aletheuein*, que se relaciona em grego ao termo *althes* (verdadeiro, sincero, franco, atual) teria um sentido próximo ao de *Verborgenheit* (retirar do encobrimento) ou *entdecken* (desocultar), implicando três aspectos: a) a verdade não diz respeito a julgamentos, crenças ou representações; b) a verdade é um aspecto da realidade e não de pensamentos; c) a verdade pressupõe explicitamente o velamento, o encobrimento (INWOOD, 2002, p. 05).

dução da essência geral das coisas. Mas onde está e como é essa essência geral, para que as obras de arte lhe possam ser conformes? A que essência da coisa é que será conforme um templo? Quem ousaria afirmar o impossível que na obra arquitetônica está representada a ideia de templo em geral? (HEIDEGGER, 2005, p. 28).

O caminho do desvelamento que a obra de arte institui não é o que através da coisa leva à obra, mas, ao contrário, o que, através da obra, leva à coisa. Não é então a obra um desvio da coisa, um distúrbio, um resvalar que afasta o apreciador do real. A arte é o caminho para que o Ser do ente apareça e se revele.

O que Heidegger está fazendo nesse passo da conferência é tecer parte de seu mito de origem e contar a história de um desvio que teria ocorrido com Platão. A primazia do estético (que leva ao ontológico) sobre o puramente epistemológico tem assim uma dupla função. Primeiro, ajudar a colocar mais um ponto no conto da origem, do desvio e da retomada da questão do Ser, que uniria Grécia e Alemanha a partir de um mesmo destino. Segundo, abrir caminho para outra virada de Heidegger, dessa vez em direção ao poético e a Hölderlin.

Nesse sentido, a inversão no estatuto da obra de arte a eleva da categoria de vilã (em uma leitura fraca da expulsão dos poetas de *A república*) para a de pro-

tagonista. Supostamente pensada por Platão como um mecanismo que desvia o homem das coisas e o lança nas sombras, a arte teria o seu lugar recomposto a partir de Nietzsche e do romantismo alemão. Justamente ao seguir Nietzsche, Heidegger estaria redimensionando o lugar da arte na tradição filosófica ocidental e estaria recuperando essa mesma tradição de um desvio que teria produzido a doença da metafísica que contaminou a filosofia e a teria deslocado de seu projeto original.

Oferecendo à arte o espaço para que as coisas sejam diante de nós e em meio a nós, Heidegger reformularia a tradição filosófica e corrigiria o erro de Platão em ter promovido uma suposta “limpeza estética”, um “*pogrom* poético” na República dos filósofos.

Digo que esse *pogrom* poético é suposto porque não precisamos pensar o imbróglie envolvendo poetas e filósofos na República apenas em um sentido que opõe a *episteme* filosófica a *aesthesis* poética. Não precisamos entender o caso da expulsão dos poetas da República como um problema que envolve *eidōs* e *mimesis*, como talvez Nietzsche, a partir dos românticos alemães, tenha tentado nos fazer pensar. A expulsão dos poetas da República platônica tem uma dimensão política que estabelece ligação com a presença de um *eros* excessivo, disperso, que introduz dentro da *polis* um elemento de historicidade desestabilizador, que pode injetar uma boa quantidade de *chaos* em meio ao *kosmos* político da utopia platônica.

A introdução desse elemento leva a expulsão não apenas dos poetas, mas dos adultos também, que pre-

cisam ser afastados das crianças para que a lembrança de que “as coisas um dia foram diferentes” não leve essas mesmas crianças à crença de que as coisas podem ser diferentes no futuro. A compreensão histórica poderia comprometer a estabilidade e a força interna que mantêm a *polis* em ordem.

No livro X da *República*, Platão posiciona, no entender de Stanley Rosen (1988, p. 01), duas questões fundamentais acerca da disputa envolvendo filosofia e poesia: a) Qual é precisamente a natureza dessa disputa? b) Se Sócrates assume o lado da filosofia nesse embate, como nós podemos renunciar ao dado de que o próprio Platão foi (na medida em que se apropriou de um tipo específico de gênero dramático para formar os diálogos socráticos), ele mesmo, um poeta?

Esses dois aspectos problemáticos também levantariam a questão de saber se a distinção entre filosofia e poesia ultrapassaria o campo do estilo da escritura e indicaria um aspecto mais profundo. A interpretação mais tradicional de *A república* identifica, por parte de Platão, dois ataques contra a poesia.

Em um primeiro aspecto, a poesia produziria imagens que obliterariam o acesso direto do homem às ideias ou aos modelos originais, instigando a falsidade ao invés da verdade; em um segundo aspecto, a poesia seria politicamente questionável, porque encorajaria o *eros* (a licenciosidade sexual e afetiva).

Neste sentido, é importante ressaltar que a relação entre poesia e música completa o segundo aspecto, reforçando a noção de licenciosidade e estímulo erótico.

Quando Platão se refere à poesia, levando em consideração que seu objeto de combate é, acima de tudo, a figura de Homero, ele está, em última análise, referindo-se à *mousiké*.

Isso significa: referindo-se a um elemento que não se circunscreve de modo absoluto àquilo que modernamente chamamos “poesia”, mas que se aproxima mais especificamente daquilo que chamamos “canção”.

Sendo assim, o conflito político e moral que Platão constrói contra os poetas homéricos reflete também uma disputa sobre os usos da palavra e de seu poder, no que diz respeito à produção de estados mentais e espirituais. De um lado, encontra-se a palavra dialogada da dialética, que eleva a alma em direção à contemplação das formas; de outro lado posiciona-se a *mousiké* de Homero, que instiga imagens e presentifica o nome dos mortos, levando a alma a um estado de torpor erótico e de licenciosidade emocional. Há, no entanto, elementos que contradizem essa exegese no corpo da obra de Platão.

Primeiro: se os diálogos são uma forma literária, e também produzem, de um modo ou de outro, imagens, não forneceria por si mesmos um caminho privilegiado para as realidades últimas. Desta feita, a própria forma literária de Platão seria objeto de sua crítica, de maneira a pensarmos que, entre a poesia e a filosofia, Platão acabaria por se encarcerar também em um modelo poético, que o aproximaria do seu rival, Homero.

Segundo: Sócrates, logo no livro I de *A república*

ca, também justifica o uso de “mentiras nobres” ou “medicinais”, por parte dos guardiões filósofos da cidade, com o objetivo de beneficiar a coletividade.

Terceiro: apesar das restrições ao aspecto erótico da poesia homérica, Sócrates não deixa de reconhecer a predominância desse mesmo caráter na filosofia.

Na passagem 607c6 e 607c7 (PLATÃO, 2006, p. 399), Platão indica que a poesia não se mostra apenas prazerosa, mas também benéfica. Aparentemente não se trataria apenas de uma mera distinção entre prosa e poesia, mas de uma questão mais profunda que envolve o problema da relação entre os modelos originais e as cópias. Aqui, justamente a partir dessa intuição, pode-se construir uma abertura para uma interpretação que aproxime as ressalvas de Platão de uma disputa epistemológica que põe, de um lado, as imagens, cópias, simulacros, e, de outro, a apreensão racional dos modelos originais.

Deste modo, o ponto central da discussão seria o de se saber por que o modelo matemático se torna um paradigma da atividade filosófica e por que o modelo poético da canção homérica se afastaria desse paradigma. Ou seja: qual é o papel da *mimesis* nesse processo de afastamento?

No universo político de *A república*, as figuras do tirano e do filósofo seriam separadas pelo *eros*. Nesse sentido, a loucura do tirano se distingue do equilíbrio do filósofo, do mesmo modo em que a loucura da poesia se oporia à sanidade da atividade filosófica. Mas de que tipo de loucura estaria Platão falando? Certa-

mente, seria um estado patológico no qual o indivíduo é submetido ao domínio do *eros* e isso teria a ver, subsidiariamente, com o mau uso da *mimesis*. Uma explicação desse tipo é defendida por Rosen (1988, p. 04), e apresenta consequências que a distinguiriam da tradicional visão epistemológica que põe ênfase no aspecto da apreensão dos modelos ideais em oposição à apreensão das cópias, ou simulacros. O conflito passaria, em um primeiro plano, pelo aspecto político do governo do *eros*, do controle dos impulsos e da tirania do desejo segundo uma economia dos afetos que se propõe a sanear a *polis*.

Apenas em um aspecto instrumental ou subsidiário, o problema epistemológico da *mimesis* se apresentaria. Dessa forma, a leitura que podemos fazer do episódio da expulsão dos poetas recai não mais no aspecto intrínseco de seu ofício, que poderia comprometer a aventura gnosiológica do homem grego, mas sim nos seus efeitos, que causariam perturbação no campo político.

Rosen completa esta ideia levantando o problema de se saber o porquê da imposição de uma compreensão matemática das formas puras aos cidadãos, se isso não seria por si mesmo uma espécie de tirania filosófica, isso porque parece evidente que o objetivo fundamental do controle do *eros* não se resume, como poderíamos pensar à primeira vista, em um moralismo simplista, mas tem implicações específicas com a ideia de *eugenia* e de produção de uma nova classe, de uma nova raça reformada.

Neste sentido a planificação do mundo de Platão implicaria necessariamente esse controle do *eros*, esse direcionamento das pulsões sexuais dos cidadãos da República que, descontroladas, poderiam comprometer o projeto de reforma pedagógica que o filósofo tenta implementar.

A ideia de *eugenia* perpassa o pensamento de Platão. Conceitos que se circunscrevem ao redor da noção de melhoramento e controle da raça apontam para uma regulamentação matemática das relações sexuais, de modo a calcular-se, mediante uma mistura de numerologia e astrologia, o resultado da produção sexual, através de uma quantificação aritmética e geométrica dos casamentos. Cuidando da proporção numérica entre a idade dos nubentes, Platão pensava poder determinar a qualidade da alma dos seres que surgiriam, mantendo a divisão da sociedade em três níveis: ouro, prata e bronze.

Controlar o *eros* implicaria, então, direcionar matematicamente a produção dos cidadãos, racionalizar e operacionalizar os nascimentos. Neste sentido, a loucura do *eros* em sua licenciosidade sexual levaria também à imposição de uma irregularidade étnica que comprometeria o planejamento social da República.

Fica evidente que o problema do *eros* não é o prazer, mas sim o resultado de sua ação. Descontrolado, ele não se situa a serviço dos interesses políticos de uma *pólis* bem ordenada. Se a questão é criar uma cidade-estado em conformidade com o *kosmos*, um passo fundamental deve ser o de controlar e direcionar o

eros para que a produção de gente se dê segundo um critério proporcional, condizente com a matemática platônica.

Deste modo, o ponto nervoso da disputa de Platão com os poetas não estaria nem no aspecto epistemológico, nem na disposição estrutural e estilística da poesia em comparação com a filosofia, mas sim na utilização política da *mimesis*. A condenação da imitação poética ganha assim outra dimensão, subsidiária.

Assim, o apego que a arte pictográfica tem aos simulacros, que a poesia mantém na sua forma semiológica, está mais vinculado a uma espécie particular de estilo de vida (a um *ethos*) do que, propriamente, a uma forma equivocada de se atingir a *episteme*.

Encontramo-nos, então, diante de um problema ético-político, e não meramente diante de uma questão de *doxa*. Neste ponto, o fingimento do poeta não se distinguiria do fingimento do filósofo, com suas mentiras terapêuticas. Não se trata apenas de um erro de juízo ou do encontro com uma imagem distorcida, em relação a um suposto original puro.

O fingimento do poeta não é meramente epistemológico, tendo em vista que ele não está apenas tentando enganar os seus ouvintes, porque, se assim fosse, as mentiras terapêuticas dos filósofos se encontrariam no mesmo nível. O ponto de discrepância entre a poesia e a filosofia, longe de ser estilístico ou epistemológico, é, em Platão, teleológico.

Sob esse aspecto, o que separa poesia e filosofia não é simplesmente o fato de se velar ou se revelar a

verdade, isso porque não há, por parte de Platão, uma condenação, nem de todos os estilos poéticos, nem da *mimesis* de um modo geral. Se levar em conta não simplesmente os aspectos de metrficação, mas fundamentalmente a característica narrativa do *mithos* poético, resta evidente que três aspectos levantariam a hipótese de que o que separa, na leitura platônica, a poesia da filosofia é, sim, o elemento político-moral.

Primeiro: os diálogos de Platão são por si mesmo formas de *mimesis*. Platão fala através de seus personagens dramáticos como Homero na sua épica e Sófocles nas suas tragédias.

Segundo: Sócrates aponta de modo claro no passo X, 595 a da República (Platão: 2006) que a poesia deve ser extirpada da utopia caso ela seja de certo tipo mimético. Isso implica que a lírica está de um modo ou de outro fora do alcance dessa condenação, tendo em vista que na lírica o poeta fala com sua própria voz e não tenta se disfarçar na voz do outro (como o próprio Platão curiosamente fez).

Terceiro: a poesia é apenas em um sentido destrutiva, na medida em que corrói a *dianoia*, produzindo uma inversão epistêmica (essa ressalva não é, no entanto, direcionada a toda poesia, mas à poesia mimética da épica homérica, ou melhor, a um tipo distorcido de *mimesis* presente na poesia de Homero).

Dessa forma, temos então que, num primeiro aspecto, Platão não parece estar condenando um gênero, posto que seus próprios diálogos são miméticos e poéticos. Se assim o fosse, seriam também a tragédia e a

comédia plenamente miméticas e não apresentariam compromentimentos políticos e ontológicos diversos da épica. A épica de Homero, por sua vez, mistura *mimesis* e narração, ao passo que o ditirambo, por exemplo, é puramente narrativo e não mimético, como aparece em *A república* III, 394b8- c5 (PLATÃO, 2006, p. 99).

Assim, os gêneros dramáticos seriam eminentemente miméticos, como os próprios diálogos de Platão de fato o são. Mas, mesmo no que diz respeito à mistura que encontramos na épica homérica, seu caráter indefinido, por si só, não seria exatamente o problema. O desvio estilístico no uso da *mimesis* só se torna um problema relevante quando a intenção (*telos*) política de *A república* se manifesta. Ou seja, só há realmente um problema na poesia de Homero na medida em que se lê a *polis* a partir da tentativa platônica de pensar sua utopia. Platão não estaria simplesmente dizendo: “a poesia de Homero não deve existir”. Ele estaria dizendo mais especificamente: “Se você quiser construir uma *polis* com base numa ordem natural das coisas (ou seja, me assumir como educador do mundo grego), então a poesia de Homero não deve existir”.

Sendo assim, o conflito de Platão com a poesia não é apenas epistêmico ou ontológico, mas fundamentalmente político e moral, em um primeiro aspecto, e encobre, em um segundo aspecto, um conflito do próprio Platão com seu precursor: Homero.

A partir desse ponto de vista, qual seria então a distinção fundamental entre um poeta e um filósofo?

Qual a abrangência desse conflito, que se supõe intrínseco, entre a filosofia e a poesia?

Os guardiões filósofos também empregam a *mimesis*, no entanto ela está subordinada a interesses teóricos, morais e políticos. É a intenção (*telos*) do filósofo que justifica moral e politicamente o uso das imagens. Os guardiões também são “mitófilos”, como os poetas homéricos. São aquilo que Aristóteles jocosamente chamava de *filo-mythos*. Entretanto, seu papel na cidade ideal de Platão é distinto do papel dos poetas, tendo em vista que os guardiões filósofos sabem o que estão fazendo e sabem o que são.

Sua mentira é medicinal, porque nunca é bom perder de vista que o elemento que diferencia o remédio do veneno é a dosagem. Eles dominam o *pharmakon* de sua própria linguagem em benefício da cidade, ao passo que os poetas homéricos são dominados por esse *pharmakon*. O que para uns é um remédio, para outros é um veneno.

A natureza farmacológica da linguagem, explorada na leitura que Jacques Derrida fez do *Fedro* (DERRIDA, 1997), mostra um aspecto quádruplo do *pharmakon* (remédio, veneno, droga e filtro mágico) que é equivalente ao aspecto quádruplo da escritura, que retém essas mesmas características e mantém viva essas ameaças. Há, no entanto, um aspecto a mais na escritura, que de um modo ou de outro atua sobre a linguagem produzindo um efeito farmacológico diverso. Derrida aponta:

À diferença da escritura, o *logos* vivo é vivo por ter um pai vivo (enquanto o órfão está semimorto), um pai que se mantém presente, de pé junto a ele, atrás dele, nele, sustentando-o com sua retidão, assistindo-o pessoalmente e em seu nome próprio o *logos* vivo reconhece sua dívida, vive desse reconhecimento e se interdita, acredita poder interditar-se o parricídio (DERRIDA, 1997, p. 23).

Ao fazer a referência ao aspecto farmacológico da escritura, Derrida entende a presença viva do *logos* na fala. O advento da escritura põe à mostra uma dimensão da linguagem que não se expõe no discurso vivo, no domínio da supremacia da fala. A substituição do deus egípcio Rá por Thot, marcando a força da escritura, que deixa evidente a marca da diferenciação em meio à unidade da linguagem, instaura a pluralidade das línguas e ao mesmo tempo produz a consciência de um descolamento que evidencia a palavra. Deslocada de seu pai, do possuidor da fala que instaura o discurso com sua presença, a linguagem se mostra na escritura e se descola da fala, na medida em que a presença do autor desse discurso se torna dispensável.

É importante entender que o deus da escritura, para Derrida, é também o deus da medicina, do *pharmakon*, apresentado no *Fedro* como um quádruplo aspecto que desafia a humanidade. O caráter entorpecente da escritura se evidencia como uma afronta, um

enfraquecimento da memória. A ambivalência do *pharmakon* destrói e liberta, entorpece e fortalece, encanta e enlouquece.

Em *A república*, a posição do poético é sutilmente mais aceitável do que a da escritura no *Fedro*, posto que a poesia, entendida como *mousiké*, imita a voz, ao passo que a escritura desloca a voz de seu estado ontológico original. Mesmo a pintura e a escultura, que são artes imitativas por excelência, guardam sua proximidade com um tipo menos sinistro de silêncio do que aquele que se instaura a partir da escritura.

Assim, se a linguagem é uma droga, os filósofos, ao contrário dos poetas, não se deixariam embriagar por ela, utilizando-a com intenções medicinais, terapêuticas, separando, no aspecto quádruplo do *pharmakon*, o remédio do veneno. Estaríamos diante da diferença entre um psiquiatra e um traficante, na medida em que o primeiro não apenas tem uma compreensão técnica dos mecanismos químicos das drogas que prescreve, como também uma suposta santidade moral que o obriga a usá-las sempre em benefício de seus pacientes.

Neste sentido, a distinção entre o ofício do poeta e o do filósofo não é estrutural. Não é o arcabouço do fazer linguístico que distinguiria Platão de Sófocles, ou mesmo de seu desafeto, Homero. Não estaríamos apenas diante de um conflito que separaria dois modos de ver e compreender a verdade sobre as coisas do mundo, ou dois procedimentos metodológicos de uso da linguagem, um procedimento de acesso ao conhe-

cimento através de uma força dialética e um processo que afundaria o neófito nas sombras das imagens e dos simulacros. A distinção tem substancialmente a ver com o nível de consciência e controle com o qual esses dois personagens interagem com as suas próprias ferramentas linguísticas.

Neste sentido, é preciso entender que a imagem do filósofo como um santo socrático é também uma forma de dissimulação e de ironia. A consciência que o filósofo tem do uso do *pharmakon* (linguagem) não o distingue substancialmente do poeta, porque, a rigor, do ponto de vista do seu fazer, ambos dissimulam. Também não há uma distinção que envolva algo de intrínseco ao estilo ou gênero textual, tendo em vista que tanto a poesia como a filosofia não se reduzem a um modo apenas, mas abrem-se em leques de possibilidades bastante amplos. Tal fato pode ser facilmente demonstrado tomando como ponto de partida uma comparação estilística entre o próprio Platão e seu discípulo, Aristóteles.¹⁵

15 RUBENSTEIN (2003) afirma que há uma tradição que indica que Aristóteles, ao morrer, deixou seus escritos para seu discípulo mais brilhante e sucessor no Liceu, Teofrasto. Vinte cinco anos depois, esses escritos foram repassados a um sobrinho do sucessor de Aristóteles, que vivia em Scepis, colônia grega da Ásia menor. Neleu teria escondido esses escritos numa adega, com medo que fossem confiscados por soldados a mando dos sucessores de Alexandre. Conta-se que setenta anos depois eles teriam reaparecido e sido levados para Atenas a fim de que ficassem sob a guarda de Andrônico de Rodas, que os teria compilado, remendando algumas partes, classificando-os e, provavelmente, editando-os. Na verdade, essa é uma história que sintetiza um pouco o modo como os textos de Aristóteles foram preservados em um ciclo de

A forma básica do texto de Aristóteles é o de inicialmente demonstrar uma questão, definindo os elementos essenciais do problema para posteriormente identificar outras visões e descrevê-las, para só no fim expor suas próprias ideias.

Seu texto, desse modo, aproxima-se de uma espécie de prosa policial, no qual o crime vem no início, o rol dos suspeitos vem logo depois, para apenas no final, após uma boa dose de suspense, a solução do mistério aparecer. Desta forma, uma comparação em termos estilísticos entre Aristóteles e Sir Arthur Conan Doyle parece fazer mais sentido do que uma comparação estilística do filósofo de Estragira com Platão.

Stanley Rosen (1988, p. 133) indica que Heidegger não leva em consideração o silêncio de Platão, nem se aprofunda na ironia de Sócrates, tomando, por exemplo, a Alegoria da Caverna em um sentido quase literal que identifica a abertura e a contemplação da luz do sol como um procedimento puramente mental.

Essa leitura acaba por tornar a teoria das ideias de Platão mais radicalmente epistemológica do que outra leitura, que levasse em consideração os tropos retóricos do discurso platônico, poderia autorizar. O *eidōs*, para Heidegger, ganha assim uma conotação de projeção subjetiva, oferecendo a Platão o lugar de inicia-

desaparecimento e ressurgimento que continua até o século XIII da era comum. É possível, a partir disso, que se tenham construído remendos e edições sobre o texto de Aristóteles, o que, de um modo ou de outro, teria contribuído para a formatação “monográfica” de boa parte de sua obra.

dor da tradição metafísica ocidental que se estende até Kant. A redução que Heidegger faria do pensamento de Platão, segundo a leitura de Rosen, transforma o *eidos* em uma versão primitiva dos princípios básicos de epistemologia moderna. As distinções envolvendo ideia e imagem não corresponderiam estritamente à distinção kantiana que envolveria “fenômenos” e “coisa-em-si”.

Em Platão, ideias e fenômenos corresponderiam a dois tipos de visibilidade. A abertura da caverna não denotaria nada mais do que uma ampliação de nosso horizonte visual em um mesmo meio.

Mas há uma dimensão erótica evidente no termo *dialektiké*, que envolve o contato entre humanos (nesse sentido a *filia* é uma forma de direcionamento e de controle do *eros*). Um contato acústico que envolve a fala e o escutar, que produzem as imagens mentais. O esforço de saída da caverna sendo fundamentalmente um esforço de *dialektiké* é muito mais erótico do que epistêmico. Um contato de conversação, um articular de linguagem entre humanos que faz com que o horizonte de visão se expanda a ponto de proporcionar um novo campo de abertura, uma ampliação, e uma saída da linguagem em direção a um mundo de formas perfeitas, acessíveis ao conhecimento a partir de um corpo articulado de discurso produzido por uma coletividade de falantes que constroem sua conversa sobre uma nova dimensão de afetividade.

A ingenuidade forjada de Heidegger (identificada por Rosen) na verdade constitui um de seus movimentos interpretativos. Ao assumir certos aspectos da interpre-

tação de Nietzsche, Heidegger estabelece uma des-leitura metonímica, a qual toma o todo pela parte e que reduz Platão, esvaziando-o de seu significado original e tornando-o menor e mais ingênuo do que de fato era.

Tomar a ideia de que a oposição entre conhecimento (*episteme*) e opinião (*doxa*) se basta para explicar o episódio da expulsão dos poetas da república ideal é reduzir o alcance da leitura platônica. A interpretação epistemologizante de Platão é fundamentalmente uma leitura redutora.

Entre o ingênuo Platão da redução epistemológica de Nietzsche e o profeta político de um regime autoritário de Rosen, Heidegger também aponta para um Platão poeta, que usa um gênero dramático para dar suporte a uma demonstração metafísica, a uma experiência de pensamento que discute a unidade interna da *polis*.

Esse movimento não livra Heidegger, no entanto (por mais que dissimule), de um precursor bem mais sutil, que, como um espectro, acaba perpassando sua obra, especialmente os textos que surgem a partir da década de 1930.

Apontar para a poesia em meio ao discurso filosófico não é apenas um projeto de desconstrução da utopia de Platão. Não se trata de apenas assumir o conflito de Nietzsche em busca de uma virada estética na filosofia. Nesse movimento, há um encontro de des-leitura promovido por Heidegger em *A origem da obra de arte*.

Um aproximar-se de um outro que ao mesmo tempo assusta e fascina, que encanta e enlouquece.

O ESPECTRO DO POETA

Em *Ser e tempo*, Heidegger não explora o quadrilátero “terra-mundo-deuses-homens” como faz em *A origem da obra de arte*. Em 1927, o filósofo de Messkirche circunscreve sua discussão ao binômio homem-mundo, transfigurado no conflito envolvendo o *Dasein* e o “Aberto”. A metáfora da Terra no sentido apresentado em *A origem da obra de arte* parece ter sido introduzida apenas na década de 1930, provavelmente em função da influência do contato com o trabalho de Hölderlin.

A ideia de “Terra” (*Erde*) não se identifica com a noção de natureza, como no conceito latino de *natura*, mas tem conexões com a leitura que o próprio Heidegger faz da noção grega de *physis*. Ao falar da Terra, Heidegger também não está fazendo referência apenas a esse planeta azul, perdido em um sistema solar qualquer, diante de uma estrela de terceira grandeza.

A Terra se contrapõe ao Mundo e o Mundo, por sua vez, é estabelecido pela utilização da Terra, na medida em que ela se defende. A Terra e o Mundo precisam um do outro, mas se enfrentam em um confronto que constitui e que sustenta os elementos postos em combate.

A imagem do combate, subjacente no confronto dialético entre a Terra e o Mundo, parece ter sido emprestada de Hegel. No entanto, o movimento de des-leitura que Heidegger faz da tradição não é tão óbvio. Se Hegel pede emprestado de Heráclito a imagem do combate contínuo e une a esse elemento a tríade de Platão para dar forma a seu movimento dialético, para con-

figurar o modo dos desdobramentos do Espírito Absoluto, Heidegger, por sua vez, confronta-se com Hegel, indo buscar sua fonte fundamental.

Nesse caso, diante da metáfora do combate entre a Terra e o Mundo, presente em *A origem da obra de arte*, se encontra posto um fragmento de Heráclito: “De todos a guerra é pai, de todos é rei; uns indica deuses, outros, homens; de uns faz escravos, de outros, livres” (HERÁCLITO, 2002, p. 200). É justamente sobre o sentido deste fragmento que aparentemente Heidegger se volta quando constrói a metáfora do combate na sua leitura acerca da obra de arte.

O jogo de Heidegger é o de separar Hegel. Cindir o que há em Hegel de platônico e o que há de heraclítico. Sob esse aspecto, Heidegger inicialmente reduz Platão, desviando-se dele, e, em um segundo momento, contorna Hegel, indo procurar na sua mesma fonte a base para a construção de suas imagens. Assim, Heidegger salta Hegel e vai buscar seu (dele) precursor.

Lendo Heráclito, Heidegger rouba de Hegel um de seus pais filosóficos, e, de um modo ou de outro, procura se posicionar no seu lugar dentro da tradição da filosofia alemã. A posição de Heidegger em relação a Hegel é ambivalente. Em alguns momentos, ele estabelece um movimento de desvio, uma justaposição de significados que põe sua obra lado a lado da obra de Hegel em um jogo dialético cheio de ironia. Em outros momentos, ele desmembra Hegel, separando e dispersando o que há de Platão nele e ressaltando o que há de Heráclito.

Em relação ao próprio Heráclito, por sua vez, como pôde ser observado desde os seminários do semestre de verão de 1943 e de 1944 (HEIDEGGER, 2002), a figura que Heidegger vai usar é a da metáfora, a construção de uma semelhança entre sua obra e a do pensador grego através de uma sublimação, um movimento de aceitação que o iguala ao precursor.

Na verdade, o que Heidegger parece deixar transparecer em seu *A origem da obra de arte* é que ele está lá para ocupar o lugar de Hegel, e para que isso possa ser feito é necessário um duplo movimento de des-leitura: por um lado, a redução de Platão; por outro, a aceitação de Heráclito.

Mas não é Heráclito o porto de Heidegger.

Há um espaço mais profundo, e um território um pouco mais distante a se chegar do que o da filosofia original.

Heidegger não se refere à Terra tão somente como o espaço natural daquilo que se autogera e se autosustenta. Uma noção de *physis* pode ser, neste sentido, fundamental para pensadores originais como Heráclito, mas não é suficiente para Heidegger. A Terra (*Erde*) como aparece em *A origem da obra de arte* faz referência a um espaço vital sobre o qual e no qual o homem habita.

Hölderlin parece ter entregado a Heidegger essa imagem quando produziu o verso: “É a medida dos homens/ Cheios de méritos, mas poeticamente o homem habita esta terra” (HEIDEGGER, 2002, p. 257).

A Terra abre o espaço e alberga tudo o que se ergue diante do homem. Quando o templo ou a estátua do

deus se erguem, fazem advir o próprio deus; do mesmo modo, quando nossa linguagem se ergue, faz advir o próprio Ser do ente.

A linguagem de um povo instaura o espaço do que é e do que não é sagrado.

Nesse passo, não se trata de um erguer no sentido de um levantar de pedra e cal, mas de um abrir o sagrado por meio da obra, de ungir, de santificar, “auratizar” ou consagrar. A partir desse momento a obra ergue-se e instaura um Mundo.

Diante da Terra e do Mundo, Heidegger aponta para o fato de que o Mundo não se reduz a uma simples coleção de coisas, ou uma mera totalidade quantitativa de todos os objetos: “O mundo é o sempre inobjectal a que estamos submetidos enquanto os caminhos do nascimento e da morte, da benção e da maldição nos mantiverem lançados no Ser” (HEIDEGGER, 2005, p. 35). No momento em que a obra de arte se ergue, ela também movimentava a Terra, o espaço que o homem habita, para a abertura do mundo.

Entregar a Heráclito a titularidade de ser o pai filosófico dessas imagens não parece ser suficiente.

Para além do pensamento original dos primeiros filósofos há a poesia. O movimento de Heidegger de reduzir Platão, desmembrar Hegel e partir ao encontro de Heráclito, na verdade apenas despista a voz que retorna no texto de *A origem da obra de arte*. Essa não é a voz de algum pensador metafísico, ou mesmo de um pensador *physico* da aurora da filosofia no Ocidente. O espectro de Heidegger é um poeta e sua sombra é a

sombra da poesia, que institui a obra.

Toda obra de arte é, antes de qualquer coisa, poesia e a poesia é a totalidade da obra de arte. Mas não é Hölderlin este poeta que lança sobre o pensamento de Heidegger sua sombra. O papel de Hölderlin é o de abrir o caminho para Heidegger desviar da filosofia e encontrar os referenciais e os mapas para que ele penetre mais e mais fundo no universo da poesia.

Hölderlin aponta para o poeta fundamental, mas não ocupa este lugar, a não ser através dos despistes de Heidegger.

Hölderlin só acena.

Na *Teogonia*, por sua vez, Hesíodo diz:

Terra primeiro pariu igual a si mesma
Céu constelado, para cercá-la toda ao redor
e ser aos deuses venturosos, sede sempre irresistível.
pariu altas montanhas, belos abrigos das deusas
ninfas que moram nas montanhas frondosas
E pariu a infecunda planície impetuosa de ondas
o mar, sem o desejoso amor. Depois pariu
do coito com Céu: Oceano de fundos remoinhos
e Caios e Crios e Hipérion e Jápeto
e Teia e Rêia e Têmis e Memória
e Febe de áurea coroa e Tétis amorosa
e após com ótimas armas Crono de curvo pensar,
filho o mais terrível: detestou o florescente pai.

(HESÍODO, 2003, p. 113).

Mais do que Hölderlin ou Homero, são os versos de Hesíodo que parecem ter sido traduzidos para o alemão e adaptados a um novo formato por Heidegger em *A origem da obra de arte*. Quando a ideia de um conflito entre Terra e Mundo se expande para um enfrentamento entre deuses e homens, Heidegger parece estar reeditando o quadrângulo básico abordado na *Teogonia*, modificando a nomenclatura do princípio opositor da Terra (de *Céu* para *Mundo*).

Povos diversos têm mitologias distintas, e essas se constituem sobre a base de cosmogonias específicas que ora se afastam umas das outras, ora se tocam. Mais do que em Homero, está em Hesíodo a primeira grande formatação de uma cosmogonia ocidental.

A base do *logos* grego não estaria, assim, nem na metafísica de Platão, nem mesmo nos obscuros fragmentos de Heráclito, o filósofo de Éfeso.

O dizer de Heráclito, assim como o dizer de Platão, estaria para Heidegger assentado sobre um solo anterior. Um solo original mais profundo, mergulhado em um tempo da memória, retorcido pela obscura nevoa da linguagem, que oculta as pistas dos antepassados poéticos que os filósofos amam esconder.

É justamente para esse espaço original que a leitura de Heidegger da poesia de Hölderlin se desloca. É justamente esse espectro que Heidegger vai ter que carregar em sua obra, que pode ser compreendida como uma tomada de consciência desse fardo, dessa carga.

Heidegger carrega Hesíodo nos ombros. Ele tem que enfrentar o fato de que a cosmogonia ocidental já

foi construída e abandonada e que não há caminho de volta. Por isso, seu esforço, especialmente nas obras do final de sua vida, é o de recolocar em cena o discurso original dessa cosmogonia em um novo formato. Então surgem, no escopo do pensamento de Heidegger, “a terra, o mundo, os deuses e os homens”. Entre a Terra e o Mundo, há um conflito (*Streit*) não uma guerra (*Kampf*), do mesmo modo que, em Hesíodo, a Terra e o Céu fazem seu coito furioso, que pode vir a ser entendido mais como um estupro violento do que como um ato de amor.

Gaia e Urano copulam na *Teogonia*, e por meio dessa cópula abrem o espaço de gestação de todos os deuses e todos os homens. A Terra e o Mundo de Heidegger abrem uma fissura, um espaço em seu conflito para o homem e os deuses habitarem. Seu esforço não é de dizer novamente o que já foi dito pela metafísica moribunda. O avançar do conjunto de sua obra aponta para isso.

Sua intenção é o da construção de uma teogonia para uma época sem deuses, conforme Hölderlin teria enunciado em seus hinos. Uma teogonia na qual a obra de arte ganha um papel de grande relevância.

Em Heidegger, Terra e Mundo situam-se em um binômio de ocultação e desvelamento que guarda sua vinculação, a poderosa imagem teogônica do encobrimento da terra pelo céu e da tentativa desesperada dos filhos, produto dessa união, de encontrarem um espaço de separação para habitar. Em Hesíodo a origem dos deuses exige a ruptura com esse equilíbrio dialé-

tico, e a castração de Urano por Cronos representa o momento em que o desvelamento vence a ocultação e o espaço ontológico que deuses e homens podem habitar se constitui. O Mundo é, no sentido de Heidegger, o conjunto das possibilidades. A abertura é o vazio por meio do qual as decisões podem ser tomadas. Desvelar um espaço ontológico para que homens e deuses habitem é instituir na poesia a cisão entre a Terra e o Mundo, como na luta desesperada da foice de Cronos contra os testículos do pai.

Tomando literariamente o conjunto de imagens de Heidegger, parece que se está diante de uma tentativa de construção de um discurso que venha a substituir o discurso metafísico de Hegel, a partir de uma cosmogonia nova, fincada em uma teogonia antiga.

Essa cosmogonia envolveria alguns tropos bem evidentes, travestidos de conceitos: o homem, os deuses, a terra, o mundo, o aberto, a verdade, o ente, o Ser. Todas essas referências parecem formatar uma narrativa que aponta para um grande combate que produz e envolve dois movimentos, um de ocultação e outro de surgimento do Ser do ente. Rasga-se uma abertura, que oferece ao homem o campo de possibilidades e antecipações. Em um segundo movimento, o rasgão é repostado à Terra e fixado sob uma forma. Depois, a abertura é exposta na obra de arte, de modo a alterar as relações habituais que nos envolvem com o Mundo e com a Terra. Essa exposição é chocante e o homem se encontra, através dela, diante do abismo. Ele trabalhou a Terra para fazer surgir o espaço ontológico de

habitação e agora essa obra o lança no abismo intranquilizador do mundo.

Heidegger está recontando Hesíodo, mas não o repete. Ele remonta sua própria *Teogonia* em um formato ajustado a um novo discurso. Ele introduz a própria obra como resultado da *Teogonia*. O próprio poema que Hesíodo conta é produto e produtor da teogonia que o próprio Heidegger busca evocar.

O que parece evidente na busca de Heidegger é a reconstrução da linguagem arquetípica de Hesíodo com uma sintaxe alemã, em uma época vazia de deuses. Seu esforço é o de completar a obra, deixando à mostra a própria obra, assim como Hesíodo deixou à mostra o autor da obra em seu poema quando nomeou a autoria do discurso poético, apropriando-se dele.

Para Heidegger o que o poema de Hesíodo faz é abrir o abismo intranquilizador do mundo. Esse é o movimento da arte, o momento em que a verdade acontece, o instante no qual ocorre a abertura das possibilidades e a partir da qual o Ser do ente se mostra em todo o seu poder e todo o seu caráter ameaçador. Nessa altura da sua conferência, Heidegger já estabeleceu o mito de origem e está materializando-o.

Também surge em *A origem da obra de arte*, através de Hölderlin, a diáde “homens-deuses” que aparece em *Os trabalhos e os dias*, acrescida à diáde “terra-mundo”. No entanto, ao contrário de Terra-Mundo, que se relacionam através de um conflito (*Streit*), a relação entre homens e deuses se dá através de uma contraposição (*Entgegnung*), que Heidegger grifa com o uso de um hí-

fen. *Ent-gegnung* aponta para a ideia de *gegen* (contra, em direção à), que também aparece no verbo *gegenen* (aproximar-se, encontrar-se). Nesse sentido, as noções presentes são as de oposição, não como um confronto, uma batalha, um combate ou um coito, mas como um posicionar-se frente a frente. Responder, replicar, retrucar, confrontar, pôr-se diante de, estar em frente a; todas essas ideias fazem referência à relação que envolve homens e deuses.

Os homens sacrificam aos deuses e os deuses possuem os homens, nesse chamamento mútuo, nesse encontrar-se, nesse embater-se.

Na *Teogonia*, Hesíodo também anuncia essa relação através de uma das versões do mito de Prometeu, que é citado em *Os trabalhos e os dias*. Entre os versos 507 e 616 da *Teogonia* (HESÍODO, 2003, pp. 135- 139), mostra-se o confronto envolvendo homens e deuses através da ideia da submissão da raça de homens e da disputa pelo fogo.

A ênfase que Heidegger dá à questão da técnica soa, assim, como um eco do mito de Prometeu. A descoberta da tecnologia da produção do fogo pelos homens avança, como em uma abertura, um pôr-se em pé, um movimento de confronto entre humanos e divindades. Estar-se diante dos deuses é posicionar-se diante do fogo e dominar a técnica do fogo. Essa é uma atitude, ao mesmo tempo, de louvor e desobediência.

Homens e deuses se confrontam (estão um “em frente” do outro) diante do fogo e da ideia de que ambos brotam do Ser, construindo um enfrentamento, estabele-

cendo uma ligação significativa entre a tentativa poética de Heidegger de se apropriar da obra de arte original e a narrativa mitológica de Prometeu, cantada por Hesíodo. Se no mito de Hesíodo o fogo pode representar a tecnologia, a cosmogonia filopoética de Heidegger (o confronto entre deuses e homens sobre a fissura que separa e une Terra e Mundo) reforça esse tropo.

O interesse de Heidegger na quadratura ontológica de Hesíodo, com algumas variações (Terra, Céu, Divindades e Mortais), cuja própria quadratura aparece na obra de Heidegger, tem a função de substituir o triângulo platônico, mantido por Hegel e por todo o cristianismo romano.

Na ideia de um caráter tríplice de Deus, ou na visão da dialética como uma pirâmide de três momentos, apresenta-se o eco do triângulo pitagórico apropriado por Platão (ERICKSON & FOSSA, 2006). Nesse sentido, Heidegger reconstrói a base pagã e cosmogônica da poesia original em contrapartida à tríade platônico-cristã-hegeliana.

Ele substitui, assim, uma narrativa cristã de origem, que guarda o eco da narrativa bíblica, por uma narrativa que pode se supor “puramente” grega,¹⁶ centrada em uma ideia quadrangular que aponta para um

16 Importante reconhecer aqui que o mito das idades da humanidade, como aparece em *Os trabalhos e os dias*, não é puramente grego. Há indícios fortes de que esteja ligado a culturas mesopotâmicas bem mais antigas. Apesar disso, o movimento interpretativo de Heidegger, que não leva em conta propositalmente aspectos historiográficos, posiciona a história contada por Hesíodo isoladamente no corpo da tradição cultural grega, sem suas conexões orientais evidentes.

paganismo original de todo o Ocidente, e para o qual a Alemanha deve se voltar.

A poesia que entra no universo do pensamento de Heidegger não é, nesse sentido, a poesia de Hölderlin – é importante deixar isso claro. Heidegger não se presta a fazer uma exegese crítica do trabalho do poeta alemão. Sua apropriação da obra de Hölderlin é absolutamente poética e se posiciona a serviço da própria obra de Heidegger. O que Hölderlin faz é apresentar à Alemanha de Heidegger e ao próprio autor de *Ser e tempo* a obra de arte original, que compõe o autor e instaura a clareira em meio à floresta escura e silenciosa. O dizer poético que “nomeia o sagrado” [Heidegger] apresenta-se em Hesíodo e em seus dois poemas fundamentais, *Teogonia* e *Os trabalhos e os dias*, como a instauração de uma quádrupla relação “Terra-Mundo-Deuses-Homens”.

O enunciar dessa quádrupla relação nos lança na clareira.

Então, estamos na clareira na medida em que poetizamos: “A partir da essência poetizante da arte, que acontece no meio do ente, ela erige um espaço aberto, em cuja abertura tudo se mostra de outro modo que não o habitual” (HEIDEGGER, 2005, p. 58). A poesia faz o aberto do ente e, aonde a poesia não chega, não há essa abertura. O que podemos compreender a partir da leitura de *A origem da obra de arte* é que o mito que Heidegger conta é o mito da desocultação do Ser. Essa narrativa de origem, que vem sendo desenrolada desde o projeto inaugural de *Ser e tempo*, tem como ponto de partida o projeto pós-kantiano, mas chega a Heráclito

através de Hegel e Nietzsche e, via Hölderlin, penetra fundo no coração de Hesíodo.

O acontecimento do dizer que projeta o Mundo por sobre a Terra e instaura o conflito tem seu momento inaugural no Ocidente quando palavras como “Sim bem primeiro nasceu Caos, depois também Terra de amplo seio” (HESÍODO, 2003, p. 111) são pronunciadas.

Cada povo historicamente se posiciona no mundo a partir da dinâmica dessa história original e o ato de pronunciá-la o instaura enquanto povo. Os gregos enfrentaram esse momento definitivo. Essa foi a tarefa do povo grego: “a história é o despertar de um povo para a sua tarefa como inserção no que lhe está dado” (HEIDEGGER, 2005, p. 62). Heidegger fecha *A origem da obra de arte* anunciando que essa fábula do dizer ainda não foi contada pelos alemães.

Mas, para que essa tarefa seja cumprida pelo povo alemão, é preciso enfrentar Hölderlin.

Estaremos nós, no nosso ser histórico, na origem? Sabemos nós, isto é, respeitamos a essência da origem? Ou apelamos, na nossa relação com a arte, ainda só para conhecimentos eruditos do passado? Para esta alternativa e sua resolução há um sinal inequívoco. Hölderlin, o poeta cuja obra ainda cabe aos alemães enfrentar, referiu-se a isto, ao dizer: ‘difícilmente/ o que habita perto da origem abandona o Lugar’ (HEIDEGGER, 2005, p. 63).

Assim, no tempo do agora, que exige a tarefa de uma nova fábula do dizer, Hesíodo precisa acordar no movimento de des-leitura radical: a contemplação direta do espectro do pai feita pelo neófito. Mas o que há de ameaçador nesse confronto? A percepção da imagem do pai pode destroçar o filho. O risco da *metaléps*e é a introjeção da imagem do pai no poema do filho ou a projeção do poema do filho sobre o poema do pai em uma simbiose fatal. A substituição, a superposição é arriscada, porque o filho pode submergir diante da imagem do pai.

Por isso, para enfrentar Hesíodo, para recontar a fábula do dizer no momento do agora e realizar a tarefa do povo alemão, Heidegger precisa de Hölderlin.

Na verdade, o convite que Heidegger faz ao povo alemão é um desafio que ele mesmo terá que trilhar.

CENAS DE UMA ADOÇÃO POÉTICA

Harold Bloom indica que a cena primária da instrução poética aparece no sentido da poesia como a imagem do “coito do seu progenitor poético com a musa” (BLOOM, 1991, pp. 69 – 70). A imagem da *Teogonia* que apresenta o coito selvagem entre Urano e Gaia empurra Heidegger em direção ao espanto original da contemplação da cena primária da instrução. A união do Céu e da Terra como uma grandiosa catástrofe sexual produz o poema de Hesíodo. Essa mesma catástrofe não pode ser diretamente renomeada por Heidegger através do confronto entre Terra e Mundo.

Ele precisa se inserir nessa cena primária. Precisa se encontrar naquela imagem. Se achar na força daquele poema precursor. *A origem da obra de arte* é o canal para essa inserção.

Se a natureza da ansiedade da influência surge, para Bloom, como a percepção de que o coito entre o pai poético e a musa não cria o autor-filho; se há realmente um sentimento de adoção, uma impressão de estranheza familiar que afasta o autor-filho da confortável impressão da existência de uma conexão íntima, que instituiu uma relação do tipo pai-filho-mãe; então, a náusea que impulsiona Heidegger a construir *A origem da obra de arte* aparece quando confrontamos seu texto com os tropos da *Teogonia*.

O coito de Urano e Gaia não pôde ser diretamente nomeado por Heidegger porque a sensação de estranhamento o faz cair no ciúme que os filhos adotados sentem em relação aos que pertencem à linhagem sanguínea da família. Heidegger sabe que ele mesmo não é um poeta, como Hölderlin foi. Ele talvez seja um filho adotado da família de Hesíodo. Um agregado da poesia. Um filósofo que não se enquadra na linhagem dos seus e que deseja, de algum modo, estar em um lugar estranho do discurso, um espaço além da fala filosófica.

O pensador Heidegger não se sente seguro em ser um filho de Hesíodo, nem um membro da linhagem poética do cânone ocidental. O poeta Heidegger não se contenta em assumir-se como membro da família dos filósofos. Nesse sentido, sua relação com Nietzsche, Hegel, Heráclito e até Platão também não é mais paci-

fica do que seu relacionamento com Hesíodo, Hölderlin e com seus continuadores.¹⁷ É justamente por isso que ele precisa, de certo modo, se inserir nessa família de poetas e de um modo ou de outro se fazer presente na *Teogonia* e em *Os trabalhos e os dias*, como se, a partir do coito do poeta com sua musa, transfigurado na imagem assombrosa do estupro de Gaia por Urano, o próprio Heidegger tivesse sido gerado.

Para isso é necessário que os poemas de Hesíodo já contenham *A origem da obra de arte*, como se Hesíodo estivesse feliz em saber que um dia Heidegger iria surgir para cobrar seu atestado de filiação. A reescritura da cena primária em *A origem da obra de arte* evidencia essa tentativa de reajuste reativo diante do espanto inicial e da náusea derivada da angústia da influência.

Outro aspecto relevante dessa dinâmica poética aponta para o fato de que o esforço de Heidegger em *A origem da obra de arte* é similar ao esforço de Nietzsche em *O nascimento da tragédia no espírito da música* (que já faz parte de uma longa tradição que remonta à Winckelmann).

Importante frisar que alguns aspectos são evidentes das relações entre esses dois textos: 1) Se por um lado Nietzsche retorna à Grécia antiga para encontrar um momento original de ruptura, em que havia colapsado a força da herança cultural helênica (o momen-

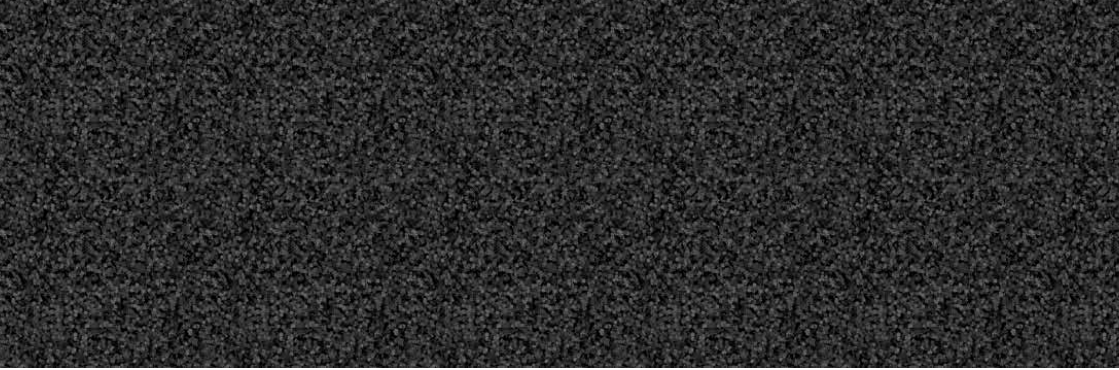
17 Anatol Rosenfeld identifica em Trakl e no último Rilke personagens poéticos que continuam a tradição de Hölderlin em língua alemã (ROSENFELD, 1993, p. 54) – curiosamente, poetas (especialmente Trakl) que Heidegger cuidou de enfrentar.

to do fim da tragédia clássica), por outro, Heidegger também retorna aos antigos gregos, mas, ao invés de buscar o momento do fim, ele busca o acontecimento da origem. Ao chegar a Hesíodo, Heidegger busca o acontecimento fundamental do esplendor helênico, ao passo que Nietzsche, ao discutir a tragédia, identifica mais enfaticamente o momento do colapso desse mesmo esplendor. 2) Tanto Heidegger quanto Nietzsche assumem a ideia de um desvio metafísico, de uma ruptura que teria afastado o Ocidente de sua fonte cultural original e que Nietzsche explora em *O nascimento da tragédia* e nas suas conferências de 1870, intituladas *O drama musical grego* e *Sócrates e a tragédia* (NIETZSCHE, 2005). 3) Tanto Heidegger em *A origem da obra de arte*, quanto Nietzsche em *O nascimento da tragédia* terminam sua reflexão com uma exortação ao povo alemão. A busca de reeditar o acontecimento original da poesia de Hesíodo através de Hölderlin é o mote de Heidegger; a busca do renascimento da tragédia clássica através do drama musical wagneriano é o mote de Nietzsche. Se por um lado Heidegger é um “irmão adotado” de Hölderlin, por outro lado é um “irmão de sangue” de Nietzsche, porque partilha com ele de uma mesma ansiedade em relação às linhagens literárias, e uma rejeição das linhagens filosóficas às quais aparentemente pertencem de um modo mais natural.

Assim, a relação entre Heidegger e Hölderlin precisa, antes de tudo, ser lida a partir da explicitação das relações entre Heidegger e Nietzsche, tendo em vista que ambos parecem comungar de um mesmo conjunto

de pressupostos no que diz respeito às relações entre Grécia e Alemanha e à ideia de uma origem e de um desvio da fonte cultural do *Dasein* ocidental. Também em ambos nos defrontamos com uma tentativa de encontrar no poético ou no trágico um lugar de pertencimento que desloque Hegel e sua família de filósofos do centro do cânone alemão.

Assim, para compreendermos as intenções retóricas de Heidegger em sua aventura em direção à poesia, precisamos elucidar o modo como o próprio Heidegger se relaciona com Nietzsche, e deixar claro que há uma marca funda, intensa, evidenciada pela presença de Hegel, surgindo como o rochedo contra o qual Nietzsche embateu-se e colapsou. A vingança que Heidegger monta contra Hegel em sua busca por construir uma nova história da cultura ocidental a partir de um abandono do trágico e de uma virada para o poético poderá ser, a partir desse ponto de vista, mais bem compreendida se tomada como uma vingança de família. Um crime de sangue, marcado por algum tipo particular de sistema de vingança privada, no qual membros de uma mesma linhagem se consomem em uma disputa fratricida. Um confronto na zona de fronteira entre a poesia e o pensamento.



CAPÍTULO III

DIONÍSIO EM BERLIM

(SOBRE A INCRÍVEL PELEJA DE NIETZSCHE CONTRA HEGEL PELO DOMÍNIO DA TRADIÇÃO DE ESTUDOS CLÁSSICOS NA ALEMANHA)

Se, por um lado, a leitura que Heidegger faz de Hölderlin passa por uma apropriação da figura do poeta a fim de empreender uma aproximação com Hesíodo e, como consequência, um estreitamento entre Alemanha e Grécia, por outro, essa também posiciona Heidegger em relação a Nietzsche e Hegel.

Mais do que isso, a leitura que Heidegger empreende sobre Hölderlin o leva a romper com toda uma tradição de estudos clássicos desenvolvida na Alemanha a partir da obra de Winckelmann, da qual, curiosamente, o próprio Hölderlin faz parte (tendo em vista que o próprio poeta trabalhou com uma teoria da tragédia).

A virada para o poético de Heidegger deve ser compreendida, desta feita, como um afastamento de todo um corpo de tradição interpretativa, na qual Nietzsche e Hegel estão inseridos. O movimento de des-leitura empreendido por Heidegger ganha assim outra conotação, que se situa muito além das tarefas do pensamento, enunciadas pelo filósofo.

Ao desviar-se do trágico e voltar-se para o poético, Heidegger procura, em certo sentido, corrigir e completar o trabalho de Nietzsche e, em outro, inserir-se e marcar sua própria posição no cânone filosófico do Ocidente. Como Hamlet, que se vê impelido a lutar contra o tio para expor seu crime e ocupar seu lugar no trono da Dinamarca, Heidegger se vê imbuído da tarefa que havia sido a de Nietzsche: desmontar Hegel e contar uma nova história da cultura ocidental (essa que foi também uma das intenções de Nietzsche em sua crítica da cultura). Assim, Heidegger percebe esse esforço e compreende de modo muito acertado a falha da tentativa nietzscheana de superar Hegel.

O fato de Nietzsche não ter abandonado o trágico acaba por prendê-lo ao escopo da tradição à qual Hegel se filia e da qual é, talvez, o expoente mais brilhante. Heidegger percebe que o erro de Nietzsche foi não ter assumido com coragem a tarefa de romper radicalmente com a tradição germânica de estudos clássicos.

É justamente nessa armadilha que Heidegger não quer cair. Justamente é essa coragem, a de romper com uma tradição acadêmica de quase duzentos

anos, que vai fazer com que ele possa empreender sua aventura em direção ao poético.

Entre os séculos XVIII e XIX, a Alemanha experimentou, a seu próprio modo, aquilo que em outros países europeus ficou conhecido como Renascimento cultural. Mesmo na época de Goethe, de Gottfried Herder e de Friedrich Schiller, já prevalecia sobre a Alemanha a ideia, desenvolvida por Johann Joachim Winckelmann, de que o melhor modo de se tornar inimitável seria imitando os grandes modelos da Antiguidade. “Tornar-se antigo” era o mote que guiava os esforços da intelectualidade alemã, no sentido de empreender a grande aventura filológica de reconstruir os fragmentos do velho mundo clássico.

Nesse sentido, os esforços de Schleiermacher em traduzir Platão direto do grego para o alemão pareciam inspirar toda uma geração de jovens filólogos, egressos dos seminários de teologia, que, ao travarem contato com o idioma grego, desviavam-se do projeto teológico cristão e mergulhavam no mundo dos antigos pensadores, poetas e tragediógrafos clássicos. Tornar-se antigo não era simplesmente retroceder nas formas culturais. Não se tratava de meramente imitar o modelo arquitetônico mediterrâneo, importar sua dieta ou mesmo sua moda, mas de reconstruir o mundo antigo a partir de um foco moderno, mesmo que esse processo de reconstrução não fosse assim tão evidente.

A confluência entre o mundo germânico e o mundo clássico fazia, ainda que de forma subliminar, parte do projeto filológico alemão, e mesmo aqueles que se de-

dicavam ao estudo das antigas formas clássicas não perdiam de vista a tradição literária germânica, que envolvia ao menos três gêneros determinados: 1) o *Minnesang* (romance trovadoresco, cujo grande nome era o de Walther von der Vogelweide, 1170-1230); 2) o romance cortês (que seguia o modelo da escola francesa e cujos textos de referência eram o *Percival*, de Wolfgang von Eschebach, e o *Tristão* de Gottfried von Strassburg); 3) a epopeia heroica, representada pela *Canção dos Nibelungos* (uma versão anônima de uma velha tradição popular).

Duas forças moldavam, deste modo, o mundo cultural alemão, produzindo tensão entre uma tradição germânica, que se constituía em moldes próprios a partir do fim da Idade Média, e uma tradição clássica já consolidada e que, a despeito de não ter diretamente influenciado as tribos germânicas no período do Império Romano (tendo em vista que essas estavam além da fronteira de influência da “greco-romanidade” mediterrânea), precisava ser redescoberta e relida pela filologia de Winckelmann e Schleiermacher.

Friedrich Nietzsche não se manteve imune a esse ambiente de tensão e confronto cultural. Ainda como estudante de filologia, o jovem universitário escreve em julho de 1861 sobre Ermanarico, chefe tribal dos Ostrogodos (SAFRANSKI, 2005, p. 29), indicando que as palavras das lendas germânicas caíam sobre ele como raios, poderosas e densas de significado. Entre o germanismo e o classicismo, Safranski identifica no alvorecer da formação intelectual de Nietzsche a influência marcante de três personagens: Hölderlin, Lord Byron e Napoleão III.

Para Nietzsche, Hölderlin seria como um “rei de um reino ainda não descoberto” (SAFRANSKI, 2005, p. 27). Sob esse aspecto, ao lado da necessidade de uma tomada de posição em relação ao confronto cultural que ligava as duas tradições (a medieval germânica e antiga mediterrânea), havia também, no projeto inicial de Nietzsche, a preocupação de recuperar Hölderlin, de “salvá-lo” da caracterização crítica pejorativa que o punha como um simples “demente” e não como o poeta central do cânone alemão.

O esforço filológico de Nietzsche nasce a partir do contato com a teologia, repetindo o caminho de boa parte da intelectualidade alemã do século XIX. Entretanto, já por volta de 1867, a pesquisa filológica não parece mais atender aos seus anseios criativos, de maneira que o mero contato filológico, a simples tradução da cultura grega para um universo germânico, como antes haviam feito Schleiermacher e Winckelmann, não é mais suficiente.

Nesse processo de ruptura com o modelo rígido da tradição filológica germânica, Nietzsche encontra na música o ponto de escape para que seu trabalho salte de um mero comentário técnico da estilística do idioma grego e se ponha como uma recriação, uma reconstrução hölderliana, que tente conectar o passado grego com a contemporaneidade germânica. Dessa maneira a chave para o “tornar-se antigo” não se encontra na tradição filológica alemã, mas sim na arte germânica, em Hölderlin e, fundamentalmente em Wagner e no drama musical alemão.

Em uma carta, datada de 12 de fevereiro de 1870, e dirigida como resposta a uma mensagem de Nietzsche, Wagner exorta o jovem filólogo, apontando para a noção de um conflito entre Platão e Homero, no sentido de completar a tarefa de “tornar-se antigo” através da arte germânica contemporânea: “Pois mostre então para que serve a filologia, e ajude-me a conduzir essa grande ‘renascença’ ao estado em que Platão abraça Homero, e Homero, agora cheio das ideias de Platão, é que se torna o grande Homero” (SAFRANSKI, 2005, p. 49). Surge então entre Wagner e Nietzsche um tropo comum: a imagem da grande renascença alemã.

De forma bastante curiosa, pode-se perceber que o movimento intelectual inaugural de Nietzsche se assemelha muito ao movimento intelectual de Heidegger nos anos trinta. Se o primeiro constrói uma conexão entre a tragédia clássica e o drama musical alemão wagneriano, o segundo, a partir da poética de Hölderlin (que já havia sido também objeto de admiração do jovem Nietzsche), constrói a ideia de um momento inaugural do dizer ocidental, a partir da poética de Hesíodo.

Sob esse aspecto, o que se constrói nesses dois momentos é a tentativa de compor o cenário para a grande renascença germânica a partir da reconstrução dos elementos que compõem o universo da arte e da literatura clássicas. Nietzsche vai buscar um tema filológico que pudesse ser “musicalmente tratado”, para, a partir do drama musical de Wagner, ler o acontecimento fundamental do nascimento da tragédia, ao passo que Heidegger vai buscar em Hesíodo o acontecimento

original da poética grega, da *Dichtung* ocidental, para, a partir de Hölderlin, produzir a sua guinada para o poético e construir seu mito de origem. Wagner e Hölderlin levam, respectivamente, Nietzsche e Heidegger a construir suas narrativas sobre a Antiguidade clássica, e formatarem, cada um a seu modo, uma Grécia protogermânica. Um horizonte helênico comum, do qual a cultura alemã teria se afastado pela influência do cristianismo.

O nascimento da tragédia (NIETZSCHE, 2007) surge a partir de duas conferências públicas: *O drama musical grego*, de 18 de janeiro de 1870, e *Sócrates e a tragédia*, datada de primeiro de fevereiro de 1870. A ideia de que a tragédia nasce dos cultos a Dionísio aparece já nessas conferências e parece ter sido importada, como mostra Safranski, de uma obra de Karl Otfried Müller, intitulada *História da literatura grega* (SAFRANSKI: 2005, p. 52).

Esse projeto de leitura da tragédia, que surge inicialmente nas conferências, apresenta-se vinculado a dois aspectos centrais: a) a superação de uma tradição meramente exegética da filologia alemã; b) a busca de uma contribuição sólida para a construção do grande “renascimento alemão”.

A partir desses dois projetos básicos, Nietzsche constrói uma narrativa própria da evolução da herança ocidental e introduz a figura do “desvio metafísico socrático”, apropriada, em parte, mais tarde por Heidegger. Esse esforço por reconstruir a história espiritual do Ocidente a partir de bases nem platônicas

nem aristotélicas já amanhece nas tentativas de Hegel em fornecer aos pensadores originais um *status* filosófico eclipsado pela tradição católica. Assim, a tentativa de reconstrução dessa história cultural do Ocidente não pode ser vista como uma exclusividade nem de Nietzsche nem de Heidegger, mas sim como elemento de uma tradição hermenêutica protestante que buscava oferecer ao Ocidente outro cânone filosófico, que não repetisse meramente o cânone católico, fosse esse patrístico ou escolástico, que ora punha Sócrates/Platão como pensador fundamental do Ocidente, ora punha Aristóteles neste lugar.

Desta forma, o encontro de Heidegger com Parmênides e Heráclito, ou o do próprio Nietzsche com o pensador de Éfeso, é, de certo modo, resultado desse esforço do pensamento que emerge dos seminários protestantes e que encontra a filosofia a partir da filologia, a fim de oferecer uma história da cultura alternativa àquela construída pela tradição católica.

Uma leitura de Sócrates como assassino da tragédia, ou a redução epistemologizante de Platão no que diz respeito à expulsão dos poetas da sua utopia podem ser lidas desta maneira como uma tentativa de afastar-se de uma história da cultura de base católica e oferecer um novo cânone para as bases da construção do “grande renascimento alemão”, fosse através do ressurgimento da tragédia no drama musical germânico, fosse pela reedição do acontecimento original a partir da apropriação da poesia de Hölderlin.

Em Nietzsche, o renascimento da tragédia na Ale-

manha seria mais uma etapa do conflito histórico entre as forças naturais da vida e o impulso de domesticação do humano, presente na metafísica socrática, no cristianismo medieval e no judaísmo. Em uma carta enviada a Wagner junto de um manuscrito do *Nascimento da tragédia*, Nietzsche parece mais explicitamente se apropriar de uma nomenclatura de combate: “Esse socratismo é a imprensa judia atual; não direi mais nenhuma palavra” (SAFRANSKI, 2005, p. 55).

Esse parece ser um objeto retórico usado por Nietzsche, que serve de senha para se entrar no mundo de Wagner. Assumir o antissemitismo seria, assim, um requisito para fazer parte do círculo de Wagner, e nesse momento Nietzsche se revela como antissemita. O fato é que Nietzsche deve ter percebido, no período de formação do seu projeto de releitura da tragédia, um discurso subliminar na casa dos *Wagners*, que alude à ideia de um combate estético a ser travado entre as forças artísticas que estariam promovendo um retorno da tragédia no centro do renascimento alemão e as forças de um “socratismo judaico-cristão”. De certa maneira, esse antissemitismo cultural revelado por Nietzsche, que funciona como uma senha para entrar no mundo dos *Wagners*, não deveria se tornar público, como deixa claro Cosima (mulher do compositor) em uma mensagem dirigida a Nietzsche.¹⁸ Ele deve se manifestar de outro modo, mais

18 Em carta datada de 05 de fevereiro de 1870, Cosima escreve a Nietzsche: “Agora tenho um pedido a lhe fazer de não mexer no ninho de abelhas. Está me compreendendo bem? Não mencione os judeus, principalmente não *em passant*; mais tarde você vai

subliminar e mais dissimulado, como no antissemitismo que se manifesta na desqualificação nietzscheana da “moral do escravo”.¹⁹

Mas o combate cultural de Nietzsche não se reduz a uma luta contra a influência semita na Alemanha. A discussão comum no mundo intelectual germânico que opõe “civilização” e “cultura” é também transfigurada e superada. Não haveria nesse embate um confronto entre a civilização (como desenvolvimento material) francesa e a cultura (como apogeu espiritual) alemã.

A construção de Nietzsche aponta para um embate entre uma cultura artística da antiga Grécia e uma cultura metafísico-religiosa medieval, de base socrática. Sob esse aspecto, o embate que envolve a ideia de cultura alemã e a da civilização francesa deveria ser recolocado a partir de uma narrativa que impõe três momentos: 1) o surgimento da tragédia clássica a partir da música; 2) o dismantelamento dessa tragédia pelo socratismo metafísico; 3) o renascimento dessa tragédia na contemporaneidade a partir do dra-

assumir a terrível batalha em nome de Deus, mas não antecipadamente, para que em seu caminho tudo não se torne confusão e mistura [...] Você há de saber que no fundo da alma concordo com o que você disse” (SAFRANSKI, 2005, p. 56).

19 O movimento crítico que Nietzsche propõe em relação ao cristianismo é o de destruí-lo a partir da evidência do elemento judaico e do elemento grego que compõe a religião cristã. Nesse sentido, Nietzsche, ao combater a assim chamada “moral do escravo”, ataca o que haveria de judaísmo presente na religião de Cristo e purga do cristianismo esse elemento semita, a fim de ressaltar o elemento pagão, mais proximamente helênico, presente na unidade do apolíneo e do dionisíaco através das mitologias heroicas de morte e renascimento presentes nas antigas religiões dos mistérios.

ma musical alemão de Wagner. A imagem da perda e do renascimento é uma figura retórica dionisiaca que, curiosamente, está presente no próprio cristianismo e que tem ligações com o mito do herói, que morre e renasce como a semente que é posta ao chão para ressurgir em forma de erva. Assim como Nietzsche, Hölderlin também parecia estar apontando para essa figura de morte e renascimento (SAFRANSKI, 2005, p. 77) quando falava sobre “a noite dos deuses”, o abandono do mito que ressecou a linguagem.

A ideia da reconstrução de uma mitologia para um tempo vazio de deuses une Hölderlin, Nietzsche e Heidegger em sentidos levemente distintos, mas que substancialmente apontam para um mesmo lado: o da repetição de um acontecimento original do Ocidente em solo alemão.

Em *Os Nibelungos*, Wagner também acena para essa mesma figura (SAFRANSKI, 2005, p. 80) a partir de um contraste entre as condições culturais do mundo burguês moderno e as da antiga *polis* grega, idealizada. A Grécia de Wagner seria, então, uma projeção sobre a Alemanha de *Os Nibelungos*. O esforço wagneriano seria o de superpor à epopeia germânica a tragicidade grega, como se a sombra de uma Grécia trágica reconstruída pudesse lançar-se para edificar uma nova Alemanha, afastada do modelo burguês dos ingleses e franceses. Na Alemanha do século XIX, os arroubos revolucionários que estimulavam o romantismo já haviam arrefecido, e o apequenamento do mundo liberal que se consolidava e que relegava poetas como Hölder-

lin a uma posição secundária no cânone literário germânico necessitava ser enfrentado. Nietzsche e Wagner, a partir de suas perspectivas próprias, compartilham a urgência desse enfrentamento.

No entanto, é fundamental frisar que o retorno de Nietzsche à Grécia não se dá, a exemplo do que Heidegger tenta fazer, a partir de uma identificação do acontecimento grego com um momento fundamental de origem da cultura ocidental. Nietzsche entendia o acontecimento grego também como um combate, só que envolvendo deuses de todo Oriente, em uma luta cultural que mesclava elementos semíticos, egípcios, lídios e babilônicos, formando um caos religioso original, do qual surge a tragédia como expressão fundamental dessa helenidade.

A realização de uma crítica dos gregos aparece assim, em Nietzsche, como uma crítica do próprio cristianismo, ou do modo como o cristianismo se apropriou dos gregos para construir sua própria helenidade. A filologia clássica e sua tradição exegética contribuíram assim para a construção dessa Grécia protocristã, onde o mote da simplicidade, da “serenajovialidade” grega contribuía para o reforço da ideia de uma unidade entre bondade, beleza e verdade. Com esse ponto de vista, o projeto filosófico nietzscheano calcava-se inicialmente na demolição da tradição filológica de Winckelmann, apontando para uma formatação dessa *Hélade* protocristã que ocultava os traços selvagens, cruéis e pessimistas da cultura grega. Traços que levavam a cultura grega para além, ou aquém, do Ocidente.

A FORMATAÇÃO DO TEXTO *O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA* A PARTIR DOS ESCRITOS DE 1870

Em 18 de janeiro de 1870 e em primeiro de fevereiro do mesmo ano, Nietzsche, então com 25 anos, recém-admitido para o cargo de professor de filologia da Universidade de Basileia, ministra duas conferências intituladas *Drama musical grego* e *Sócrates e a tragédia*. O que Nietzsche constrói a partir desses dois textos e de um manuscrito intitulado *A visão dionisíaca de mundo*, escrito entre junho e agosto de 1870 e concluído muito provavelmente quando Nietzsche estava em Maderanerthal, na Suíça, são três aspectos fundamentais da arquitetura de sua obra *O nascimento da tragédia*, a saber: 1) a caracterização da tragédia clássica como uma junção de elementos apolíneos e dionisíacos; 2) a caracterização do socratismo infiltrado na tragédia pela obra de Eurípides; 3) a ideia de um renascimento da tragédia clássica a partir do drama musical alemão.

No primeiro texto da série, Nietzsche estabelece que aquilo que o ateniense entendia como “tragédia”, o moderno Europeu entenderia como “grande ópera”. O que se encontra embutido nessa primeira ideia é um deliberado afastamento de Shakespeare do cargo de herdeiro da tradição trágica clássica e sua aproximação da chamada “nova comédia ática” (NIETZSCHE, 2005, p. 47). A linha que conectaria a obra de Shakespeare à comédia clássica passaria, dessa forma, pelo drama romano e pelas representações de peças sacras do período do

Império Romano-germânico. A relação de Shakespeare com os mistérios do período do Sacro Império, e certa interpretação moralizante que poderia surgir do contato com seu teatro estabeleceriam justamente o afastamento do autor inglês da tradição clássica da tragédia.

Essa relação de Shakespeare com um teatro medieval de base moralizante parece apresentar duas funções básicas na arquitetura do pensamento de Nietzsche: a) a produção de um afastamento da “história da cultura” de Hegel; b) a conexão de Shakespeare com a tradição teatral da tragédia francesa do século XVII (especialmente da interpretação de Corneille a partir de Horácio) e, como consequência, seu afastamento da leitura que Lessing produz (mais próxima de Aristóteles).

Ao filiar Shakespeare a uma tradição dramática romano-germânica, Nietzsche estaria buscando separá-lo da tradição da tragédia clássica. Desse modo, a visão moralizante de Horácio e Corneille apresentar-se-ia em Shakespeare a partir de uma filiação com a linhagem da chamada “nova comédia ática”. Nietzsche defende, nesse sentido, a curiosa tese de que estaria nos modos musicais medievais, presentes no drama operístico, o elemento que preservaria o espírito da antiga tragédia clássica e o transmitiria para a Alemanha do século XIX.

Com o surgimento da ópera no século XVII, a partir da escola florentina, a pretensão de reproduzir os efeitos da música, tal qual teriam se manifestado na Antiguidade, parece indicar que, do ponto de vista da musicalidade, não teria havido nem um abandono, nem um esquecimento do trágico. Então Shakespeare, justamente por

não fazer parte dessa tradição que une as expressões populares e carnavalescas (francesas e alemãs) à musicalidade trágica, a partir de um contato com os modos musicais da Idade Média, não poderia se situar como elemento central do renascimento trágico.

O teatro shakespeariano estaria conectado aos mistérios sacros, às encenações dramáticas e aos diálogos socráticos apresentados dramaticamente no mundo medieval romano-germânico; ao passo que a ópera e o drama musical iriam emergir do mundo profano das festas carnavalescas populares, cercadas pelo espírito do paganismo.

Seria desta forma que a história da cultura de Hegel, que une Sófocles, Platão e Shakespeare, necessitaria ser reformulada por uma nova interpretação genealógica. O mundo da tragédia começa a se configurar, no sentir de Nietzsche, como um mundo muito mais próximo de um baile de carnaval do que de um diálogo dramático em um palco italiano.

Acredito mesmo que se algum de nós fosse transportado repentinamente para um festival ateniense de representação, teria primeiramente a impressão de um espetáculo inteiramente estranho e bárbaro. E isso por muitas razões. Sob o mais claro sol do dia, sem todos os secretos efeitos do anoitecer e da luz das lâmpadas, na mais rutilante realidade ele veria um descomunal espaço aberto re-

pleto de gente: todos os olhares dirigidos para uma grege de homens mascarados se movendo maravilhosamente no fundo e para alguns poucos bonecos sobre-humanamente grandes, que andam, para cima e para baixo, no mais lento compasso possível, sobre um longo e estreito espaço de palco. (NIETZSCHE, 2005, p. 52).

Essa construção imagética faz pensar na tragédia como um festival carnavalesco pelas ruas estreitas de alguma cidade colonial brasileira, com o coro de dançarinos e músicos arrastando-se atrás de bonecos gigantes.

Seria esse aspecto musical que, no período do florescimento da tragédia em Atenas, reteria algo do espírito dionisiaco, um naco daquele elemento primitivo, furioso e selvagem que ainda se manteria na modernidade: “trata-se da pulsão de primavera que irrompe de maneira avassaladora, um tempestuar e enfurecer-se num sentimento misto, tal como é conhecido de todos os povos ingênuos e de toda a natureza na aproximação da primavera” (NIETZSCHE, 2005, p. 54). A relação que Nietzsche estabelecia entre essa pulsão de primavera e os rituais de fertilidade que os povos pagãos exercitavam junto à música vai afastar Shakespeare, com sua dialética do discurso autoconsciente, com seu *logos* herdeiro da dialógica platônica, do centro da tradição ocidental, e pô-lo ao lado de Eurípedes, Sócrates, Platão e Hegel como elementos de decadência.

Há, desta feita, um esforço de Nietzsche em se afastar do modelo interpretativo de Hegel o qual, a despeito de identificar na tragédia ática um momento fundamental da eclosão do espírito grego, monta outra genealogia espiritual para o Ocidente, que estabelece etapas conectadas de um processo dialético de construção da autoconsciência, iniciado a partir do surgimento da tragédia e continuado nos diálogos platônicos e no drama shakespeariano (excluindo-se, é claro, as comédias, que não possuem esse traço de autoconsciência identificado por Hegel).

Se, desta forma, para Hegel, Platão não representa o colapso do sentimento trágico de mundo, mas um aprofundamento da consciência trágica que já se manifesta em Sófocles e tem um ponto central em Shakespeare, para Nietzsche o que Sócrates e Platão representam é o colapso da tragédia, o fim de seu curto momento de glória.

Se Hegel lê a tragédia a partir do teatro shakespeariano, Nietzsche produz um movimento diverso ao lê-la a partir do drama musical wagneriano. Nas conferências que precederam ao *Nascimento da tragédia*, Nietzsche interpreta Shakespeare a partir da radicalização de um jogo cênico no qual a dialética dos discursos dos personagens se confronta em cena tal qual um diálogo de Platão. Nessa radicalização, a interpretação hegeliana, identificada de modo claro nas peças de Shakespeare como o diálogo interior dos próprios personagens, evidencia o movimento subjetivo de um discurso autoconsciente, que não existia no épico e

que se materializa pela primeira vez no cenário da tragédia clássica.

É muito claro, ao compararmos os escritos de 1870 de Nietzsche com as leituras hegelianas, que alguns pontos de desvio são evidentes: a) deslocar Shakespeare do centro do cânone ocidental e da linhagem trágica implica deslocar Hegel, porque mostra uma fragilidade da interpretação hegeliana do trágico; b) para deslocar Shakespeare, é preciso ler a tragédia a partir não do discurso de seus personagens, mas sim do seu entorno cênico e musical.

A dimensão puramente literária da tragédia, mais forte a partir da leitura do texto escrito de alguns libretos que sobreviveram, leva a uma inevitável postura crítica de base hegeliana. A dimensão antropológica que Nietzsche busca reconstruir o afasta dessa postura crítica e o leva a pensar a ambientação da tragédia clássica envolta em um festival carnavalesco, no qual o frescor dos sentidos estaria tomado pelo torpor matutino, que invade o ânimo sexual dos povos pagãos em tempo de primavera.

A falta de compreensão dessa dimensão musical embotaria a visão que os modernos teriam dos autores trágicos, tomados como “escritores” de libretos, ao invés de atores e diretores de coro. Nietzsche vê nos tragediógrafos clássicos muito mais do que meros libretistas. Eles seriam diretores e maestros dos coros clássicos. A fragilidade da leitura hegeliana estaria justamente na incapacidade de se reconstruir a ambientação cênica e o entorno técnico da produção do

trágico, além, é óbvio, de não ter sido dada ao coro a devida importância.

Diante pura e simplesmente do verbo de Sófocles, Hegel não consegue captar a presença do espírito da música como fomentador do trágico e acaba reconstruindo uma vinculação equivocada entre Platão e Sófocles, identificando erroneamente Shakespeare como a culminância da linhagem trágica do discurso de autoconsciência. Em vez de dar ênfase à fala dos personagens, Nietzsche entende que o que caracteriza a tragédia não são os diálogos dos personagens em cena, mas sim o coro.

É conhecido originalmente que a tragédia não era mais do que um grande canto de coro: esse conhecimento histórico dá de fato a chave para esse estranho problema. O efeito principal e de conjunto da tragédia repousava, na melhor época, sempre ainda no coro: ele era o fator com o qual, sobretudo, se tinha que contar, que não podia se deixar de lado. O nível em que se manteve o drama aproximadamente desde Êsquilo até Eurípides foi aquele em que o coro foi recuado a tal ponto que não lhe restou outra finalidade a não ser dar o colorido geral (NIETZSCHE, 2005, p. 60).

A formação, o apogeu e o recuo do coro apresentam, desse modo, a formação, o apogeu e a decadência da própria tragédia, e no intervalo que vai de Ésquilo a Eurípides a história desse processo de nascimento e morte se manifesta de modo mais evidente. Como só havia sobrado da velha tragédia o discurso no libreto e algumas formas musicais disseminadas nas canções populares medievais, uma reconstrução antropológica do coro não se pode ater apenas à crítica literária dos textos dos tragediógrafos.

A perda dessa dimensão leva ao teatro elisabetano, à leitura moralizante de Corneille e ao erro exegético hegeliano que não entende a posição de Sócrates em relação à tragédia. Desse modo, ao propor, na conferência sobre o drama musical grego, a reconstrução do papel do coro, Nietzsche já aponta para a tarefa subliminar de desmontar a leitura hegeliana a partir de uma exegese que dá acento à música em detrimento do aspecto dialógico do discurso trágico: “Somos incompetentes diante de uma tragédia grega, porque o seu efeito capital repousava em boa parte em um elemento que foi perdido por nós, na música” (NIETZSCHE, 2005, p. 65). Como poderia ser realizada essa reconstrução?

Nietzsche defende, para que o sucesso de seu projeto esteja completo, a tese de que a música dos gregos estaria “mais próxima do nosso sentimento do que a da Idade Média”²⁰ (NIETZSCHE, 2005, p. 66). A canção

20 É possível que ele esteja aqui fazendo referência à música sacra, ou a alguma forma cortês de música medieval, tendo em vista que em outros pontos da conferência Nietzsche faz referência

popular germânica, que serve de base para a construção musical wagneriana, oferece a Nietzsche o material inicial para a reconstrução da música grega perdida.

O “serviço postal onto-hermenêutico”, que uniria Alemanha e Grécia, aparece, assim, antes de Heidegger, também em Nietzsche, quando se observa o drama musical germânico e quando se lê o coro trágico a partir desse mesmo drama musical. Dessa forma, podemos observar um mesmo movimento de des-leitura, que une a reconstrução da poética original de Hesíodo a partir de Hölderlin, empreendida por Heidegger em *A origem da obra de arte* e na análise dos *Hinos* de Hölderlin, à reconstrução do coro trágico a partir do drama musical alemão.

Nietzsche e Heidegger partilham de um mesmo movimento hermenêutico em direção à antiga Grécia, tendo como ponto de partida uma perspectiva de uma nova Alemanha. Ao projetar uma Alemanha futura, reconstrói-se uma Grécia original, porque nessa Alemanha possível já há, presentes, os elementos que compuseram o esplendor daquela Grécia passada.

Na conferência sobre Sócrates e a tragédia (segunda na ordem de apresentação pública), Nietzsche identifica em Eurípedes o ponto final da experiência trágica dos antigos gregos. A chamada “nova comédia ática” seria o indício desse colapso, tal a veneração que seus representantes mantinham para com Eurípedes:

a modos populares de festivais medievais que teriam contribuído para transportar as formas musicais clássicas básicas até o surgimento da ópera.

O que Eurípedes atribui-se como mérito em *As rãs* de Aristófanes – o ter esgotado a arte trágica por meio de um tratamento hidroterápico e o ter reduzido seu peso – vale sobretudo para as figuras heroicas: no essencial o espectador via e ouvia, sobre o palco euripídiano, seu próprio sócia envolvido evidentemente no traje pomposo da retórica (NIETZSCHE, 2005, p. 73).

Para os representantes da nova comédia, Eurípedes apontava o fim da experiência trágica de Êsquilo e Sófocles. Para Nietzsche, esse apontamento ocorre na medida em que Eurípedes seria o primeiro dramaturgo a seguir uma estética consciente extraída de outra concepção dramática. Em Eurípedes, segundo a leitura de Nietzsche, já se antecipa o deslocamento daquilo que compunha o cerne da tragédia:

O efeito da tragédia antiga nunca repousou na tensão, na estimulante incerteza sobre o que acontecerá no próximo momento. Ao contrário, ela sempre repousou naquelas grandes cenas carregadas de pátos e amplamente estruturadas, nas quais o caráter musical fundamental do ditirambo dionisiaco ressoava novamente (NIETZSCHE, 2005, p. 78).

Haveria, segundo Nietzsche, um sentido de unidade que envolveria Sócrates e Eurípedes, de maneira a ser plenamente possível deduzir o socratismo a partir da tragédia euripédiana.

A busca de Nietzsche por uma história da cultura própria faz com que ele ligue Sócrates à Eurípedes a partir da noção de uma “virada metafísica”, que teria desmontado a tragédia precipitando o Ocidente no caminho da decadência. Assim, a leitura que Hegel faz da tragédia de Sófocles caberia mais a Eurípedes, porque o dialogismo a partir do qual Hegel dimensiona o conflito entre Antígona e Creonte (HEGEL, 1999) teria, na verdade, a marca de Eurípedes, que preparou terreno para a nova comédia ática e para o abandono das formas musicais do coro trágico.

Para desmontar Hegel, Nietzsche dimensiona uma visão particular do socratismo (que seria curiosamente “mais antigo” do que o próprio Sócrates). A marca desse socratismo irrompe na tragédia na medida em que o modelo dialógico desarticula o discurso de sua base musical e reduz a influência do coro.

Nietzsche indica que essa estrutura dialógica, identificada por Hegel em Sófocles, Platão e Shakespeare, de certo modo mata o espírito trágico e abre espaço para o platonismo. Nesse sentido, Nietzsche produz uma curiosa inversão, tendo em vista não entender que os diálogos de Platão tenham sido construídos como um gênero trágico particular e sim que a estrutura dialógica, o modelo da contenda de palavras, teria se infiltrado na tragédia a partir dos tribunais e da po-

lêmica jurídico-política. Desta maneira, se na primeira conferência de 1870 Nietzsche lança as bases para a ideia de uma conexão entre o drama musical alemão e a tragédia ática, na segunda conferência, já sobre Sócrates, ele constrói um segundo aspecto da sua leitura, que é a do desvio socrático. Unido a essas duas conferências, aparece também outro escrito, do ano de 1870, que esquematiza o terceiro aspecto de *O nascimento da tragédia*, a saber, a presença do elemento dionisiaco e sua polaridade com o apolíneo.

Estão justamente no escrito *A visão dionisiaca de mundo* (NIETZSCHE, 2005) – pela ordem, o terceiro, da série que deu origem a *O nascimento da tragédia*, a aparecer – as bases para a apropriação que Nietzsche faz de uma polaridade dionisiaco-apolínea. O apolinismo seria, então, a vocação estética essencial à civilização grega. A escultura, a imagem do deus, é a pessoa viva do deus, mantendo relações estreitas com imagens oníricas e com a fantasia visual do sonho. O dionisismo, por sua vez, surge a partir do característico estado de embriaguez, presente na pulsão da primavera, que não eclode do espírito grego, mas que é transportado para Atenas a partir de um entreposto asiático.²¹ Sob esse aspecto, o campo do artesanato é o campo de influência do apolíneo, e o elemento

21 Essa ideia aparece em Nietzsche a partir da leitura histórica que indica uma origem asiática dos cultos religiosos dionisiacos. No entanto, existem indícios, como apontam VERNANT & NAQUET (2005, 174), de que Dionísio seria um deus tão autenticamente grego quanto Apolo, presente já na cultura micênica, bem anterior à invasão dórica e à construção da civilização clássica ateniense.

dionisiaco perpetuar-se-ia em um gênero específico de música. O ponto alto da helenidade, no julgar de Nietzsche, seria então essa fusão que determinaria o apogeu da experiência trágica.

A arte apolínea representada a partir da escultura se uniria através do elemento cênico, visual, ao canto e à dança dionisiaca para compor um híbrido de música e encenação. Um espetáculo auditivo e visual e não meramente literário. O discurso, o *logos*, o diálogo dos personagens, preservado nos libretos que a posteridade guardou, não reteriam essa dimensão cênico-musical. A visualização apolínea e a audição dionisiaca escapam ao alcance do texto. Na escritura perde-se essa dimensão e, quando a ênfase do estudo da tragédia recai exclusivamente no discurso de seus personagens, a imagem da tragédia ganha uma conotação dramática shakespeariana.

A fragilidade da leitura de Hegel estaria justamente na impossibilidade de alcançar a dimensão da unidade audiovisual que junta esses dois princípios de helenidade. O ponto da virada seria assim, dessa forma, o momento em que o ator se destaca do coro e a massa dionisiaca se apaga atrás do discurso do personagem, que, em uma estrutura dialógica, se sobrepõe ao cortejo musical. A palavra cantada (*Sprechgesang*) é então substituída pela palavra dialogada do cenário do drama clássico, e a tragédia desaparece como força cultural.

A curiosa narrativa de Nietzsche, antecipada nas conferências, nos apresenta alguns dos tropos que

serão mais tarde retomados por Heidegger: 1) a imagem de um momento de esplendor original na antiga Grécia; 2) o desvio, um ocultamento, um abandono do elemento central desse esplendor original; 3) a tarefa alemã de reconstrução desse momento de esplendor original, por meio de um combate cultural com as forças que o ocultaram.

A GRÉCIA DE NIETZSCHE

Nietzsche estabelece, em *O nascimento da tragédia*, uma pergunta fundamental para o conhecimento dos gregos, “a mais bem-sucedida, a mais bela, a mais invejada espécie de gente até agora, a que mais seduziu para o viver” (NIETZSCHE, 2007, p. 11) – o que é dionisíaco? Essa é a pergunta de partida daquela que deveria ter sido sua obra filológica inicial, que, também, de certa forma, foi sua última. As preocupações de Nietzsche, nesse texto, escondem, na verdade, como já foi dito, um intuito filosófico de desmontar a história hegeliana da cultura.

Nesse sentido, essa pergunta de partida “o que é dionisíaco?” induz a uma ampla subversão da visão neoclássica do povo da *Hélade*. A “serenojovialidade” grega é substituída, na construção nietzscheana, pelo pessimismo trágico, pela loucura e por tudo quanto há de terrível e maligno. A imagem de uma Grécia de luz e razão, construída a partir de uma leitura iluminista, cai diante do sentimento trágico, que compõe um ponto de referência diferente para

a construção da imagem de uma *Hélade* distinta daquela que foi formatada pela tradição do renascimento franco-italiano.

Se fosse justamente a loucura, para empregar uma palavra de Platão, que tivesse trazido as maiores bênçãos sobre a *Hélade*? E se, por outro lado e ao contrário, os gregos, precisamente nos tempos de sua dissolução e fraqueza, tivessem se tornado cada vez mais otimistas, mais superficiais, mais teatrais, bem como mais ansiosos por lógica e logicização, isto é, ao mesmo tempo “mais serenojo-viais” e “mais científicos”? (NIETZSCHE, 2007, p. 15).

A Grécia de Nietzsche é, assim, uma Grécia que contém em seu esplendor a selvageria e o sentimento trágico. Muito além de uma imagem de jovens seminus e de sábios barbados caminhando calmamente entre oliveiras, em meio a exercícios físicos e a discussões filosóficas, a ideia de uma sociedade ordenada e racionalizada é abandonada em prol de uma visão distante daquela construída pelo moralismo cristão, que reduz o estético ao epistêmico e ao moral.

O ódio ao mundo estaria na base da negação da vida, em todas as suas dimensões, inclusive as sinistras, inclusive as selvagens. Essa negação da vida, por sua vez, estaria na base da rejeição às dimensões

trágicas e estéticas que estariam nos fundamentos do modo nietzscheano de ver a Grécia.

Nietzsche constrói sua *Hélade* com base em uma ambiguidade, que também pode ser encontrada no interior mesmo da própria música, tendo em vista que, se o apolíneo se apresenta em meio a uma arquitetura lógica de sons, o dionisiaco, por sua vez, se modula musicalmente a partir do ritmo, como nas festas de São João e de São Guido, da era medieval alemã (NIETZSCHE, 2007, p. 27). Se o apolíneo mantém o princípio de individuação, reforçando o Eu e cristalizando a individualidade e a manutenção dos limites entre o próprio e o outro, o dionisiaco apresenta-se como um elemento de desagregação, que decompõe a unidade desse Eu para, dissolvendo seus limites, lançar o dançarino do coro embriagado em um estado de fissão natural. O dionisiaco na construção de Nietzsche irrompe em meio ao apolíneo e o destroça, o decompõe. Na verdade, seria justamente a tragédia quem mantém a unidade e constrói um impetuoso equilíbrio dos dois elementos conflitantes. Dessa forma, estando o mundo homérico na zona de influência do apolíneo, originalmente grego (na leitura de Nietzsche), estaria o universo estético da tragédia em uma zona de confluência que junta os dois extremos da dicotomia. Aqui, há uma dimensão nietzscheana que flerta de certo modo com as pretensões de uma cultura helenista, na medida em que se entende a união do apolíneo com o dionisiaco como uma união entre o tipicamente grego (ocidental) com o asiático (oriental). Dessa forma, é possível encontrar aí

uma das discrepâncias entre o mito de origem heideggeriano e a narrativa nietzscheana.

Se Heidegger aponta para um confronto entre Oriente e Ocidente, Nietzsche entende a construção cultural trágica como um momento em que Oriente e Ocidente se unem em uma poderosa pulsão criativa, representada pela tensão do apolíneo e do dionisiaco. Mesmo que a hipótese histórica de um Dionísio oriental seja posta em questão,²² a imagem de uma fusão cultural entre Oriente e Ocidente, na tragédia, faz com que a Grécia de Nietzsche se apresente de modo muito diferente da Grécia de Heidegger.

Se o épico é limitado pela parcialidade, que é um elemento apolíneo original (tipicamente grego na leitura de Nietzsche), o poético (foco básico do mito de origem de Heidegger) é “uma arte jamais perfeitamente realizada” (NIETZSCHE, 2007, p. 49). A “mística autoalienação”, que brota do poeta, nada mais consegue reter a não ser sua própria pessoalidade. Nietzsche entende que o indivíduo, em busca de sua autoexpressão egoica, não consegue produzir uma arte inteira porque mistura, sobre camadas de superficialidade estética, o não estético.

Assim, dos modelos estéticos gregos, a tragédia se situaria em um ponto privilegiado, por introduzir o elemento dionisiaco e construir uma unidade a partir de uma polaridade com o apolíneo. Mas o que realmente tem a ver o dionisiaco com a tragédia?

22 Ver nota 21.

Jean Pierre-Vernant se faz essa pergunta (VERNANT & NAQUET, 2005, p. 157) na tentativa de caracterizar o elo que pode existir entre a tragédia e Dionísio. Um elemento importante na caracterização desse vínculo encontra-se no fato de que a primeira tragédia que se conhece data de 534 a.C. e foi apresentada na época das Grandes Dionísias (realizadas no fim de março, no começo da primavera). O problema é que, fora esse vínculo evidente, muito pouco resta no período de formação da tragédia no século VI a.C., em Atenas (no que diz respeito aos temas ou ao desenrolar do espetáculo trágico), que faça referência ao universo religioso das festas deste deus. Em uma referência implícita à leitura nietzscheana, Vernant & Naquet (2005, p. 158) indicam que a busca por explicar o surgimento da tragédia a partir do coro dionisiaco é bastante problemática do ponto de vista historiográfico. Essa problematização se dá em dois sentidos fundamentais.

No sentido factual, os indícios não seriam firmes a ponto de indicar que os elementos cênicos que compõem, por exemplo, a *persona* (máscara) trágica tenham alguma outra função que não a simplesmente estética. A ideia de que a roda do coro ditirâmico (na origem, em honra a Dionísio) era dançada por homens disfarçados de sátiros, com peles de cabra ou vestidos de bode, seria produto de uma confusão entre os espetáculos dos concursos trágicos (cujos participantes não usavam máscaras) e o drama satírico, no qual preponderava o elemento burlesco e licencioso.

Para Vernant, esses dois espetáculos situavam-se em polos opostos, de modo que a descrição nietzscheana do coro trágico tem mais a ver com o drama satírico do que com os espetáculos dos concursos de tragédias. Outro aspecto factual relevante que problematiza a relação entre o elemento dionisiaco e o surgimento da tragédia é a ênfase que se dá à dimensão etimológica do termo “tragédia” (*trag-oidía* – canto do bode). A relação do drama trágico com o ritual da imolação do bode não é historiograficamente pacífica, posto que não se identifica uma prevalência desse animal nas Grandes Dionísias.

Não se sacrificavam mais bodes do que cabras ou ovelhas e Dionísio por diversas vezes é referido com o epíteto genérico de *aix* (que diz respeito aos caprinos de modo geral). Apesar disso, esses detalhes não são suficientes para desconsiderar definitivamente a leitura de Nietzsche.

Outro conjunto de aspectos levantados por Jean Pierre Vernant e Vidal Naquet (2005, p. 160-161) faz pensar que a tragédia poderia ter sido não o ponto culminante de um processo antropológico mais arcaico, mas uma invenção do século V a.C.

Nesse sentido, a tragédia pode ser explicada historicamente a partir de três aspectos fundamentais da experiência cultural do mundo ático. Primeiro, no plano das instituições sociais, a produção dos concursos trágicos deriva menos dessas expressões antropológicas dos rituais religiosos de fertilidade do que da presença do *arconte* (mais alto magistrado

ateniense), apresentando regras muito semelhantes às da assembleia e às dos tribunais.²³

Nesse primeiro sentido, antes de ser uma expressão da cultura popular, a tragédia seria uma construção da civilização política ateniense, como observa o próprio Vernant: “desse ponto de vista, pode-se dizer que a tragédia é a cidade que se faz teatro, que se coloca ela própria em cena diante do conjunto dos cidadãos” (VERNANT & NAQUET, 2005, p. 161). Em segundo lugar, a dimensão literária da tragédia é direcionada para um tipo de espetáculo cênico para ser “visto e ouvido”, não para ser “experimentado” pelos participantes. Em um terceiro plano, o advento do que se indica como consciência trágica está ligado a uma problematização do humano, típica de um questionamento público do herói épico que não se encontra em épocas anteriores ao século V a.C.

Se o primeiro aspecto questiona centralmente a tese da intromissão do diálogo na tragédia a partir do socratismo (tendo em vista que a dimensão dialógica estaria presente no cerne da tragédia, que emerge dos tribunais e da assembleia política), o segundo e terceiro aspectos atacam diretamente a ideia de uma continuidade cultural que uniria os rituais religiosos dionisíacos e os festivais trágicos. A ideia de Vernant

23 Daí talvez surja a percepção de Nietzsche de uma intromissão do discurso jurídico e do diálogo da assembleia em Eurípedes, que, a despeito de ser atribuído a um socratismo estranho à tragédia, pode estar mais simbioticamente ligado aos festivais trágicos do que pensava o autor alemão.

é que a tragédia é sim uma produção da *polis* clássica, e não uma consequência de rituais religiosos que remeteriam a épocas arcaicas e que estariam disseminados por toda a costa da Turquia e pela Ásia Menor. A tragédia não representa uma continuidade, ela se manifesta mais como uma ruptura do que como um ponto culminante de uma tradição.

Nietzsche não parece, no entanto, estar realmente interessado em mergulhar no tipo de discussão empreendida pela tradição histórica ou filológica. Sua preocupação é menos de fidelidade histórica do que de reconstrução filosófica. Por isso, uma problemática como a levantada por Vernant não toca realmente o núcleo do esforço nietzscheano, que é o de ler o trágico a partir do drama musical, ou seja, o de olhar o passado a partir de uma projeção do futuro. Essa dimensão do trabalho de Nietzsche o situa em um patamar bem diferente dos daqueles que se dedicavam à filologia na Alemanha do século XIX, e de certo modo pode explicar a polêmica crítica que *O nascimento da tragédia* produziu no ambiente intelectual alemão.²⁴

24 Essa polêmica envolveu Wagner, Erwin Rohde (que publicou no *Norddeutsche Allgemeine Zeitung* uma resenha sobre *O nascimento da tragédia*) e Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff, que respondeu à resenha de Rohde com o panfleto “Filologia do Futuro!”. Ela ocorreu em 1872 e de certo modo acabou por afastar Nietzsche do universo filológico, levando-o a assumir uma posição mais voltada para a reflexão filosófica sobre temas clássicos do que para a busca de uma “reconstrução” literária, linguística ou histórica da Grécia (MACHADO, 2005).

A intenção de Nietzsche é mais a de construir uma ponte entre o drama musical e a tragédia do que a de construir uma visão historiográfica da Grécia clássica. Assim, é necessário focar a leitura de *O nascimento da tragédia* no papel do coro trágico e da sua posição equidistante entre o som e o sentido cênico, entre a expressão visual da dança e a música. Essa leitura estabelece o problema fundamental a ser tratado no que diz respeito à formação da tragédia a partir do coro. Qual o seu papel e como é possível caracterizá-lo? Ele não se põe nem como a evidência de uma “alta estima da inteligência moral das massas” da leitura hegeliana (NIETZSCHE, 2007, p. 50), nem como a construção de um espectador ideal, que geraria a ideia absurda de um “espectador sem espetáculo”, como aparece na leitura de A. W. Schlegel, que posiciona o coro como uma espécie de espectador ideal.

Bem mais célebre do que essa explicação política do coro é o pensamento de A. W. Schlegel, o qual nos aconselha a encarar o coro, em certa medida, como a suma e o extrato da multidão de espectadores, como “espectador ideal”. Esse modo de ver, confrontado com aquela tradição histórica segundo a qual a tragédia foi originalmente apenas coro, mostra logo ser o que de fato é, uma cura, não científica, porém brilhante as-

serção, cujo brilho proveio somente de sua concentrada forma de expressão da predisposição genuinamente germânica em favor de tudo quanto é chamado “ideal”, e de nosso momentâneo assombro. (NIETZSCHE, 2007, p. 49).

Dessa forma, compreender a formação do coro trágico é para Nietzsche uma tarefa hermenêutica que implica uma desconstrução, tanto da leitura idealista de Schlegel quanto das leituras que entendem o coro como a materialização da ordem jurídica e política da *polis* clássica.

Para que a tragédia se aproxime do drama musical e a música ganhe o papel de destaque na ligação entre Dionísio e Apolo, é preciso entender o coro a partir de pressupostos distintos dos utilizados pela leitura tradicional da filosofia alemã do século XIX. Nesse sentido, o coro é entendido por Nietzsche como “uma imitação artística” da horda dionisiaca. Assim, a conexão que Nietzsche monta envolve em um sentido a base antropológica dos cultos a Dionísio, a imitação estética do coro como uma espécie de profenômeno dramático e o ditirambo como a base musical da tragédia. Sob esse aspecto, há uma dimensão de legitimidade de uma forma cultural para outra, que ligava a antiga Grécia à Alemanha futura. Nietzsche (2007, p. 58) se esforça para contornar a aparente estranheza decorrente da superposição do coro operístico em relação ao coro dionisiaco original.

Essa estranheza se dissolve quando se compreende a passagem de um momento no qual a tragédia seria apenas “coro” para um outro no qual eclode o drama. Essa transição é o centro do apogeu trágico de Ésquilo a Eurípedes, passando por Sófocles. O aparecimento do herói trágico traz o drama e o introduz no ditirambo dionisiaco, formando o ponto central do gênero trágico e, ao mesmo tempo, contribuindo para o seu colapso, que na leitura de Nietzsche pode ser sentido a partir de Eurípedes.

O Eurípedes de Nietzsche é o maestro que desconstruiu o coro trágico, o produtor de um gênero de espetáculo que louva o triunfo da “esperteza e da malícia” (NIETZSCHE, 2007, p. 72). O estágio da mentalidade do escravo aparece para apresentar a *Hélade* ao tempo de sua decadência. Essa decadência surge na medida em que a tendência de Eurípedes vem à luz a fim de calcar o espetáculo trágico sobre bases não-dionisiacas. Aqui, a retórica do combate e do enfrentamento começa a brotar no pensamento de Nietzsche. O confronto cultural que opõe civilização e cultura é transposto para o campo de um combate entre a tendência de Ésquilo (fundante do trágico dionisiaco) e a tendência de Eurípedes (marca da decomposição da experiência trágica). Esse socratismo estético, presente nas obras de Eurípedes, cria uma nova forma de produção artística que derruba a velha tragédia.

O próprio Dionísio de Eurípedes, como observam Vernant e Naquet (2005, p. 336), desempenha um papel de protagonista que revela um caráter duplo, sur-

gido da própria imagem dionisiaca. De um lado, surge o Dionísio da religião pública oficial, de outro, o Dionísio trágico, da representação teatral. Em um primeiro plano, ele surge como um deus, em um segundo plano, como um estrangeiro: o estranho, o asiático, travestido no palco com certo ar feminino. Esse é um importante indício sobre a natureza de Dionísio para os antigos gregos, presente como um deus mascarado, cuja identidade está velada e cuja contemplação liberta e enlouquece.

É provável que a percepção da materialização de Dionísio na tragédia de Eurípedes tenha dado a Nietzsche o indício do colapso do coro, e da individualização do princípio dionisiaco, disseminado na experiência coletiva da horda ditirâmbica. A massa carnavalesca que dança e canta desaparece porque sua função é limitada pela personificação do deus ao qual ela está ligada. Desta feita, Eurípedes teria oferecido o *logos* à tragédia, ao personificar a essência do coro. Assim, ela desconstrói a palavra cantada e afasta o trágico do drama musical. No entanto, o Dionísio de Eurípedes pode ter dado também a Nietzsche (levando-se em conta a leitura de Vernant) as bases para a construção de seu próprio personagem estrangeiro.

Ironicamente, o Dionísio de Nietzsche acabaria por ser também o Dionísio de Eurípedes, e a confusão histórica do Dionísio trágico com o Dionísio dos cultos populares seria uma das marcas da leitura nietzschiana que considerava *As bacantes*, de Eurípedes, como uma espécie de tributo que um assassino pres-

ta sobre o cadáver de sua vítima. De certa forma, aquele Dionísio seria para Nietzsche o Dionísio da *Origem da tragédia*, que mantinha relações com os velhos cultos das religiões dos mistérios.

Não parece passar pela cabeça de Nietzsche, em suas obras iniciais, que o Dionísio asiático e estrangeiro tenha sido uma invenção do século V a.C., sem conexões profundas com os cultos populares. Mas, se Vernant estiver certo em sua hipótese, não parece também fazer sentido admitir que a leitura de Nietzsche seja de todo equivocada, muito provavelmente porque a leitura que Nietzsche faz do trágico é apenas em parte uma criação do próprio Nietzsche. Muitos dos pressupostos assumidos em *A origem da tragédia* fazem parte de uma tradição de estudos clássicos alemã que elevou o trágico a objeto de releitura. Isso não faz com que a hipótese de Vernant da construção da tragédia a partir da própria experiência teatral, e não essencialmente a partir de cultos religiosos populares anteriores, dirija-se contra Nietzsche. Na verdade, esses aspectos se voltam contra toda uma tradição interpretativa à qual Nietzsche se filia.

Também é possível, ao observamos o movimento de des-leitura que Heidegger promove em função de Hölderlin, termos que ter em mente que essa des-leitura parece levar a um movimento em relação *A origem da tragédia*, não apenas quando Heidegger escreve seus seminários sobre os hinos de Hölderlin, e mais particularmente seu texto *A origem da obra de arte*.

No entanto, mais uma vez, uma leitura apressada pode levar ao equívoco de uma interpretação fácil. Só superficialmente Heidegger está, nesse momento de sua obra, realizando um movimento de des-leitura da obra de Nietzsche, isso porque os pressupostos de que Nietzsche se apropria se encontram inseridos em uma tradição de estudos clássicos alemã, que contém Winckelmann, Schiller, Hegel e, inclusive, Hölderlin.

Assim, o próprio Nietzsche já se esforça, em seu *A origem da tragédia*, em empreender sua própria des-leitura da tradição da qual Hegel faz parte. A questão é que Nietzsche assume, ao menos como Hegel, um pressuposto fundamental que é partilhado por praticamente toda intelectualidade alemã desde o final do século XVIII, qual seja o de que a tragédia clássica é o ponto culminante da experiência cultural grega e o ponto central da construção cultural do Ocidente.

Assim, só em um sentido mais geral Heidegger se separa de Nietzsche, posto que, na verdade, o que se está produzindo é um desvio mais longo e abrangente. Um desvio que abarca toda uma interpretação da história hegeliana da cultura e da tradição à qual ela pertence. É certo que Heidegger desvia-se de Nietzsche em *A origem da obra de arte*, mas esse desvio não se dá como um simples distanciamento, ou um confronto direto com Nietzsche. Há um aspecto corretivo no movimento de des-leitura que Heidegger faz em função de *O nascimento da tragédia*, tendo em vista que ele mostra que esse texto-pai fora lapidado até certa medida, mas que falhou justamente por não ter

se desviado no sentido tomado pelo texto-filho (*A origem da obra de arte*).

Nietzsche voltou-se para Sófocles e para Wagner como Heidegger voltou-se para Hesíodo e para Hölderlin. Ao assumir a tarefa de combater a história da cultura contada por Hegel, Heidegger assume um combate que, em certo sentido, também é de Nietzsche. O problema é que, ao assumir esse combate, Heidegger o “ajusta”. Ele muda seu curso, desviando seu próprio texto em um sentido de ruptura com a tradição de estudos trágicos, girando em direção ao poético. Esse desvio em função da obra de Nietzsche é um ponto central da “virada para o poético”.

Heidegger deixa explícita a sensação de que o projeto de *O nascimento da tragédia* falha justamente por não ter seguido o caminho que o próprio Heidegger segue em *A origem da obra de arte*. Ao buscar Hesíodo em Hölderlin, Heidegger está corrigindo o curso do projeto nietzscheano e ao mesmo tempo se armando para desmontar a história da cultura que Hegel contou. Mas para realizar esse ousado movimento é preciso romper com toda uma tradição de estudos clássicos, e para entender como isso se dá é importante analisar com mais atenção o modo como Nietzsche e Hegel se inserem nessa tradição.

O NASCIMENTO DO TRÁGICO NO ESPÍRITO ALEMÃO

Para Roberto Machado (2006, p. 202) Nietzsche não está sozinho em sua leitura do trágico. Ele, na verdade, estaria seguindo uma tradição de crítica alemã instituída no começo do século XIX, que pensa o trágico com base em uma dualidade de princípios metafísicos, a partir de uma dicotomia na qual o apolíneo aparece em referência ao *principium individuatoris* de Schopenhauer. Esse princípio, ao qual Nietzsche também faz referência, é produto do gênero épico e pode, por exemplo, ser identificado no *agon* das batalhas entre guerreiros na *Ilíada*.

Esse *agon* épico constituir-se-ia em uma imagem estetizada da crueldade da vida, da dor e da morte. O sofrimento humano era entendido a partir do confronto individual, como uma forma de resposta épica ao mundo sombrio pré-homérico. Essa resposta estetizante caminhava com a noção de individualidade que se corporificava no personagem épico.

Nesse sentido, o mito épico estimularia o princípio de individuação, a busca da glória e da fama póstuma, criando, reforçando o individual, porque, a partir da morte física do herói, a memória do seu nome e de seus feitos no tempo permanece através de uma memória coletiva. O que se projeta para além da morte do corpo é justamente a figura do herói, que se fortalece e se individualiza.

A redução epistemológica de Sócrates/Platão assumida por Nietzsche enfatiza justamente o aspecto visual

do platonismo, que ligava o socratismo ao apolíneo. Essa ilusão é o que compunha o salto estético do épico, e que aparece no platonismo através da ideia dialógica da contemplação das formas.

No outro polo da dicotomia trágica, ao apontar para Dionísio, Nietzsche posiciona o aspecto auditivo da música. Esse personagem, entendido por Nietzsche como um deus semigrego, como uma força asiática que se introduz no panteão da *Hélade* a partir do Oriente, é, segundo Roberto Machado, o mesmo personagem construído por Jacob Burckhardt (MACHADO, 2006, p. 211). Nietzsche não o inventa, mas herda de Burckhardt. E não apenas Nietzsche, mas Erwin Rohde também entende o dionisiaco como um corpo estranho na cultura homérica, identificando na Trácia a origem desses cultos. Essa tradição também já é insinuada em Hölderlin (MACHADO, 2006, p. 212), que chamava Dionísio de “deus estrangeiro”. Quando Nietzsche constrói o seu Dionísio, ele não o está criando do nada. Não se trata de algum tipo de leitura heterodoxa sobre as origens do culto dionisiaco, mas seria a expressão de uma tradição filológica que domina o pensamento alemão por todo o século XIX.

Outra marca presente em *O nascimento da tragédia* diz respeito à própria noção do dionisiaco, fundada no uno originário que permitirá ao trágico reconstruir aquele poderoso sentimento de unidade que dilui fronteiras e que separa o homem do homem, ou, do ponto de vista político, o Estado da sociedade. Esse sentido de reconciliação no trágico, além de marcar, no pen-

samento do jovem Nietzsche, a presença de categorias schopenhauerianas, oferece-lhe sinais de síntese, muito caras à dialética de Hegel. Essa vinculação a um sentido de síntese e de reconciliação, presente em Hegel, pode ter passado despercebida na época da redação de *O nascimento da tragédia*, mas, como observa o professor Roberto Machado (2006, p. 218 – 219), não deixa de ser notada posteriormente em *Ecce Homo* ou ao menos na “tentativa de uma autocrítica” que surge em edições posteriores. Também Hölderlin e Schelling ligam-se a Hegel nessa tentativa de construção de uma reconciliação do dualismo Apolo-Dionísio na tragédia.

Não é Nietzsche, deste modo, quem cria a noção de que a origem da tragédia está no coro. Schiller já apontava para essa interpretação antes de Hegel ou de Schlegel. O ponto de divergência, no qual Nietzsche introduz sua originalidade interpretativa, está em fornecer uma composição divergente para esse coro original. O que muda em Nietzsche é a base de formação do coro, que imitava o fenômeno da embriaguez dionisiaca.

Em relação a Schopenhauer, Nietzsche compartilha a visão de uma posição privilegiada da música na formação do trágico. Essa apreciação aparece em *O nascimento da tragédia* a partir justamente de Schopenhauer e de Wagner (MACHADO, 2006, p. 229), propondo uma distinção entre música apolínea e música dionisiaca. No primeiro caso, aconteceria o acompanhamento da cítara, que insinuaria um esquema melódico dórico para o simples acompanhamento da palavra poética do épico homérico. A partir desse ponto

de vista, o mito trágico inverte o mito épico a partir de outra proposição musical. Essa é a reconciliação fundamental, proporcionada pela tragédia. A fusão do dionisíaco e do apolíneo leva o ouvinte da tragédia a experimentar de modo alegre o aniquilamento do indivíduo, aproximando-o de um prazer atávico, fundamental, de fusão com o Ser primordial, através de uma poderosa consolação metafísica.

Desta maneira, três aspectos fundamentais da leitura de Nietzsche são herdados da tradição de estudos clássicos alemã: 1) a unidade trágica entre apolíneo e dionisíaco; 2) a formação da tragédia a partir do coro dionisíaco; 3) o papel da música como elemento de fusão com o Ser primordial a partir de um afrouxamento dos limites e das resistências individuais do expectador.

Esses pressupostos são herdados de Hegel, Schiller, Schlegel e Schopenhauer. Por isso, não podemos perder de vista que o livro de Nietzsche se situa em um projeto cultural bem mais amplo, iniciado por Winckelmann, ainda em 1755, nas *Reflexões sobre a imitação da arte grega na pintura e na escultura* (MACHADO, 2006, p. 241). Um projeto que abre o caminho para o desenvolvimento de todo um campo de estudos sobre as relações entre a Grécia e a Alemanha, baseadas, fundamentalmente, em dois pressupostos básicos: a) a ideia de uma “serenojovialidade” grega (criticada por Nietzsche); b) a ideia de que a grandeza da cultura alemã dependeria de uma imitação dos antigos, especialmente da civilização helênica (ideia

de certo modo assumida por Heidegger e Nietzsche).

A crítica à primeira ideia aparece em Nietzsche vinculada à noção da presença de um fundo asiático da cultura clássica. A tese da origem asiática de Dionísio funcionaria, em um primeiro plano, como uma reação de Nietzsche a uma idealização que Winckelmann e Goethe fariam da antiga Grécia. Uma suposta selvageria asiática faria parte da imagem nietzscheana do mundo grego, mas também, por si só, já constitui uma idealização do Oriente como um lugar exótico e perigoso, produto muito provavelmente da literatura e da pintura europeias do século XIX.²⁵

O que há de original em Nietzsche, nesse sentido, não seria o mérito de pensar a tragédia como o centro da cultura helênica. A originalidade de Nietzsche está em pensar a tragédia a partir do drama musical wagneriano. É justamente essa originalidade de Nietzsche que é percebida por Heidegger, que partilhava, com seu precursor, dessa mesma ansiedade de antecipação em relação a um futuro que se volta para o passado a fim de projetar-se.

Esse é justamente o desmonte que Heidegger faz de *O nascimento da tragédia*. Ao entender o que há de tradição alemã em Nietzsche e o que há de originalidade, Heidegger percebe que por trás da presença

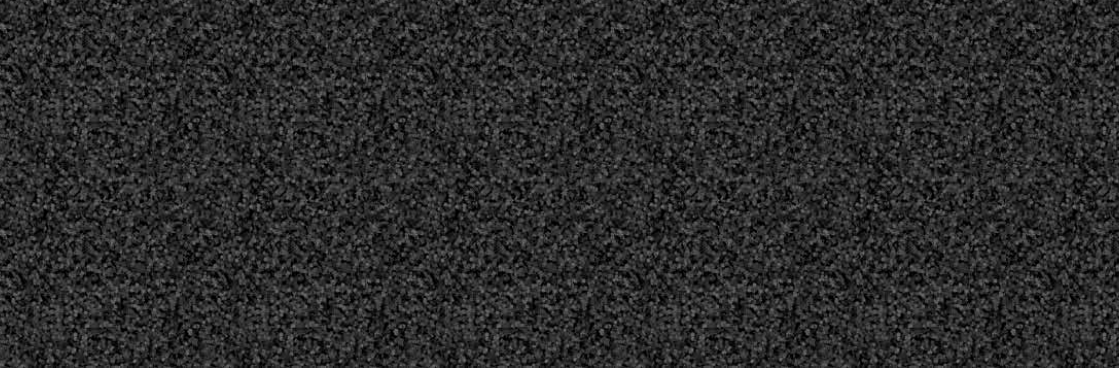
25 Essa idealização do Oriente como um lugar exótico aparece nas gravuras de Renoir ou em textos de Gustav Flaubert e Edward Lane, que indicavam a preponderância da licenciosidade sexual e da liberdade das pulsões eróticas no mundo muçulmano. (ROBINSON, 2007, p. 16 – 20).

de elementos que remontam a Winckelmann, Goethe, Schopenhauer, Schiller e Schlegel, para o espectro de Hegel como grande articulador dessa tradição.

Nietzsche não consegue ultrapassar o escopo no qual Hegel atua com maior força. A natureza da des-leitura que ele faz da tragédia não consegue ultrapassar os limites do cânone alemão e, nesses limites, Heidegger sabe que a presença de Hegel é suprema.

Por isso a des-leitura de Heidegger em função da obra de Nietzsche precisa seguir uma dupla natureza: assumir o pressuposto de usar o passado grego como forma de projeção do futuro da Alemanha e afastar-se de uma exegese do trágico e da tragédia.

Para compreendermos melhor como se dá esse duplo movimento de Heidegger em relação a Nietzsche, é importante nos atermos com um pouco mais de atenção à leitura que Hegel promove da tragédia e como situa nos seus cursos sobre estética o papel desse gênero no campo da tradição literária.



CAPÍTULO IV

HEGEL E A ESTRUTURA DIALÓGICA DA TRAGÉDIA

(Sobre como Hegel ajudou a colocar Shakespeare no centro do cânone e como Heidegger buscou romper com a tradição alemã de estudos clássicos)

Hegel parece encontrar, assim como Heidegger tenta fazer em *A origem da obra de arte*, uma base teogônica ou hesiódica para o seu próprio pensamento. A conexão com essa linhagem teogônica clássica aparece na intuição grega de um confronto dialético entre a estirpe de Zeus e a selvageria das forças primitivas, que funcionaria como um centro, um ponto de equilíbrio ou um justo meio termo (*meson*) entre a pluralidade das deidades indianas e o monoteísmo absoluto do judaísmo:

Esta espécie de conteúdo e de exposição épicas pertence principalmente às religiões orientais da natureza e, sobretudo, a poesia indiana foi sumamente fértil na invenção e descrição de tais modos de representação muitas vezes selvagens e divagadores acerca do nascimento do mundo e das potências que nele continuam atuando.

Algo semelhante ocorre, em terceiro lugar, nas teogonias, que encontram sua posição correta particularmente quando, por um lado, nem os muitos deuses isolados devem ter de modo exclusivo a vida natural por conteúdo mais preciso de sua potência e produção, nem inversamente, por outro lado, *um* deus cria o mundo a partir do pensamento e do espírito e, num monoteísmo zeloso, não tolera qualquer outro deus ao lado de si. Este belo centro é mantido pela intuição religiosa grega e encontra uma matéria intransitória para as teogonias na vitória da estirpe divina de Zeus sobre a selvageria das primeiras forças naturais, bem como na luta contra estes ancestrais naturais: um devir e uma disputa, que é, com efeito, a história do surgimento apropriado dos deuses eter-

nos da poesia mesma. (HEGEL, 2004, p. 90).

Para Hegel, a poesia de Hesíodo ou de Homero oferece uma totalidade originária que os põe como manifestação da obra arquetípica de um povo: “A este respeito, podemos mais uma vez recordar o grande enunciado de Heródoto, a saber, que Homero e Hesíodo teriam feito para os gregos os seus deuses” (HEGEL, 2004, p. 94). Nesse sentido, assim como a Bíblia e o Mahabarata, Hesíodo e mais particularmente Homero estão, na visão de Hegel, na origem da experiência coletiva do povo grego.

Apesar da consciência de que o épico emerge de uma experiência coletiva, Hegel não torna o poeta pessoal, diluindo-o em uma rede de linguagem como os desconstrutivistas pós-modernos insistem em fazer para se diferenciar do próprio Hegel e de sua infantaria crítica moderna. Não é o povo que poetiza, nem mesmo vários poetas individuais ocultos no anonimato das poesias populares. Há nos poemas de Homero a marca de uma individualidade, uma singularidade, uma concretude, garantida por uma leitura que não considera a possibilidade de Homero não ter existido.

O *Zeitgeist* (espírito da época) e o *Volksgeist* (espírito do povo) materializam-se, entrecruzam-se, no gênio individual. Eles necessitam de uma individualidade, de um poeta que os possa materializar em linguagem. Hegel busca firmar a ideia do poeta como esse indivíduo, posto na encruzilhada do espírito do tempo e do espírito do povo.

Uma leitura desse tipo tem a um só tempo a preocupação também de diferenciar as epopeias clássicas de textos como *A canção dos Nibelungos*, de cuja autoria a historiografia literária europeia não tem informações. A falta de unidade de uma obra épica a depreciaria, na leitura de Hegel, tornando-a uma mera: “[...] representação bárbara que se opõe à arte” (HEGEL, 2004, p. 97). Assim sendo, é fundamental para Hegel sustentar a existência de Homero,²⁶ diante da tese de que a *Iliada* e a *Odisseia* são apenas uma superposição de cantos distintos produzidos por poetas diversos de tribos diferentes.

A epopeia não deixa de ser dessa maneira vista como uma expressão máxima da *Sittlichkeit* (da objetividade ética de uma sociedade familiar de direito consuetudinário), mas ela não alcança uma dignidade estética superior sem o trabalho de coesão do gênio de um único poeta, como teria ocorrido na *Iliada* e na *Odisseia*.

Esse elemento faz com que Hegel trate de forma menos entusiástica a epopeia alemã da *Canção dos Nibelungos* (HEGEL, 2004, p. 102), como se a contribuição germânica para a arte literária e poética não

26 Importante entender que a ideia de anonimato no que diz respeito à produção da *Iliada* e da *Odisseia* não implicaria a ausência de individualidades na produção do poema. O que comprometeria a posição da *Iliada* e da *Odisseia* na taxionomia hegeliana é o caráter de colagem da obra, por isso Hegel sustenta a existência individual de Homero, posto que enxerga em seus poemas as marcas de uma coesão e de uma unidade que a distinguiriam das epopeias orientais.

estivesse ainda estruturada ou pertencesse a um estágio feudal, no qual a *Sittlichkeit* do direito consuetudinário imperava:

A história de Cristo, Jerusalém, Belém, o direito romano, mesmo a guerra troiana, possuem muito mais atualidade para nós do que os acontecimentos dos Nibelungos, que para a consciência nacional apenas são uma história do passado, como se fosse varrida completamente. Querer fazer agora de tais coisas ainda algo de nacional e inclusive um livro do povo foi a ideia a mais trivial e rasa. (HEGEL, 2004, p. 104).

O épico une assim a dimensão objetiva do *Zeitgeist* e a do *Volksgeist* na base da subjetividade do poeta. A nação se concentra no poeta, ela se mostra no singular crivo do gênio. Essa vinculação entre objetividade e subjetividade não é, no entanto, expressa na epopeia com uma exposição dos desdobramentos do discurso do autor.

Ela surge na medida em que ocorre um fluxo de situações, uma conexão de acontecimentos que também, de certo modo, resolvem-se em si mesmos pela interpretação dos personagens. A leitura do épico não fornece a Hegel uma chave para construir, a partir de uma epopeia nacional alemã original, a entrada para uma Alemanha futura. Sobre a identidade germânica presente

nas epopeias alemãs, Hegel aponta:

Certamente todo este ser nórdico, segundo a nacionalidade, está mais próximo de nós do que, por exemplo, a poesia dos persas e do maometanismo em geral, mas querer impô-lo à nossa cultura (*Bildung*) de hoje como algo que ainda agora pudesse reivindicar nossa simpatia familiar mais profunda e que devesse ser para nós algo de nacional, esta tentativa já usada mais de uma vez significa tanto subestimar inteiramente o valor daquelas representações, em parte desfiguradas e bárbaras, quanto desconhecer completamente o sentido e o espírito de nosso próprio presente. (HEGEL, 2004, p. 147).

Entender o espírito do presente implica, assim, saber que a despeito da ligação cultural entre os modernos germânicos e os produtores dos épicos nórdicos, em especial a *Canção dos Nibelungos*, essas epopeias não são um modelo referencial para a construção cultural da Alemanha futura. A nação alemã não deve se contentar em reproduzir sua base épica, espiritualmente inferior à épica clássica.

A nacionalidade alemã a ser construída no futuro não poderia, desta forma, repetir o modelo épico nórdico já posto. Isso se dá pela incapacidade do épico ger-

mânico em servir como um modelo de gênero. *A canção dos Nibelungos*, por exemplo, estaria demasiadamente contaminada por elementos dramáticos e trágicos. Assim, Hegel começa a montar sua filiação à tradição de Winckelmann, na medida em que aponta para uma impertinência de se fundar o espírito nacional alemão nas epopeias germânicas. O épico não seria o gênero de fundação da nação alemã, como haveria sido o gênero de fundação da cultura grega, porque, se assim fosse, a Alemanha seria uma nação menos importante para a cultura universal do que Hegel gostaria que ela fosse. Deste modo, é preciso então montar outra filiação entre a tradição literária alemã e a tradição grega, uma nova perspectiva que reduza a importância e a abrangência de *A canção dos Nibelungos* e que forneceria razões para se crer em certo pertencimento, certa vinculação entre a moderna cultura alemã e a antiga cultura clássica.

Nesse movimento de construção e reforço do mito de origem, Hegel passa para a observação do lírico, posicionando-o, ao contrário do épico, como uma forma de satisfação da necessidade de exteriorizar o “si mesmo” (*Sich selbst*).

Neste sentido, a épica condensa, em uma única obra, o espírito de um povo (*Volksgeist*), levando a pensar que o texto épico é um gênero de origem e, como tal, tem um momento histórico específico no correr do processo de desenvolvimento de uma identidade nacional. O lírico, por estar livre desse encargo arquetípico, pode se desenvolver em todas as etapas históricas de

construção de uma nação. Isso implicaria que, no caso da Alemanha, no tempo em que Hegel escrevia seus cursos sobre estética, o ponto do gênero épico já havia sido perdido e que a construção da nacionalidade alemã na base da formação de um Estado alemão futuro teria que subverter esse padrão histórico.

A tarefa da Alemanha seria única, posto que a opção por firmar uma base cultural sobre o gênero de suas epopeias medievais implicaria também uma opção pela construção de uma cultura medíocre. A lírica, na leitura de Hegel, leva o poeta a um mundo subjetivo fechado, de maneira a fazer com que o poeta atente ao seu próprio coração e a seu próprio espírito, atravessado por paixões internas que o levam, em sua interioridade, a ele mesmo se tornar uma obra de arte (HEGEL, 2004, p. 165). O poético de Heidegger, por sua vez, como ele deixa claro ao dissolver a dicotomia autor-obra em *A origem da obra de arte*, não tem a ver com um segundo momento da pirâmide dialética de Hegel, abandonando a ideia do épico como um gênero de origem de alguma nacionalidade e do lírico como um gênero de expressão subjetiva.

O poético, em Heidegger, na unidade da linguagem, na dimensão que se aproxima de um modo original de fala, ultrapassa a dicotomia objetivo/subjetivo presente nos modos textuais (épico, lírico e dramático) descritos por Hegel. A tentativa de Heidegger é de entender o modo textual de Hesíodo e de Hölderlin como uma superação da tríade hegeliana, que põe uma objetividade forte no épico, uma subjetividade forte no lírico e uma síntese dialética no dramático.

Até mesmo Hegel já havia posto ressalvas na sua própria leitura do lírico como representação do aspecto subjetivo na dialética literária. Ao falar de um tipo de poesia construída por Goethe, denominada de *Gesellige Lieder* (Cantos de Sociedade), Hegel aponta para a possibilidade de uso da voz lírica a partir da introdução de aspectos gerais, coletivos e objetivos. Assim, ao contrário da épica, que exige um estado arcaico, original de desenvolvimento do espírito nacional, uma poesia classificada por Hegel como lírica pode frutificar em ambientes políticos já configurados, tais qual a Alemanha de Hölderlin, ou de Heidegger, em épocas nas quais a nacionalidade já tenha iniciado seu processo de consolidação.

As canções populares seriam desse modo, para Hegel, um estágio inicial da poesia lírica, no qual o espírito da nacionalidade se manifesta através de um retrocesso subjetivo do poeta, que se submete às formas de sensibilidade do seu povo e se transforma em um órgão de expressão coletiva. Essas canções populares situar-se-iam em um patamar inferior, posto que apresentariam uma forma externa (completamente lírica), mas não reteriam o sujeito que expressa essa forma.

Não se fecham, no mundo da canção popular, os dois lados que completam a forma lírica, a saber: o universal da existência, filtrado pela multiplicidade do particular. O poeta lírico se coloca como o ponto nevrálgico, como a própria totalidade do conteúdo de sua poesia, sem, no entanto, ceder à ação dramática. É a sua voz que constitui o veículo para a manifestação do próprio objeto de sua poesia.

Se Homero foi imolado no altar do sacrifício do próprio modo épico, a ponto de ter a sua existência individual questionada, Píndaro, o paradigma de poeta lírico para Hegel, se canoniza ao cantar seus heróis, porque a honra do herói na lírica não se encontra em seus feitos objetivos, cantados pela voz do poeta, mas sim pela grandeza subjetiva do próprio poeta que canta esses feitos. Se em Homero o nome dos heróis subverte ou mesmo apaga o nome do poeta (gerando até mesmo a hipótese da não existência do autor), em Píndaro os heróis se tornam sombras, assessórios na linguagem do autor que se impõe como o grande personagem de seu próprio discurso.

Uma exceção a esse padrão poético, no entender de Hegel, seria a lírica oriental, que não conduziria a uma autonomia e liberdade dos sujeitos:

Segundo esse lado, a lírica oriental alcança constantemente, à diferença particularmente da romântica, um tom por assim dizer mais objetivo. Pois muitas vezes o sujeito não exprime as coisas e as relações tais como estão *nele* mas *do modo* como ele é nas coisas, às quais constantemente fornece também uma vida autônoma animada por si mesma; (HEGEL, 2004, p. 191).

O elemento central da lírica oriental estaria concentrado na elevação dos hinos, acumulada na fan-

tasia subjetiva. O entusiasmo se manifesta em toda lírica, ao contrário do épico, dominado pela objetivação narrativa. Mas, para Hegel, no Ocidente, esse entusiasmo não dissolve o poeta, mas permite que sua individualidade e seu núcleo subjetivo se fortaleçam através do exercício de sua liberdade.

A forma da lírica romântica expressa, no Ocidente, esse modelo pensado por Hegel, de modo que este, ao caracterizar a lírica do seu tempo, estabelece-se uma ressalva que põe a poesia alemã em um ponto de confortável distância em relação a outras poesias contemporâneas, como, por exemplo, a poesia russa. Reforçando mais um capítulo da mitologia do combate entre Oriente e Ocidente, Hegel constrói um quadro onde a Alemanha se situa mais ao “Ocidente” e seu rival eslavo mais ao “Oriente”. Esse posicionamento da lírica alemã tem ligações estreitas, na classificação de Hegel, com certa influência essencial do estudo renascido da arte antiga, introduzido no espírito germânico por influência da Reforma. Hegel entende, dessa maneira, que o elemento pátrio na composição da lírica alemã, como aparece, por exemplo, em Klopstock, derivaria dos antigos deuses gregos.

Deste modo, estaria na nominação dos velhos deuses germânicos, feita pelos poetas modernos, um estranho deslocamento. Em algum momento os velhos deuses foram germânicos e seus nomes evocavam forças profundamente enraizadas no sentimento puramente nacional, mas no tempo de Klopstock esses deuses não são mais germânicos, como eram

na época em que Tácito escrevia sobre os povos que viviam a leste do Reno.

O novo espírito nacional alemão recebe, já em Hegel, a missão de representar o Ocidente diante de uma Ásia selvagem e ameaçadora, que evocava experiências aterradoras, como a da leva de hunos que arrasou a antiga civilização clássica na época final do Império Romano do Ocidente. Essa tese, a qual parece ser subvertida por Nietzsche, ao defender a ideia da origem asiática de Dionísio, perpassa de forma bem acentuada o pensamento de Heidegger em diversas fases, mais ou menos intensas. Mas talvez não seja esse ainda o ponto central dos esforços interpretativos de Hegel na etapa em que discorre sobre o lírico.

Sua leitura da arte poética precisa se adequar a seu sistema e para isso é necessário firmar sua pirâmide dialética e compor em três instâncias a formação da poética ocidental, mostrando-a completa em relação às poéticas asiáticas. Assim, os gregos surgem na leitura hegeliana como aqueles que conseguem, de forma mais perfeita, a união dos dois momentos dialéticos, do épico e do lírico através da eclosão do drama clássico. Nesse sentido, para entender o modo como Hegel se insere na tradição germânica de estudos do trágico e da tragédia, é importante entender o papel do drama no seu sistema.

A UNIDADE FUNDAMENTAL DO DRAMA CLÁSSICO

O drama tem um papel especial nos cursos sobre estética produzidos por Hegel, assim como também na *Fenomenologia do espírito*. Ele junta os aspectos da lírica e da épica em uma unidade sintética, equivalente ao terceiro momento da pirâmide dialética que estrutura a metafísica hegeliana. Enquanto a epopeia é um espaço de objetividade e a lírica se posiciona em um campo de interioridade forte, o drama é o que sintetiza tese e antítese em um *tertium* que contém a expressão do aspecto interior, através da musicalidade e da fala dos personagens, e do aspecto exterior, intersubjetivo, através de certa expressão plástica e imagética do gesto e do cenário. Aqui se encontra a gênese da ideia de uma fusão entre música e imagem, Apolo e Dionísio unidos, também presente na concepção nietzscheana do trágico.

Outro aspecto relevante que torna o dramático peculiar é o fato de que a sua questão fundamental, ao contrário da epopeia, que problematiza a coragem na guerra, cristaliza-se em um páthos ético, o qual torna evidente a força e a fragilidade espiritual dos personagens.

O conflito épico ocorre em um embate de nações ou de dinastias, um confronto no qual o sujeito é tragado pelo corpo de forças exteriores. No território do drama, esse confronto se passa no choque dos aspectos internos e externos, subjetivos e objetivos, no contexto de uma ruptura que envolve dilemas éticos fundamentais.

A guerra não é, no drama hegeliano, uma força externa que destroça e submete os indivíduos, mas sim

uma consequência exteriorizada de aspectos que se apresentam a partir de dilemas éticos interiores, como no exemplo de Shakespeare:

De espécie autenticamente épica são, a saber, apenas as guerras de nações *estrangeiras* umas com as outras; lutas entre dinastias, ao contrário, guerras intestinas, a inquietação civil, são mais adequadas para a exposição dramática. [...] Um grande número de tragédias históricas de Shakespeare podem ser particularmente indicadas como exemplos semelhantes, nas quais todas as vezes a concordância dos indivíduos seria o que é propriamente legítimo, porém motivos interiores da paixão e dos caracteres, que apenas querem e respeitam a si mesmos, provocam colisões e guerras. (HEGEL, 2004, p. 107).

O Ser, no épico, pertence a uma individualidade imediata e autônoma, que só pode ser submetida por um conjunto exterior de forças. No mundo trágico, o Ser padece de uma pulsão interior de autodecomposição que pode causar a degradação do tecido político e social de um povo.

Outro aspecto distintivo do gênero dramático em função do lírico é o diálogo. Hegel caracteriza como traço essencial desse gênero a vitalidade do embate entre

respostas e contrarrespostas, que leva os personagens a buscarem se impor uns sobre os outros.

Essa estrutura dialógica foi projetada já no *Fausto* de Christopher Marlowe (2006) e no drama shakespeariano, criando um modelo de percepção autoconsciente, que não aparece de modo firme no universo da tragédia grega. A partir das semelhanças, o drama é lido por Hegel como partilhando uma mesma unidade com base em um ponto central, que divide uma única ação particular em núcleos separados. O que ainda é distinto é justamente o fato de que a ação particular na epopeia está subordinada a um conjunto de acontecimentos que a corporificam em meio a uma totalidade expressa no interior de uma coletividade nacional.

Mas o contexto no qual o drama shakespeariano aparece não é o foco central da tragédia clássica, isso porque o teatro de Shakespeare lança seu olhar sobre os desdobramentos autoconscientes dos personagens, como se o movimento dialético do espírito, antes externalizado nos conflitos trágicos de Sófocles, fosse introduzido e se misturasse ao discurso dos personagens. Hegel aponta como elemento central no modo dramático de exteriorização a irrupção de monólogos e diálogos em meio ao canto coral, um recurso básico presente em Sófocles, que desaparece com Shakespeare na medida em que o próprio coro se dissolve e é posto na boca dos personagens, através do movimento interno dos diálogos. Assim, formata-se em Hegel a arquitetura fundamental da tese de Nietzsche em *O nascimento da tragédia*: a de que a dissolução do coro se dá através

da eclosão de elementos dialéticos no discurso. Se, em Hegel, esse é o elemento central do drama (justamente essa estrutura dialógica que se interioriza em Shakespeare), para Nietzsche é justamente isso que mata a tragédia. O que Nietzsche faz, ao apontar para a morte do trágico com a dissolução do coro, e com a proposição do retorno desse elemento com o drama musical de Wagner, é tentar dar uma resposta à arquitetura conceitual formatada por Hegel.

Para Nietzsche, a tragédia antiga não continuaria em um processo evolutivo em direção ao drama de Shakespeare. Ela se dissolveria com o fim do coro e com sua fusão ao corpo do diálogo dos personagens; um novo drama moderno, dialético, shakespeariano, surge a partir desse outro movimento do discurso dramático. Até aqui, Hegel e Nietzsche se encontram em lados opostos de um mesmo campo de batalha. O enfrentamento nietzschiano do hegelianismo é aberto e ousado, mas também, de certo modo, suicida. Ao assumir o combate no próprio território de seu inimigo, o espaço do trágico, Nietzsche não efetiva, em um primeiro momento, uma ruptura radical, como se poderia pensar à primeira vista.

Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche não desconstrói Hegel. Seu confronto com o autor da *Fenomenologia do espírito*, ao menos naquele texto, não constitui uma ruptura, mas um ajuste, um desvio que funciona como uma adaptação.

Nesse sentido, a ousadia do jovem Nietzsche também é um sintoma de sua derrota, um anúncio do seu

colapso, um apontamento para a tragédia em que seu próprio pensamento iria se transformar na medida em que se destroça cada vez mais, ao se embater violentamente contra o rochedo Hegel.

A metonímia que Nietzsche produz em *O nascimento da tragédia*, em função da *Estética* de Hegel, se torna clara quando entendemos a redução da história hegeliana da cultura em função da eclosão do elemento dialógico no corpo da tragédia. Nietzsche parece querer fazer crer que essa redução é o fundamental na leitura da poética patrocinada por Hegel, e que abandonar a ideia de uma evolução da tragédia através da eclosão dialética do diálogo seria o suficiente para romper com a tradição de interpretação hegeliana.

Contudo, este é apenas um aspecto subsidiário. O ponto central é o entendimento, partilhado por Nietzsche e Hegel, de que a tragédia é o elemento fundamental de unidade e esplendor do mundo clássico. Na narrativa de evolução cultural do Ocidente de Hegel, há lugar para a tese nietzscheana de retorno do trágico no corpo do drama musical wagneriano. Esse parece ser inclusive um desdobramento natural do hegelianismo que reconhece a herança do drama moderno, mas entende de modo muito particular o elemento distintivo que se posiciona entre as tragédias clássicas e modernas: a interioridade (*Innigkeit*).

As máscaras da tragédia clássica são lidas por Hegel como uma imagem escultórica imóvel. É justamente essa leitura que aproxima os personagens da tragédia clássica de ícones, materializações visuais de con-

ceitos, ao passo que a figuras de Shakespeare são “[...] homens inteiros por si mesmos prontos, fechados, de tal modo que pedimos ao ator que ele, por seu lado, os leve igualmente nesta totalidade plena diante de nossa intuição” (HEGEL, 2004, p. 230). Os personagens da tragédia clássica e as potências éticas que lhes são correspondentes apresentam-se de modo distinto, mas há uma necessidade fundamental nos fatos dramáticos clássicos, expressa em uma colisão trágica que põe esses personagens em uma espécie de “fechamento recíproco” em relação a essas mesmas potências.

Outra tentativa de redução que Nietzsche produz em função da leitura de Hegel pode ser vista na tese da origem asiática dos cultos dionisiacos. Hegel enxerga uma peculiaridade ocidental do trágico como elemento definidor do Ocidente. Essa visão o posiciona no escopo da tradição que vai de Schiller a Nietzsche. Para Hegel, a tragédia não encontraria espaço para frutificar no Oriente devido à ausência de autonomia individual, despertada por um certo princípio de liberdade, que forneceria aos personagens o impulso de responder livremente pelos próprios atos e por suas consequências. Os líricos orientais não teriam expressado em formas artísticas a individuação desses conteúdos de autoconsciência e *autopoiesis*. A poesia islâmica, no entender de Hegel, assim como a poesia indiana ou chinesa, não alcançaria o escopo presente no espírito trágico dos gregos.

A tentativa de Nietzsche de arrefecer essa leitura de confronto entre Oriente-Ocidente com base na tese da

chegada do elemento asiático a partir de Dionísio não toca, no entanto, no centro da leitura de Hegel e não tem força suficiente para desmontar a tese fundamental da prevalência do trágico como elemento tipicamente ocidental, porque a ideia de uma unidade da tragédia a partir de um momento de fusão de elementos dicotômicos se mantém. Não importa que Dionísio venha do Oriente. Ele se funde a Apolo para a construção do trágico na Grécia de Sófocles, e se essa Grécia em Nietzsche é menos europeia do que em Hegel, não faz muita diferença em função das pretensões fundamentais do projeto estético alemão, porque ela não deixa de ser europeia de qualquer modo, e não deixa de ser um modelo para a construção de um teatro ou drama nacional alemão.

É importante frisar, no entanto, que não é possível pensar isoladamente a leitura que Hegel faz do drama de Shakespeare e da tragédia de Sófocles, como se essa leitura não estivesse incluída em uma linhagem. Assim, de Winckelmann a Nietzsche, a Alemanha pensou o trágico e buscou no trágico não apenas a eclosão de um momento original, como também um ponto de unidade metafísica. Em seu combate contra Hegel, Nietzsche, ao menos no tempo em que se dedicou a trabalhar em *A origem da tragédia*, herda muita coisa de seu inimigo, inclusive, por exemplo, a própria tese da eclosão da tragédia a partir da música, presente na explicação dada por Hegel (HEGEL, 2004, p. 183) a respeito da presença de exposições inseridas entre os arrebatamentos líricos, os quais teriam aos poucos

ganhado relevância e dado forma à ação fundamental que constituía o drama, a partir da formação lírica dos coros. O sentido de uma eclosão do drama com base na lírica não parece ser assim uma novidade posterior ao tempo de Hegel, mas um desdobramento natural de um conjunto de teses que se ajustam, formando as bases dessa longa tradição que une a exegese de estudos clássicos do Esclarecimento alemão às leituras de Nietzsche.

O que une toda essa tradição pode ser sintetizado na frase de Hegel, posta na abertura do terceiro tópico, do terceiro capítulo dos seus cursos de estética: “o drama, porque se desenvolve tanto segundo seu conteúdo quanto segundo sua forma até a totalidade mais perfeita, deve ser considerado como o supremo estágio da poesia e da arte em geral” (HEGEL, 2004, p. 200). Uma pergunta fundamental que se pode fazer a essa altura da presente análise é: por que Heidegger busca se afastar da ideia contida nessa frase?

No tempo de Hegel, explorar as consequências de um enunciado desse tipo implicava mergulhar no universo de Sófocles, Shakespeare e, fundamentalmente, de Goethe. Assim, o mito de origem poderia aparecer em Nietzsche como um esforço no sentido de abandonar Goethe e Shakespeare e de retornar a Sófocles a partir de Wagner. A tentativa de Nietzsche parece ser também a de contornar Hegel, mas esse contorno, que implica a tese de que a tragédia clássica renasce não em Shakespeare, tampouco em Goethe, mas em Wagner, não é tão radical quanto o que Heidegger pretende

construir. O próprio Nietzsche parece ter percebido a fragilidade de sua estratégia de confronto em sua tentativa posterior de autocrítica, e Heidegger segue essa autocrítica percebendo que a tentativa nietzscheana de recontar a história hegeliana da cultura através da manutenção de seu mesmo centro gravitacional (a saber: Sófocles) não possibilitaria um abandono definitivo do escopo de influência do hegelianismo.

O que Heidegger parece estar tentando fazer ao empreender a leitura dos *Hinos* de Hölderlin é justamente fundir o épico e o lírico, sem a necessidade de passar por um momento de síntese trágica, como empreendido por Hegel.

O desmantelamento da pirâmide hegeliana patrocinado por Heidegger no seu *A origem da obra de arte* completa-se com o desvio materializado na leitura dos *Hinos* de Hölderlin. Assim, o terceiro momento da tragédia clássica ou do drama shakespeariano é descon siderado por Heidegger e em seu lugar a poesia de Hölderlin emerge como um dia a poesia de Hesíodo teria emergido, realizando a fusão entre lírico e épico sem a necessidade de recorrer a um terceiro. Heidegger, desta maneira, corrige Hegel e de certo modo completa o trabalho frustrado de Nietzsche. Os esforços de Nietzsche em romper com a interpretação tradicional da Grécia, tomada como um espaço de “serenojovialidade” (segundo Winckelmann), e em se afastar de Hegel, a partir de um esforço de vincular ao trágico um elemento asiático, presente em uma possível origem oriental de Dionísio e na introdução de elementos estrangeiros

na tragédia, não atingem o ponto central da metafísica hegeliana. Nietzsche ainda foca sua peleja no trágico e na sua unidade fundamental.

O trágico como ápice da cultura clássica, Sófocles e Ésquilo como seus representantes mais fundamentais – essa tese está contida também no trabalho de Hegel e em praticamente toda a tradição de estudos clássicos alemães. Heidegger se apercebe desse movimento e empreende um giro radical em função da leitura de Hegel e Nietzsche, que na verdade é um giro radical em função da leitura de toda uma linhagem de pensadores alemães, incluindo o próprio Hölderlin (que também desenvolveu uma teoria sobre o trágico).

HEIDEGGER E O CONFRONTO COM A TRADIÇÃO ALEMÃ

A delimitação dos estudos sobre o trágico na Alemanha acompanha a tentativa de criação de um teatro nacional (MACHADO, 2006) e o trabalho de Hegel. Especialmente o terceiro capítulo do seu *Curso de estética* não pode ser lido de maneira distante dessa ambientação cultural, que definiu boa parte da tradição de exegese clássica de Schiller a Nietzsche.

Essa conexão entre o trágico e a construção de um teatro alemão também se ligou a um projeto de imitação clássica preconizada por Winckelmann. Esse esforço, por sua vez, se liga à tentativa de fundamentar um projeto estético nacional germânico a partir de um ideal de beleza grego.

Winckelmann se insurgiu contra a ideia de Bernini (MACHADO, 2006), que exortava os estudantes de arte a não se preocuparem em copiar modelos gregos, mas sim em perscrutar primeiramente a natureza. Contra Bernini, Winckelmann propõe o estudo dos gregos como portadores de um modelo ideal de perfeição estética a ser imitado.

A preocupação de Winckelmann não seria a de que se empreendesse uma mera cópia de modelos gregos, mas sim a de que é a inspiração a partir desses modelos, que produziriam uma imagem ideal do belo universal. Nesse sentido, o que tornaria os alemães inimitáveis seria o empreendimento dessa imitação criadora, desta des-leitura moderna com base em modelos clássicos.

Uma tarefa deste tipo deve ter sido adotada em maior ou menor grau por toda a intelectualidade alemã dos séculos XVIII e XIX, em função de dois pressupostos fundamentais: a) a superioridade da arte grega sobre a romana; b) a necessidade de se imitar a arte grega.

Essa saudade²⁷ da Grécia é, em certo sentido, um desvio da interpretação latina da Antiguidade grega e, em outro, um desvio, um voltar-se, um dirigir-se para uma Grécia arquetípica. Para entender a natureza des-

27 É importante diferenciar a noção de saudade do conceito de “nostalgia”. As línguas germânicas têm um correspondente para o termo nostalgia: *Heimwet*, ou *homesick*, que indicam a lembrança de um lugar de familiaridade, um espaço particular de pertencimento do qual o nostálgico é afastado geograficamente. Esse conceito não parece se adequar muito bem ao movimento intelectual de renascimento alemão. Saudade talvez seja um termo que melhor se aplique a esse movimento interpretativo porque leva a se pensar não um espaço geográfico, mas um momento perdido no tempo.

se desvio, é preciso compreender o impacto da Reforma Protestante na construção da intelectualidade alemã.

A ruptura com o universo católico é parte de um movimento mais amplo de ruptura com o Renascimento italiano e espanhol, fundamentalmente latino e semita, marcado por um sincretismo que fundiu, em um amálgama cultural, muçulmanos, judeus e cristãos. A subversão que a tradição de estudos clássicos germânica empreende não pode ser compreendida sem o recurso a essa tentativa de desvio da tradição latina, que estabelecia uma base cultural católica romana a qual se punha entre a Alemanha e a Grécia.

Nesse sentido, a Grécia teria sido apresentada à Europa moderna pelas mãos dos italianos e espanhóis, que a teriam filtrado através de uma tradição romana e de uma influência semítica marcada na miscigenação cultural, especialmente devido à influência árabe e berbere em todo o Mediterrâneo durante a Idade Média (AZIZ, 1978). Assim, para que a Europa moderna pudesse ter contato com uma Grécia legitimamente ocidental, seria preciso livrar-se dessa tradição exegética e empreender um esforço filológico de reconstrução que expusesse uma Grécia mais puramente europeia, sobre toneladas de entulhos medievais, católicos e semitas.

Paralelamente a esse desvio da tradição latina, certos setores da intelectualidade alemã buscavam um confronto com Shakespeare. Um dos aspectos desse confronto pode ser visualizado na relação ambígua que Goethe mantém com o dramaturgo inglês. Não obviamente em seus textos de 1771 sobre a obra de Sha-

Shakespeare, mas sim em um texto de 1816, intitulado “Shakespeare e o sem fim” (MACHADO, 2006, p. 15), no qual o escritor alemão deixa claro que não se poderia representar Shakespeare, palavra por palavra, no palco alemão. Se, no século XVIII, Goethe via Shakespeare com um olhar de admiração incontida, a partir da primeira década do século XIX passa a tomar o autor inglês de forma menos entusiástica. Esse salto na relação com Shakespeare marca uma guinada de Goethe no sentido de referendar a própria obra e o teatro alemão como sendo uma experiência nova, nem uma mera cópia da tragédia clássica, nem uma simples repetição da fórmula shakespeariana.

O *Fausto* de Goethe não se prestaria a nenhuma dessas duas reduções. Mesmo no tempo em que produziu sua *Ifigênia*, o teatro de Goethe não se presta a uma simplória imitação ou a um retorno puro e simples aos modelos trágicos da velha Grécia. Em carta a Schiller datada de 21 de janeiro de 1802, a sua *Ifigênia* é lida como dotada “de uma espantosa modernidade, é tão pouco grega que não se compreende como foi possível compará-la a uma peça grega” (MACHADO, 2006, p. 18). Para Goethe, a construção do drama alemão moderno passa muito mais por uma des-leitura da antiga Grécia do que pela reconstrução de uma Grécia arquetípica longe das influências do latinismo católico.

Roberto Machado (2006), seguindo Nietzsche, identifica um elemento significativo na recepção da arte clássica por parte da Europa moderna, no que diz respeito ao fato de que o renascimento italiano e o classi-

cismo francês se apropriariam da tragédia a partir de uma leitura da *Arte poética* de Horácio, afastando-se de Aristóteles. Nesse sentido, a interpretação da Itália renascentista e do classicismo francês ligam-se a uma tradição latina de apropriação do mundo grego, que se estrutura com base em uma leitura de comentadores italianos da obra de Aristóteles, e não em um contato direto com o texto da *Poética*. Esse viés é mais um ponto que reforça a tese de que o esforço de interpretação germânico baseia-se em parte na influência da Reforma, em parte na própria necessidade de construção de uma cultura nacional como pressuposto para a construção de uma nação alemã.

O papel de Lessing é significativo nesse duplo esforço, tanto de construir um teatro nacional alemão, quanto de estabelecer uma leitura mais radical (próxima da raiz) da Grécia sem a interferência da tradição latina de Horácio e Corneille (MACHADO, 2006, p. 36). Seria justamente esse esforço o que leva Lessing a mergulhar em busca de uma leitura não moralizante da tragédia e de um contato direto com Aristóteles, sem a mediação do discurso de Horácio, de Corneille ou de toda a tradição clássica francesa:

Winckelmann deu início, na Alemanha da segunda metade do século XVIII, a um estudo dos gregos ou, mais precisamente, da arte grega, interpretação da Grécia em que está em jogo a construção da própria Alemanha; Lessing iniciou,

na mesma época, uma reflexão sobre um teatro nacional independente do teatro clássico francês. Goethe e Schiller retomaram e aprofundaram essas questões. Shelling, Hegel, Hölderlin, Schopenhauer vão além de seus antecessores, iniciando e desenvolvendo um pensamento sobre o trágico que forma a tradição ou a herança teórica que chegará finalmente a Nietzsche, uma das suas mais sublimes expressões. (MACHADO, 2006, p. 44).

O que estabelece a ligação entre todos os personagens citados acima é, justamente, o fato de o trágico ser tomado em sua dimensão ontológica, como um fundamento de filosofia primeira, que diz respeito a um entendimento do Ser dos entes em sua totalidade. Assim, o esforço alemão de encontro com os gregos, que serve de pano de fundo para a análise de Nietzsche e Hegel, leva o pensamento alemão a uma formulação ontológica própria, que situa no trágico o ponto de partida do pensamento no Ocidente. É justamente sobre essa tradição que Heidegger empreende sua des-leitura de Hölderlin. A subversão de Heidegger, em função de toda uma construção cultural alemã, é espantosa ao menos em um sentido: o da coragem de mudar o fluxo de uma história da cultura contada por um conjunto muito poderoso de vultos intelectuais. Winckelmann, Schiller, Goethe, Hegel, Nietzsche e o próprio Hölderlin figuram como pilares dessa tradição, e Heidegger, com

sua autoconfiança filosófica, se situa em um movimento diferente, que abandona o trágico e mergulha no poético para construir um mesmo tipo de mitologia de origem que já estava sendo formatada por duzentos anos.

Assim, a partir de uma leitura de Platão, seguindo um padrão iniciado por Schelling (MACHADO, 2006, p. 93) e que se repete em Nietzsche, Heidegger identifica na arte poética o ponto de origem do pensamento ocidental. Esse vínculo arquetípico, entre filosofia e literatura, entre linguagem poética e pensamento, parece ser o melhor e mais instigante resultado de todo o esforço intelectual da tradição que vem de Winckelmann e culmina em Nietzsche.

Heidegger desvia essa tradição para tentar impor sua própria leitura do mito de origem, formando assim a possibilidade de uma nova tradição interpretativa, que dê à Alemanha um curso novo, livre da influência de Hegel. Assim, Heidegger empreende em sua leitura de Hölderlin um confronto direto com toda uma tradição, no sentido de ajustar e permitir que a tarefa de Nietzsche (a saber, a deposição de Hegel do centro do cânone alemão) possa ser completada.

Nesse sentido, a busca de Heidegger é a de exercer o seu poder sobre Nietzsche. O sentimento arrebatador que a leitura de Nietzsche produz precisa ser dominado, contido e direcionado, em sua ampliação potencial, contra um Hegel que é senhor do pensamento alemão no século XIX, pela força que o autor-filho Heidegger produz sobre o autor-pai. Heidegger percebe o fluido eterno da influência a partir da leitura da obra de Niet-

zsche e precisa construir o seu próprio nascimento, que agora se configura como começo, origem, desvio, origem da obra de arte, virada para o poético. Esse desvio de Heidegger em função do trabalho de Nietzsche não marca, no entanto, um afastamento, uma mera negação, mas uma correção, uma necessidade de complemento.

Entre movimentos de desvio e movimentos de repressão ou de esquecimento, há um movimento de combate. Um combate frontal no qual o texto-filho se embate com o texto-precursor. Desta maneira, se Heidegger tenta corrigir e completar Nietzsche através de um desvio, também acaba, neste movimento, reprimindo a memória de Hesíodo em seu embate frontal contra Hegel. Tal repressão se evidencia na medida em que Heidegger aponta para a imagem de Hesíodo sem conseguir pronunciar seu nome, sem conseguir formar uma imagem clara de sua presença.

Heidegger busca se situar longe do escopo de influência de Hegel e dos seus. Essa opção radical implica consequências mais drásticas para a filosofia e a tradição de estudos clássicos da Alemanha. Para corrigir Nietzsche, enfrentar Hegel e encontrar Hesíodo, Heidegger não pode repetir a tese da supremacia do drama nem pôr a tragédia em um ponto culminante da cultura ocidental. Ele precisa retroceder a outra origem. Precisa atravessar a fronteira de sua própria formação intelectual para mergulhar em outro território, assumindo os riscos dessa travessia, encontrando, nas trilhas do poético, as delícias e os assombros do

caminho.

CAPÍTULO V

QUANDO OS DEUSES MOSTRAM SEUS ACENOS

(Sobre como Heidegger usou Hölderlin para empreender o seu combate e como encontrou a trilha que o levaria em direção ao poético)

É na virada para a poesia de Hölderlin que o ponto forte da estratégia de Heidegger melhor se manifesta. Sua luta é a da construção de uma narrativa alternativa, herdada de Nietzsche, mas corrigida, para que não padeça das mesmas fragilidades. Heidegger sabe onde Nietzsche se perdeu. Ele compreende bem que o campo da tragédia clássica é o espaço de atuação por excelência do hegelianismo. Ele sabe que superar Hegel implica também romper com a tradição interpretativa que ele representa.

A coragem intelectual de Heidegger se manifesta na medida em que ele aposta nessa ruptura e opta por enfrentar o combate de virar o eixo da interpretação da tradição clássica para o poético. Sua aposta não se configura só como uma “pura necessidade do pensamento”, como filósofos gostam de tentar induzir seus seguidores a pensar. A visão do pensador como um santo socrático parece induzir muitos leitores de filosofia ao erro ingênuo que transforma filósofos muitas vezes em doutrinadores. É fácil condicionarmos o nosso olhar de leitores de textos filosóficos a um pensador forte como Heidegger e sermos tragados pelos labirintos de sua linguagem ou pelo furor de seu pensamento como se precisássemos, para nos mantermos fiéis à sua linhagem, não apenas defender seus tropos e suas ideias dos ataques de seus inimigos, mas também acreditar, com a fé da exegese filosófica tradicional, nas suas intensões filosóficas puras.

Heidegger não faz com Hölderlin aquilo que anuncia fazer. Sua virada para o poético não é um movimento do pensamento em direção à poesia de Hölderlin, para que, a partir da sua poética, o pensamento de Heidegger possa saltar em direção a um horizonte mais amplo e profundo.

O futuro que a Alemanha precisa enfrentar, no anúncio apoteótico de um Heidegger político, que vaticinava a morte da modernidade como em uma utopia agrária de retorno, estaria no passado. A origem se anunciava diante dos alemães. Chegar até ela significaria que a marcha em direção ao futuro deveria

abandonar definitivamente o projeto de modernidade anunciado pelas profecias de Hegel no século XIX.

A revolução era um retorno e a poesia de Hölderlin, contemporâneo e amigo de Hegel, anunciava esse movimento de giro sobre a história, para apresentar ao mundo do futuro o acontecimento original do poético, que emergia da fala de Hesíodo.

O ENCONTRO COM HÖLDERLIN

Em 1934, Heidegger concentra sua interpretação em dois hinos de Hölderlin, *Germânia* e *O Reno*. Diante dessas obras, ele se refere à poesia de Hölderlin usando o termo *Dichtung* (de *dichten* – “aproximar”, “juntar”, “fabular”). Esse termo por si só ultrapassa o sentido de *Poesie*, que pode ser entendido mais como aquilo que aparece no livro quando um poeta faz um soneto. A escolha por *Dichtung*, que tem um sentido mais dilatado, leva-nos a pensar nas posturas humanas, em um conteúdo ontológico.

Heidegger está justamente buscando um novo tropo retórico para descrever o movimento de estranhamento ontológico presente em *Ser e tempo*. Do mesmo modo, ao optar pelo “poético”, Heidegger desvia da classificação dos modos textuais hegelianos (épico, lírico e dramático). Em função disso, ele tenta, como todo bom filósofo, encobrir suas pretensões literárias vendendo a ideia de que as interpretações que ele se propõe a fazer decorreriam de uma necessidade de pensamento, e não de um desejo de redimensionar o cânone literário

alemão (WERLE, 2004, p. 27) ou de produzir uma des-leitura de seus antecessores filosóficos.

Essa intenção é o que Heidegger tenta nos vender, mas não é, necessariamente, o que ele faz. Ao eleger Hölderlin, Heidegger acaba por levantar o que há de Hesíodo no poeta alemão, e estabelece a ponte poética que junta a Alemanha dos séculos XVIII e XIX à Grécia dos séculos VI e VII antes de Cristo. Essa conexão, feita ao redor de Hegel, no seu entorno, por um dos seus amigos de juventude, teria passado despercebida pela tradição filosófica alemã do século XIX.

Como isso teria sido possível? Só mesmo o desvio filosófico da modernidade, só mesmo o resíduo metafísico que ainda não havia sido completamente expurgado do pensamento alemão poderia explicar os motivos que levaram Hegel a não entender os acenos que se escondiam na poesia de Hölderlin.

Ao apontar para Hölderlin, nos anos trinta, Heidegger constrói mais um passo no sentido do anúncio do fracasso de seu opositor filosófico (Hegel), da redenção de seu pai-filósofo (Nietzsche) do próprio fracasso, e se posiciona no centro do cânone do pensamento do século XX, de modo definitivo, como o pai de toda a virada pós-moderna que, entre outras coisas, vai colonizar o pensamento europeu e os estudos literários no mundo inteiro após 1968.

Tanto em *Germânia* quanto em *O Reno*, Hölderlin traz a marca de um diálogo entre a Alemanha e a Grécia. Mas esse não é um diálogo como aquele que Goethe estabelece na segunda parte do seu *Fausto* (GOETHE,

2007). A poesia de Hölderlin não estaria construindo um painel cercado de espanto, estranheza e humor das ambições do romantismo e do classicismo europeu em reencontrar a cultura grega, como Goethe faz na segunda parte de sua tragédia. Os hinos de Hölderlin, ao contrário do drama de Goethe, parecem levar bem mais a sério o diálogo envolvendo povos diversos e tradições culturais diferentes, ajudando a dimensionar uma nova história da cultura ocidental, na qual a Alemanha moderna ausculta o apelo de uma Grécia morta.

Em outro poema, chamado *Recordar (Andenken)*, Hölderlin estabelece o poético (*Dichtung*) como um acontecimento fundamental (*Grundgeschehnis*), um momento definitivo e confluyente, no qual dois mundos e duas experiências coletivas apontariam para a partilha de um acontecimento poético definitivo. Os ocidentais vivem mesmo nos anos de Hölderlin, um tempo vazio de deuses. Um deserto de potências divinas. Uma ausência do sagrado.

Apesar disso, Hölderlin comunica um novo acontecimento ou uma nova edição de um acontecimento fundamental que eclodiu no momento da origem, e que aproximará a Alemanha da Grécia, não em uma comédia erótica – como parece ser a segunda parte de *Fausto*, de Goethe (BLOOM, 1995) –, mas em um acontecimento heroico, grandioso. Heidegger tenta, então, nas conferências de 1934, mostrar como esse acontecimento está prestes a eclodir, aproximando a figura do poeta à de um semideus que se conecta com o eco dos antigos deuses desaparecidos e os traz de volta à

memória do povo alemão, guiando a tribo germânica no sentido da experiência de retorno a um acontecimento original. Hölderlin ocupa, desse modo, o lugar do profeta bíblico, substituindo uma dicção de origem semítica por um instrumento de linguagem mais “ocidental”. Do mesmo modo, sua conexão com Hesíodo é construída a partir do trabalho crítico de Heidegger, que situa seu poeta germânico como um Moisés germânico, que lembraria ao povo alemão o espírito de um esplendor original.

O primeiro Hölderlin de Heidegger ocupa essa posição xamânica de conectar o povo alemão aos deuses desaparecidos e fornecer uma justificativa literária para o reforço do mito de origem do Ocidente que Heidegger está ajudando a consolidar. Heidegger não poderia apenas produzir *A origem da obra de arte*, que estabelecia de um ponto de vista quase que totalmente filosófico a presença de Hesíodo como criador do espírito do Ocidente (e não Sófocles, como pensaram antes Schlegel, Hegel ou Nietzsche). Seria preciso também oferecer uma interpretação dos hinos de Hölderlin para dar o esteio literário ao seu mito de origem e encontrar, no corpo do cânone alemão, um aliado que pudesse substituir Goethe.

Por que Heidegger opta pelo poético que emerge em Hesíodo e retorna a Hölderlin através da imagem do poeta como um semideus que canta a memória dos deuses para a raça? Muito provavelmente porque, se ele tivesse que escolher a tragédia, como Nietzsche e Hegel o fizeram, teria que enfrentar Goethe e, com cer-

teza, seu mito de origem do Ocidente não suportaria um contato muito próximo com a segunda parte do *Fausto*. O humanismo burguês cosmopolita de Goethe, assim como o iluminismo kantiano, que se esconde ainda, como um resíduo embaraçoso, em *Ser e tempo*, é um motivo necessário, mas não suficiente, para uma guinada em direção ao poético.

Heidegger precisa, em 1934, evitar Goethe e driblar a leitura do drama alemão. Isso se dá por dois motivos fundamentais: 1) porque ele precisa oferecer uma nova “história da cultura”, alternativa à posta por Hegel e Nietzsche; 2) porque o seu mito de origem do Ocidente e do destino do povo alemão não poderia ser sustentado diante de um cosmopolita como Goethe, que sabe distinguir a historicidade crua e gótica de uma Alemanha bárbara e nórdica da narrativa paródica e luminosa de uma Alemanha herdeira da Grécia.

O poeta tem que substituir o tragediógrafo porque, diante do drama alemão firmado por Goethe, o mito de origem pode ser desconstruído, e a narrativa que Heidegger articula para enfrentar a história da cultura de Hegel fragiliza-se.

O poeta Hölderlin, com sua *Dichtung* de deuses esquecidos e de ecos de um passado arquetípico, retorna à memória de um povo que, sedento de novos deuses, se arma para uma guerra e tem que preparar terreno para um novo acontecimento fundamental da eclosão do Ser. Essa é a articulação subliminar que Heidegger não deixa mostrar de forma fácil em suas conferências sobre Hölderlin, nem em *A origem da obra de arte*.

Sua desculpa é a de que sua tarefa é uma tarefa de pensamento e que seu trabalho interpretativo tem que ser visto à luz de um trabalho de filósofo e não de crítico literário. Heidegger nos diz isso, mas não é isso que ele faz, e não é isso o que estranhamente ele continua a fazer, mesmo quando os ecos da guerra e o deserto da hecatombe humana começam a ser varridos de uma Europa em reconstrução, nos anos cinquenta.

Freud identificou, segundo indica Bloom, “uma certa predisposição à angústia por parte do recém-nascido” (BLOOM, 1991, p. 93). Essa é uma angústia da separação, uma angústia da exclusão, uma angústia da morte que aparece, desse modo, como um aspecto correlato a um mesmo corpo de ansiedades que ultrapassa as necessidades vitais que estão ligadas a uma pulsão de autopreservação.

A ansiedade é antes de qualquer coisa um tipo de medo; um tipo de desconforto de antecipação diante de um campo de possibilidades que se mostra aberto e vazio. Nesse sentido, a angústia da influência é uma modalidade específica de ansiedade criativa, que se configura “a partir da expectativa de ser inundado” (BLOOM, 1991, p. 93). No campo da influência literária esse medo leva o autor a antecipar a sua própria morte literária. Uma ansiedade desse tipo ganha conotações peculiares quando configurada como uma modalidade de medo derivada de um tipo arquetípico de “romance familiar”. Bloom chama atenção para essa relação quando indica que “Freud discriminava duas fases tardias do romance familiar; uma na qual a criança pensa ter sido adotada,

e outra na qual acredita que a mãe tenha tido vários outros amantes além do pai” (BLOOM, 1991, p. 98).

Essas são fantasias que perpassam a escritura de poetas fortes e suas relações com a musa e com seu pai poético. A relação de um autor forte com a escritura é transportada por uma fantasia de adoção ou um sentimento de ilegitimidade genealógica que leva o autor-filho a sentir a ameaça do mundo e da sua própria transitoriedade, na medida em que não se sente vinculado à musa (literatura/poesia/filosofia) e, ao mesmo tempo, ameaçado pelo seu precursor.

Estratégias de des-leitura se estruturam a partir da luta do autor-filho por inserção em meio a duas forças gigantescas, ameaçadoras e fantasmagóricas: a da musa e a do precursor. De um lado, um pai assassino que ameaça deslocar literariamente o autor-filho, reduzindo-o, destroçando-o; de outro, o objeto louco dos desejos literários que liquidifica fascinação e medo em uma mesma massa de fantasias poéticas. A imagem dessa cena de confronto familiar aparece na *Teogonia* marcada pelo combate entre Cronos e Urano, num primeiro momento, e depois entre Zeus e o próprio Cronos. Heidegger sente, deste modo, em sua defesa reativa contra a contemplação da cena primária visualizada em Hesíodo, através do coito cósmico que une Urano e Gaia, que a mesma imagem aparece em Hölderlin. A dinâmica da ansiedade da influência surge em Hesíodo de modo assombroso, e em Hölderlin de um modo enervado, o que denotaria, de certa maneira, o tipo de relação que o texto do poeta alemão mantém com o grego.

Heidegger pressente (como o fez também com Nietzsche) que Hölderlin está incompleto, truncado, fraturado pela força avassaladora do próprio Hesíodo.

Se o primeiro movimento de Heidegger aparece de modo evidente, em *A origem da obra de arte*, como um desvio e uma correção da tarefa nietzscheana de enfrentar Hegel, o segundo²⁸ é o de encontrar em Hölderlin as marcas de Hesíodo, mas o modo como essa tarefa vai se dar acaba por deixar à mostra muito mais a ansiedade do próprio Heidegger do que a de Hölderlin.

GERMÂNIA: O ANÚNCIO DO LUGAR DE RETORNO

Na nota prévia aos textos sobre os *Hinos* de Hölderlin, Heidegger enuncia que a busca da crítica literária alemã por um novo tema para tratar “Hölderlin e seus deuses” produz a pior forma possível de interpretar a obra do poeta: “esta é a pior forma de o interpretar, pela qual esse poeta, que os alemães ainda têm pela frente, é definitivamente empurrado para a ineficácia sob a aparência de lhe ser feita, finalmente, ‘justiça’” (HEIDEGGER, 2004, p. 09). A leitura que Heidegger se propõe a buscar é uma que ofereça outra “justiça interpretativa” da obra de Hölderlin, e para isso ele escolhe inicialmente concentrar seus esforços na leitura de dois hinos, *Germânia* e *O Reno*.

28 Importante frisar que “primeiro” e “segundo” aqui não têm a ver com uma sequência cronológica do aparecimento dos textos, mas sim com os momentos hermenêuticos evidentes na des-leitura patrocinada por Heidegger.

O poema *Germânia* apontaria para a origem. Não um começo histórico em um sentido meramente cronológico, mas uma origem silenciada, uma origem para qual o poema de Hölderlin indica o sentido de um lugar longínquo, arquetípico. Assim, ao chamar a atenção para esse apontar, a pretensão anunciada por Heidegger não é a de adaptar Hölderlin a seu tempo, mas sim de projetar uma sujeição da Alemanha dos anos trinta e da Alemanha que ainda vai nascer ao tempo particular e original do poeta. Essa tarefa é problematizada por Heidegger em sua análise. Ele suspeita se realmente se poderia pôr sobre as pretensões da filosofia lançar um olhar sobre o poético, afinal “o escudo e a arma da filosofia é – ou ao menos deveria ser – a fria audácia do conceito” (HEIDEGGER, 2004, p. 13). O reconhecimento da relevância filosófica de Hölderlin, posto ao lado por Hegel e Schelling, é um risco sempre constante, que ameaça sua poesia através da decomposição de seu verbo poético em conceitos, cristalizando um movimento de destruição da poesia a partir do seu confronto com o pensamento. Esse é um risco que Heidegger assume. Esta é uma sombra que acompanha sua análise e, de certo modo, uma dissimulação de seu intento literário e de seu espanto mais intenso, submerso na leitura que ele patrocina sobre os hinos de Hölderlin.

Ao se posicionar como um filósofo que lê um poeta, Heidegger se posta como alguém que precisa manter a filosofia sob controle para permitir que a poesia ecloda, como se ele, já de antemão, assumisse o pressuposto de que a poesia não suportaria um confronto com o pensamento filosófico.

Heidegger inicia sua exegese buscando, desta maneira, convencer o leitor de que é necessário um esforço diletante e consciente de sua parte em se manter na esfera de poder da poesia. Mas, para estar coberto por essa esfera de influência, Heidegger precisa assumir a concepção de que Hölderlin defende a ideia de que a poesia está na origem e no colapso das eras (HEIDEGGER, 2004, p. 28). Mais do que um recurso retórico do poeta, essa concepção é, para Heidegger, um dado fundamental do próprio verbo poético, uma posição que se configura a partir da questão: qual é a atitude de um povo perante a poesia? Essa questão leva a uma outra, que lhe é anterior: o que se passa com esse povo quando se apresenta diante da poesia?

Essa é uma pergunta política de Heidegger para os alemães nos anos trinta, quando ele anuncia a tarefa que a Alemanha tem ao enfrentar Hölderlin. No entanto, para que esse enfrentamento possa se processar, Heidegger entende que é necessário enfrentar a questão: o que é a poesia? Tópico que, por sua vez, também foi enfrentado por Hegel no terceiro capítulo dos seus *Cursos de estética* (HEGEL, 2004). O movimento de Heidegger implica transitar de uma pergunta sobre as disposições do povo alemão para outra pergunta sobre o poético. Esse desvio da questão política mostra, por si só, a busca de uma subversão do discurso em função das ideologias que buscavam nos anos trinta uma instrumentalização da literatura.

Esse giro para o ambiente poético do autor, que se funde com sua obra, já aparece em *A origem da obra*

de arte e se completa nos primeiros passos da exegese que Heidegger faz de *Germânia*.

Unidas a esse giro para o poético, três são as negações que Heidegger procura firmar para a construção de sua própria definição de poesia, em função das definições de Hegel: “1) Que o poema não é a estrutura linguística apenas existente, dotada de características de sentido e beleza; 2) Que a poesia não é o processo interior pelo qual se produzem poemas; 3) Que a poesia não é a ‘expressão’ linguística de vivências interiores” (HEIDEGGER, 2004, p. 36). Essas negações iniciais procuram explicitamente afastar a ideia de poético do campo de influência da leitura de Hegel, a partir do abandono da noção de um modo textual lírico como expressão do mundo interior do poeta, em oposição ao absoluto objetivo do modo textual épico. Heidegger está tentando nos mostrar que não é necessário nem interessante usar a dialética para se aproximar do poético. É preciso, sim, se afastar dela, em um movimento hermenêutico que se assemelha à própria proposta política de abandono da modernidade.

A unidade que Hegel encontra no trágico e a separação que ele estrutura em momentos antagônicos na épica e na lírica seriam, desta feita, supostamente superadas por Heidegger no campo do pensamento, como a Alemanha, ao deixar a dialética para trás em uma revolução nacional-socialista, abandonaria também a modernidade, jogando a criança (a modernidade) fora junto com a água da bacia (a dialética de Hegel). A unidade da poesia não se encontra na síntese

se trágica de Hegel, mas sim no poético tomado como *Dichtung*²⁹.

Se Hegel prende-se a uma leitura historiográfica da poesia, uma leitura concentrada em aspectos linguísticos que dizem respeito a questões sobre métrica, rima, aliteração, elementos que possam se ajustar à sua forma dialética, Heidegger por outro lado vai divergir desta perspectiva, e tentar construir uma leitura da história a partir de uma ontologia que ultrapasse aspectos meramente linguísticos e estilísticos. Uma leitura baseada em aspectos textuais estilísticos leva Hegel a pensar que não se pode mais repetir a plasticidade do metro clássico na época contemporânea, dando a entender que uma imitação dos clássicos a partir de uma recuperação da lírica grega é um intento fadado à frustração (HEGEL, 2004, p. 80). Afinal, como qualquer bom hegeliano apostaria, a história, por mais que caminhe por trilhas e atalhos, enviesando de vez em quando um rastro de bêbado pelas veredas do tempo, no final sempre caminha para frente.

Por isso o abandono da dialética e da síntese trágica, aliado à construção de uma ideia de “poético” (*Dichtung*), é uma ferramenta importante, que busca desmontar a linha argumentativa da tradição de estudos clássicos alemã.

29 Ao mergulhar na etimologia do termo *dichten*, Heidegger acha, em alto alemão antigo, o termo *tih̄tôn*, que se dizia no mesmo sentido do termo grego *poieō* (fazer, produzir algo). A contraparte latina de *tih̄tôn* é *dictare*, que deriva de dizer e que mantém ligações com o termo *deiknumi*, que em grego significaria “mostrar algo”, “tornar visível”, “revelar”.

Por isso, o “escutar” a mensagem dos antigos através da poesia não seria possível para Hegel, visto que haveria uma impenetrabilidade linguística da apreensão das dimensões acústicas e materiais do poético. Essa disposição para negar a transmissão da herança poética grega para os alemães a partir da lírica reforça a ideia de que o drama alemão fornece a chave para a imitação dos antigos, a partir de uma referência que se dirige à tragédia de Sófocles.

Heidegger precisa dar uma resposta a essa tendência exposta por Hegel (2004, p. 83). Essa resposta exige, por sua vez, uma leitura do poético que não se reduza a uma exegese linguística nem a uma leitura historiográfica.

Heidegger precisa, assim, para desviar-se de Hegel e da tradição à qual ele se filia, fornecer uma leitura ontológica do poético, que possa justificar uma ligação entre a poesia lírica grega e a poesia alemã a partir de uma des-leitura da classificação hegeliana de gêneros ou modos textuais. Deste modo, a lírica de Hölderlin não pode aparecer para Heidegger como uma expressão da subjetividade do poeta. A tríade hegeliana de tese, antítese e síntese, lançada sobre o épico (objetividade), o lírico (subjetividade) e o trágico/dramático (unidade sintética), precisa ser superada por Heidegger.

Quando Hölderlin fala da “alma do poeta”, isso não corresponde a um divagar pelas próprias vivências interiores, não se trata de um contexto vivencial situado

algures dentro de si, mas sim do exterior mais extremo da nua exposição às intempéries. (HEIDEGGER, 2004, p. 38).

Há uma função ontológica mais profunda na poesia, mais do que a leitura dialética de Hegel poderia fazer supor. O que parece uma peleja em torno de aspectos linguísticos guarda um confronto a partir de divergências ontológicas que nascem do discurso de Heidegger, e que vão ser postas na mesa da exegese poética. O lírico em Hegel é um momento no qual a dicotomia sujeito-objeto ainda não se resolve, é um estado no qual a totalidade do trágico ainda não se completa. Em Heidegger, o poético ganha a dimensão de completude que o eleva para além de um mero estágio subjetivo no jogo da dialética hegeliana. O poético é “aquilo que sustenta a raiz da estrutura do Ser do homem enquanto histórico no meio da totalidade do ente” (HEIDEGGER, 2004, p. 42). A poesia convida a ouvir esse apelo ontológico que institui o Ser do homem. Esse “ouvir” não é acústico em um sentido físico. Parece mais um conectar-se, um aproximar-se, um chamado à linguagem em uma dimensão ontológica. No poema de Hölderlin, Heidegger entende esse apelo à linguagem como um chamamento da língua, direcionado à própria Germânia.³⁰

30 Roselfeld aponta que Heidegger teria herdado a ideia de uma “instauração verbal do Ser” ou de um “nomear instaurador dos deuses e da essência dos entes” (ROSENFELD, 1993, p. 55) da imagem que Hölderlin estabelece da língua. Hölderlin aponta:

As palavras lançadas em direção aos alemães ao final de *Hyperion* (HEIDEGGER, 2004, p. 53) soam para Heidegger como um atestado de que a rejeição que Hölderlin sofre por parte da crítica literária germânica está imbricada ao seu retorno aos gregos, como se seu desejo de retroceder ao tempo dos deuses caracterizasse um abandono da sua contemporaneidade.³¹ A exaltação dos gregos em *Hyperion* liga-se, na leitura de Heidegger, a uma recusa da Alemanha da época de Hegel, mas não se sustenta em função de uma recusa da Alemanha futura, que o próprio Heidegger antevê na década de 1930. Heidegger pergunta-se sobre quem é o “nós” (*uns*) a que Hölderlin se refere na segunda estrofe de *Germânia*. Estava o poeta dirigindo-se aos alemães de 1801 ou aos alemães de todos os tempos? Estaria Hölderlin representando o espírito de uma épo-

“a língua forma todo o pensar; pois ela é maior que o espírito humano – este é apenas escravo da língua e o espírito do homem não é perfeito enquanto não é produzido pela exclusividade da língua” (ROSENFELD, 1993, p. 46). Nesse sentido a configuração do poético a partir de uma presença instauradora da língua-linguagem em Heidegger pode ser lida como uma das marcas de Hölderlin no corpo da retórica heideggeriana.

31 Rosenfeld estabelece (1993, p. 44) que a Grécia de Hölderlin seria o ápice da tradição desenvolvida pelo classicismo germânico de Lessing, Winckelmann, Goethe e Schiller. Essa leitura, no entanto, esbarra em um problema crítico que de certo modo Heidegger busca contornar. A lentidão da recepção de Hölderlin por parte da crítica literária alemã foi marcada pela ideia de deslocamento, que impunha a Hölderlin uma posição periférica justamente em função da dificuldade de reduzi-lo às duas escolas tradicionais da literatura alemã, o classicismo e o romantismo. Essa dificuldade de encaixar a poesia de Hölderlin nas formas de seu tempo seria o indício dessa desconcertante contemporaneidade, apontada por Heidegger.

ca (*Zeitgeist*) ou o espírito de um povo (*Volksgeist*)?

Um segundo impasse na leitura do poema diz respeito à natureza desse voltar-se à linguagem dos deuses antigos. A forma como a tradição alemã interpreta o mundo clássico a partir do trágico não parece, para Heidegger, produzir algo mais do que um mero conhecimento historiográfico, um recolhimento museológico, típico da filologia alemã do século XIX a que Nietzsche tanto se contrapôs.

É que o fato comprovável de nós, hodiernos, concordarmos ou já não concordarmos com o humanismo já é irrelevante relativamente ao tempo mundial propriamente dito, porque, caso tenhamos cultivado de algum modo o humanismo da Antiguidade, tal facto ainda não garante minimamente que estejamos ligados aos deuses antigos. Estes podem permanecer sem qualquer dificuldade, objetos de um interesse erudito. Mas, inversamente, pode também existir uma ligação aos deuses antigos mesmo que não tenhamos os gregos na nossa memória erudita e cultural. A decisão sobre isso, no entanto, não depende de uma apreciação científica da medida em que a Antiguidade sobrevive no presente ou, sequer, do aferimento do estado dos nossos liceus atuais. Nesse caso, também

não nos é lícito recusarmo-nos, apenas devido a pretensamente sabermos mais e à nossa pequena esperteza, a acompanhar o dizer da palavra do poeta. Nesse caso, esse brusco e duro “Não a eles...” afinal sempre nos arrasta para o turbilhão de um diálogo em que vem à palavra o tempo mundial dos povos e nossa hora mundial. Este “não a eles...”, com que nosso poema se inicia, é uma decisão temporal em prol do *tempo originário* dos povos. (HEIDEGGER, 2004, p. 55).

A resposta de Heidegger parece clara. A negação de Hölderlin no começo do hino (*Nicht sie*)³² dirige-se ao tempo do agora, bem como ao tempo das velhas erudições filológicas da tradição moderna de interpretação dos trágicos. Heidegger se põe como aquele que ouve Hölderlin e entende tanto esse “não a eles” (*Nicht sie*) do começo do poema quanto o “nós” (*uns*) do décimo verso da segunda estrofe do poema, não em um sentido meramente cronológico ou temporal, mas fundamentalmente em um sentido ontológico mais profundo. Heidegger se posiciona como aquele que escuta Hölderlin, para além de uma dimensão meramente estilística ou linguística, para além de um cânone crítico literário.

Ele seria aquele que capta o sinal do poema e que se posiciona como o pensador capaz de produzir uma

32 *Nicht sie, die Seeligen, die erschienen sind.*

mudança de sentido no pensamento alemão (o que implicaria também uma mudança na tradição de estudo dos trágicos que vai de Wickelmann a Nietzsche, passando por Hegel).

Esse sinal é captado na língua³³ (como diz Heidegger, “o mais perigoso de todos os bens”) posto que o *Dasein* do Homem avança por meio dela e por meio dela é que o homem testemunha o Ser. Esse espaço de desvelamento ontológico do poético manifesta-se na língua, porque “só onde há língua há mundo” (HEIDEGGER, 2004, p. 65). Ao instituir o espaço do Ser, a língua/linguagem possibilita a manifestação ameaçadora do nada.

A revolução que poderia fazer o *Dasein* histórico de um povo, como o alemão, torcer-se em direção a um “regresso às esferas primordiais do Ser” (HEIDEGGER, 2004, p. 67) é um acontecimento, uma transformação essencial na experiência da essência da língua/linguagem desse *Dasein* histórico de um povo.

Essa revolução passa por uma virada na concepção de língua/linguagem, que deixa de ser entendida em um sentido meramente instrumental de transmis-

33 É importante lembrar que o termo “língua” em alemão usual é o mesmo que “linguagem” *Sprache*. Segundo INWOOD (2002, p. 108), em um sentido original o verbo *sprechen* era usado como identificado com o processo de falar (*reden*), e posteriormente é que a palavra *Sprache* acabou ganhando o significado de *língua/linguagem*. Há outro termo, *Sprechweise* (ao qual Inwood não faz referência), significando “discurso”, mas que também pode designar “linguagem”. Apesar disso, Heidegger não parece jogar com uma distinção entre “língua” e “linguagem”, como o idioma português parece autorizar.

são de informação. A língua/linguagem não é um “artefato” humano. Ela é a própria essência originária do *Dasein*. É importante saber que “a poesia e a língua, aqui, não são duas coisas distintas, visto que ambas são a mesma estrutura fundamental do Ser histórico” (HEIDEGGER, 2004, p. 70). Heidegger monta uma relação fundamental entre o acontecimento linguístico e a origem, o início do tempo histórico do homem, de maneira a não serem possíveis nem um nem outro sem se mergulhar em sua dimensão ontológica.

O retorno, o chamado da poesia de Hölderlin à origem, não é um chamamento a uma “reedição” de um acontecimento temporal ou histórico. Ele é, sim, um chamado à língua/linguagem, um clamor que se dirige a um acontecimento poético que faz referência à dissolução da dicotomia obra-autor que Heidegger anuncia em *A origem da obra de arte*.

A retórica de Heidegger na interpretação do poema *Germânia* é muito cuidadosa. Ele parece medir cautelosamente os momentos de sua narrativa de modo a desviar tanto do ideário ideológico do nacional-socialismo quanto da narrativa da história hegeliana da cultura. Esse afastamento se processa sem, no entanto, afastar suficientemente Heidegger dos principais tropos retóricos do movimento nazista.

O jogo de Heidegger é arriscado. Sua filosofia se posta no limite, na fronteira da ideologia nazista, de modo a produzir uma simulação retórica de filiação ao ideário do movimento político de Hitler sem, no entanto, construir um comprometimento intenso de seu pró-

prio pensamento.

A camaradagem dos soldados na frente de batalha não resulta do fato de terem de se juntar por falta de outras pessoas de quem se encontravam afastados, nem de um acordo prévio devido a um entusiasmo comum, mas, profundissimamente e unicamente, de que a proximidade da morte enquanto sacrifício colocara anteriormente cada um na mesma situação de nulidade, de forma que esta se tornou a fonte da sua união incondicional. (HEIDEGGER, 2004, p. 74).

A ideia dos soldados no campo de batalha, uma figura usada em 1914 e que na década de 1930 ressurgia na Alemanha, antecipando a hecatombe da década de 1940, é posta lado a lado com o núcleo forte da tradição de hermenêutica existencial à qual Heidegger, apesar da virada linguística, ainda aparentava, naquele tempo, vez ou outra, estar ligado. A leitura de Heidegger oscila desse modo entre tropos retóricos e intenções filosóficas em busca de um lugar para posicionar a poesia de Hölderlin em função de seu próprio projeto de pensamento, de superação da história da cultura de Hegel e de encontro com Hesíodo. Mas, para produzir um desvio a partir dessa matriz hegeliana em direção à sua própria história da cultura, Heidegger usa uma estratégia revisionista, uma des-leitura que implica tomar de Hegel dois

de seus pais filosóficos, a saber: Heráclito (empreendimento realizado em textos da década de 1940), e o próprio Hölderlin.

POESIA E HISTORICIDADE

Heidegger não pode reduzir a poesia de Hölderlin a uma contraparte poética da metafísica de Hegel e Schelling, mas se esquia de entrar na discussão sobre a influência que o próprio Hölderlin teria tido sobre Hegel (HEIDEGGER, 2004, p. 85). No entanto, uma declaração de intenção desse tipo não parece ser suficiente para autorizar a ideia de que Heidegger não pensa em Hegel quando constrói sua interpretação da disposição fundamental do histórico do povo alemão a partir da poesia de Hölderlin. Essa disposição fundamental aparece em Heidegger já na leitura do poema *Luto sagrado* (HEIDEGGER, 2004, p. 85), e o lamento pelo abandono dos velhos deuses liga-se a um lamento pelo abandono da pátria. Esse lamento, na leitura de Heidegger, volta-se para a pátria não enquanto Estado-nação, mas sim “enquanto poder da terra” (HEIDEGGER, 2004, p. 88), enquanto espaço de habitar poético e de permanência na linguagem. O lugar pátrio deixa de ser, assim, o Estado alemão e passa a ser esse lócus na linguagem em que homens e deuses se encontram em uma vinculação marcada por um tipo de antagonismo semelhante ao que se manifesta no poema de Hesíodo.

O movimento de Heidegger é o de fazer crer que o

luto pelo abandono dos deuses antigos na poesia de Hölderlin, o “já-não-poder-chamar-os-antigos-deuses” (HEIDEGGER, 2004, p. 44), é sim uma disponibilidade, uma expectativa da chegada (do retorno) do divino.

Esse retorno só é possível porque o mundo do homem não está vazio de divindades, a despeito de os deuses terem abandonado o espaço da linguagem nos dias de Hölderlin e de Heidegger. O luto pela perda dos deuses, marcada no início do poema *Germânia*, anuncia a permanência do divino porque “a necessidade de renunciar aos antigos deuses, o suportar dessa renúncia é a conservação dessa divindade” (HEIDEGGER, 2004, p. 95). O que Heidegger tenta fazer ao discorrer sobre esse luto e esse lamento do poeta é ultrapassar a mera conceituação historiográfica de uma situação temporal na qual dois estágios de desenvolvimento do espírito se confrontam. Heidegger tenta deliberadamente afastar a exegese do poema de qualquer tipo de referência possível a uma “evolução” de estágios da história cultural humana. Não se trata de um lamento por um tipo particular de sociedade morta e sucedida por outra, oriunda de uma etapa distinta, como poderíamos pensar fiando-nos a uma interpretação historicista de base hegeliana.

Agora já não lemos mais uma recusa. Também pressentimos que não se trata de uma comparação histórica superficial entre uma situação anterior do mundo antigo, e da nossa atitude perante ele, e

um mundo posterior e hodierno, nem de uma qualquer questão de humanismo, mas que ali vigora o tempo dos povos e que está em causa o destino mundial da terra pátria. (HEIDEGGER, 2004, p. 96).

O esforço de Heidegger não é apenas o de pensar a história fora das categorias de Hegel, mas também de fornecer um conjunto de tropos retóricos que possa ultrapassar a imagem hegeliana de uma espiral temporal que faz com que a história da cultura ocidental se desdobre em estágios evolutivos. A penúria pela morte dos deuses antigos precisa desta feita ser lida longe de Hegel, como um elemento que introduz no histórico do povo alemão (esse, um tropo retórico heideggeriano) a experiência essencial de uma longa resistência. Para Heidegger, *Germânia* é, assim, um hino que se relaciona com outros textos do período tardio de Hölderlin que podem reforçar uma leitura menos afeita ao escopo do historicismo de Hegel.

No poema *An die Deutschen* (*Aos alemães*), Hölderlin questiona o papel da terra à luz dessa noção de missão histórica de um povo. A pátria não se institui apenas como um lugar de resistência do povo, mas como um espaço de linguagem que acolhe os deuses. Seria preciso “educar” a terra para os deuses. Esse preparo da terra não se reduz a uma dimensão sociológica, antropológica ou geográfica. Não é a terra em um sentido de lugar físico onde um povo habita, ou mesmo um conjunto geográfico de referências físicas e sociais

que alberga uma cultura.

Esse preparo da terra tem relações, na leitura de Heidegger, com a tarefa histórica de um povo, mas essa historicidade não se reduz a uma temporalidade, porque se assim fosse seria uma tarefa inútil, posto que não se retorna ao passado, não se volta temporalmente ao ponto de origem como se voltássemos em uma máquina do tempo. Assim, a ligação histórica dos alemães com os gregos, antes de ser um dado factual na linha temporal, ou um detalhe antropológico passível de ser descrito em uma linguagem historiográfica, é um acontecimento do campo da linguagem.

Hölderlin, que chamava os gregos de “povo íntimo” (HEIDEGGER, 2004, p. 115), se distanciava de uma leitura hegeliana da história no momento em que aponta a natureza desse vínculo entre povos a partir de uma “lei lírica”, como enuncia o poeta em seu texto sobre Empédocles (HEIDEGGER, 2004, p. 195), excluindo a objetividade do contexto físico e intelectual que compõe a temporalidade de um povo. Essa lei lírica de intimidade partilhada entre gregos e alemães é a base para a construção do “serviço postal onto-hermenêutico” (segundo Derrida), apresentado por Heidegger como uma forma de escapar da leitura de Hegel, com o adendo de que Heidegger opta por não seguir a nomenclatura dos modos textuais hegelianos partilhados por Hölderlin (épico, lírico e dramático) e usa alternativamente a ideia de poético.

Heidegger entende que Hölderlin aponta em seus poemas para essa intimidade, que esvaece primeiro e

que é mais difícil de sustentar por ser menos visível, menos exterior, menos factual. Se os italianos, espanhóis, portugueses, turcos e até egípcios têm uma profusão de ruínas gregas em seus territórios que atestam a vinculação física e histórica da presença helênica em sua terra, os alemães teriam algo de mais sutil, mais essencial. Algo menos perceptível, menos tangível e por isso mais intenso e mais frágil ao mesmo tempo. Na intimidade profunda da própria língua, o poético faria emergir esse vínculo que ultrapassa, na caracterização da pátria como um lugar de poesia, o sentido histórico trivial, e aponta para outra temporalidade, na qual o acontecimento original da cultura ocidental eclode nesse espaço familiar de linguagem.

O sentido histórico de Heidegger ao ler *Germânia* é, assim, distanciado do sentido da narrativa sobre a história da cultura patrocinada por Hegel. É uma revelação do Ser a partir do qual “o povo sabe o que quer historicamente na medida em que quer a si, quer ser ele próprio” (HEIDEGGER, 2004, p. 137). Essa verdade é instituída pelo poeta e desvelada, compreendida e estruturada pelo pensador. Então, assim como Hesíodo institui o acontecimento original do povo grego e Heráclito inicia sua estruturação, seu desvelamento, Hölderlin institui esse acontecimento para os alemães.

Afastar Hölderlin de Hegel é, desta feita, uma estratégia clara de Heidegger para se colocar como o pensador dos alemães, aquele que, como Heráclito fez em relação a Hesíodo, desvelaria, a partir da poesia de Hölderlin, o acontecimento original para a Alemanha

do futuro. A produção de uma concepção própria de historicidade e de temporalidade e a mudança de significação da expressão usual “pátria” (*Vaterland*) em *Germânia* são marcas evidentes dessa estratégia de des-leitura. O lamento que emana da poesia de Hölderlin ainda é ouvido, mas não teria sido ainda desvelado. Hegel poderia tê-lo feito, mas sua noção de historicidade e sua metafísica triádica não permitiram que sua leitura atingisse o centro poético da linguagem de Hölderlin. Nietzsche também poderia tê-lo feito, mas sua ligação com a tragédia não permitiu que ele ultrapassasse as fronteiras que a tradição de estudos clássicos alemã havia posto.

Naquele tempo conturbado dos anos trinta do século XX, essa tarefa parecia se impor à Heidegger e ele compreendeu que esse era o seu tropo retórico fundamental e sua ferramenta de desconstrução capaz de anular a influência de Hegel no pensamento alemão e cavar terreno para sua própria entrada no cânone filosófico da Alemanha de Hitler. Heidegger, como todo pensador forte, portador do narcisismo fundamental que empurra poetas e artistas em seus movimentos revisionistas em busca de um lugar na memória do mundo, não se contenta em apenas ler Hölderlin, ele o utiliza para desmontar seu adversário. Seu movimento é ousado. Ele toca, como já foi dito no encerramento do tópico anterior, nos dois pilares filosóficos de Hegel para desmontar sua construção metafísica e sua narrativa historiográfica de cultura ocidental. Heidegger aponta nos anos de 1940 suas baterias para Heráclito,

e, nos anos de 1930, para Hölderlin. Para entender a natureza dessa ousadia, é preciso lançar um pouco de luz na relação que o pensamento de Hegel mantém com a poesia de Hölderlin.

HÖLDERLIN, HEGEL E O IDEALISMO ALEMÃO

Como observa Eckart Förster no prefácio ao texto de Dieter Henrich (1997) sobre Hölderlin, a recepção crítica da obra do poeta alemão parece seguir o padrão que acomete aqueles que em certo sentido são denominados de “gênios malditos”. A partir da publicação de seus trabalhos, em 1826, até a segunda metade do século XIX, a obra de Hölderlin foi relegada a um plano de desleixo crítico que o condenou à obscuridade e ao quase completo esquecimento. No amanhecer do século XX, essa situação mudou repentinamente. Na época em que Heidegger produziu seus estudos sobre os hinos *Germânia* e *O Reno*, o ressurgimento da obra de Hölderlin, para além da sua novela epistolar *Hyperrion* e de um punhado de poemas publicados durante o curso da sua vida, era um fato crítico evidente.

Nietzsche, outro personagem que teve sua dignidade intelectual reparada pela obra de Heidegger, foi um dos poucos a reconhecer, ainda no século XIX, a importância do trabalho do poeta (HENRICH, 1997, p. 02). O “glorioso Hölderlin” seria assim um antídoto a ser usado pelos alemães para neutralizar os efeitos perniciosos dos valores burgueses. Apesar da interioridade que une a poesia de Hölderlin e o pensamento

de Nietzsche, talvez tenha sido Dilthey (ROSENFELD, 1993, p. 54) quem forneceu as ferramentas hermenêuticas para se compreender toda a dimensão filosófica da poesia que Heidegger, nos anos trinta, enfrentava em suas conferências. Ainda em 1905, Dilthey (HENRICH, 1997, p. 03) chamava a atenção para a natureza da relação entre Hegel e Hölderlin, bem como para uma suposta influência definitiva do poeta na formação do jovem Hegel.

Poetas como Stephan George e Norbert von Heltingath (ROSENFELD, 1993, p. 54) também contribuíram para a ambientação intelectual que possibilitou o nascimento da leitura de Heidegger nos anos de 1930. Assim, o aspecto filosófico da obra de Hölderlin, explorado por Heidegger, já havia sido deixado à mostra antes da década de composição das conferências sobre os *Hinos*, mas recaía fortemente sobre os textos propriamente filosóficos do poeta, bem como sobre os fragmentos decorrentes da sua relação com Schelling e Hegel no tempo em que conviveram em Tübingen.

O interessante é que nenhum dos textos do círculo de amizade de Hölderlin dessa época havia sido composto com o intuito específico de publicação (HENRICH, 1997, p. 23). Dessa forma, uma leitura da relação que se pode estabelecer entre o pensamento de Hölderlin e o do jovem Hegel implica uma leitura de sinais, de pistas em cartas, manuscritos e fragmentos. A base desses fragmentos e o ponto de partida da reflexão que surgiu do contato de Hölderlin com Hegel parece ter sido, na leitura de Dieter Heirich (HENRICH, 1997, p.

31), o periódico *Allgemeine Literaturzeitung*, publicado em Jena, e que servia como trincheira filosófica para os kantianos divulgarem suas ideias e quebrarem a resistência dos menos receptivos à obra crítica de Kant.

Outro grupo de pensadores, que levantava objeções à metodologia crítica kantiana, se aprofundou em torno do *Tübingerischen Gelehrten Anzeiten*. Esses periódicos expressavam a oscilação, o combate que se firmava no universo intelectual daquele tempo entre as ideias de Fichte e de Karl Leonard Reinhold, que por vezes tentavam corrigir, por vezes derrubar, por vezes simplesmente completar aspectos do pensamento kantiano. O exercício filosófico do círculo de Tübingen, que envolvia Hölderlin, Hegel e Schelling, teve início sob a influência desta ambientação intelectual. Dieter Heirich defende que o impacto desse contato reverberou anos mais tarde, a partir de 1795, quando Hegel, já em Frankfurt, muda a direção de seu pensamento por influência do seu contato com Hölderlin (HEIRICH, 1997, p. 32). O próprio poeta produz uma guinada em seu pensamento que o afasta de Fichte e, desse modo, do escopo de influência do criticismo kantiano.

Essa guinada não é aceita pacificamente, posto que uma parte da crítica literária e da exegese filosófica alemã (HEIRICH, 1997, p. 74) não incorpora a tese de um distanciamento de Fichte, e mesmo a de uma marca de Hölderlin no afastamento de Hegel em relação à influência do criticismo kantiano.

Se esse segundo grupo de exegetas (que incluiria Johannes Hoffmeister e Ernst Muller) estiver correto, a

marca de Hölderlin no pensamento de Hegel não deve, assim, ter passado do período em que eles dividiram um quarto em Tübingen. Se essa tendência interpretativa estiver errada, é provável que um movimento de afastamento do pensamento de Fichte possa ter levado primeiro Hölderlin e depois Hegel a afastarem-se do eixo crítico kantiano no sentido de uma espécie peculiar de panteísmo mais próximo de Spinoza. Uma linha de interpretação desse tipo ajuda a formatar uma compreensão do pensamento de Hegel, a partir da influência determinante de um Hölderlin que se afasta do criticismo kantiano ao enxergar traços substanciais de dualismo metafísico no pensamento de Fichte.

Em uma carta datada de janeiro de 1795, Hölderlin escreve para Hegel levantando suspeitas (HENRICH, 1997, p. 85) sobre a possibilidade de Fichte estar “ressuscitando o dogmatismo”.

A saída para os impasses causados pelo retorno de uma nomenclatura dogmática, presentes na obra de Fichte, estaria desse modo em uma guinada da poesia de Hölderlin em direção justamente a esse tipo peculiar de panteísmo, no qual o Um e o Múltiplo se completam em uma relação que ultrapassa qualquer divisão artificial, qualquer fragmentação da ideia de natureza. Em versos³⁴ citados por Dieter Henrich (1997, p. 84), Hölderlin anuncia essa guinada em direção a um tipo

34 *Die das Eine, das in Raum der Sterne,/ Das du Suchst in allen Zeiten Ferne/ Unter Stürmen, auf verwegner Fahrt,/ Das kein sterblicher Verstand ersonnen,/ Keine, keine Tugend noch gewonnen,/ Die das Friedens golden Frucht bewahrt.*

de panteísmo natural no qual a própria unidade absoluta do Ser se manifesta em um espaço não fraturado de linguagem, onde “Eu” e “mundo” participam de uma identidade radical.

O desenvolvimento da filosofia moderna na Alemanha autorizava essa expansão da reflexão filosófica em direção à poesia: não apenas as ciências e a matemática, mas também o verbo poético estava sob a área de influência das especulações filosóficas. A publicação em 1789 do livro de Heinrich Jacobi *Sobre a doutrina de Spinoza*, frequentemente citado por Schelling em seus escritos iniciais (HENRICH, 1997, p. 97), pode servir de indício para reforçar a tese de que Hölderlin ultrapassou a contribuição de Fichte para o criticismo kantiano e ajudou, com seus contatos iniciais e seus textos da fase de Tübingen, Hegel a migrar em direção à composição de um sistema próprio, marcado pelo mesmo tipo peculiar de panteísmo presente nos versos de Hölderlin ou na interpretação que Heinrich Jacobi faz de Spinoza.

O encontro posterior de Hölderlin com Hegel em Frankfurt, no começo de 1797, parece ter sido ainda mais fundamental, não apenas para afastar Hegel de Kant, como também para lançá-lo em um patamar filosófico muito mais amplo do que Schelling e Fichte poderiam alcançar. Hölderlin, ao abandonar o fundacionismo de Fichte e superar o dualismo que subjaz à construção fichteana do “Eu”, mergulha em um monismo que vai de um modo ou de outro reverberar no pensamento de Hegel (HENRICH, 1997, p. 116-117), e

posteriormente também no de Heidegger.

Curiosamente, a amizade entre Hölderlin e Hegel expirou de um modo silencioso e não é tarefa fácil encontrar menções diretas ao pensamento do poeta na obra do filósofo. Heidegger também explora essas relações entre Hegel e Hölderlin:

Não é por acaso que aquele pensador que, no único sistema filosófico existente na filosofia do Ocidente, pensou até o fundo e até o fim os pensamentos de Heráclito tenha sido Hegel, um contemporâneo de estudos de Hölderlin. (HEIDEGGER, 2004, p. 124).

Ao eleger, como dois pilares fundamentais do pensamento hegeliano, Heráclito e Hölderlin, Heidegger busca na verdade atacar esses pilares, usurpando os pais-filosóficos de Hegel e criando uma interpretação particular das suas obras.

Com Hölderlin, a estratégia parece ser a de apontar o antagonismo fundamental entre ambos para depois, só depois, tentar atingir uma harmonia mais profunda que os ligaria. O objetivo enunciado por Heidegger é o de vincular Hölderlin a Heráclito sem precisar da mediação de Hegel. Seu motivo revisionista é o de uma substituição do autor da *Fenomenologia do espírito* na construção do pensamento alemão, e essa substituição implicaria a tomada do seu lugar a partir da construção de uma conexão que junte Heráclito e

Hölderlin.

Hegel pensa a unidade a partir de uma ligação recíproca entre um determinado aspecto identificado e seu oposto. Esse pensamento infinito decorreria de uma experiência fundamental do *Dasein* ocidental. Da mesma maneira Heidegger posicionava Hegel, Hölderlin e Nietzsche no escopo do pensamento de Heráclito. A estratégia de Heidegger é a de estender a influência de Heráclito até Mestre Eckhart (HEIDEGGER, 2004, p. 128), para tomar Heráclito de Hegel e entregá-lo à Alemanha.

Essa “usurpação” é típica de uma estratégia de des-leitura e de esvaziamento. Ao fazer crer que todo pensamento alemão é marcado pela presença de Heráclito, Heidegger esvazia Hegel de um de seus pais filosóficos. Para Heidegger, essa usurpação poderia contribuir para a desconstrução de uma das colunas do hegelianismo. Hegel não teria ido além, porque não teria se apropriado de Heráclito de forma criativa em relação à tradição do pensamento alemão, não teria rompido com a tradição de estudos da tragédia, tendo repetido Winckelmann, Schiller, Schlegel, Hölderlin.

Hegel não teria sequer ido além de Hölderlin, que, no seu antagonismo e nas suas semelhanças, teria fornecido bases para Hegel romper com o criticismo kantiano. Na leitura que Heidegger faz de Hölderlin nos anos trinta do século passado e de Heráclito nos quarenta, Hegel é um espectro reduzido.

A metonímia de Heidegger sobre Hegel reduz a obra do segundo a uma importância secundária em relação

a Hölderlin, Heráclito e todo um conjunto de autores alemães que se dedicaram a estudar a tragédia. Essa parece ser a estratégia mais evidente de Heidegger em sua apropriação de Hölderlin e sua des-leitura de Hegel. Mas há outra dimensão desse processo de desvio metonímico. Há um aspecto mais obscuro e pouco referenciado, que aparece de modo subliminar tanto nas conferências sobre os *Hinos* de Hölderlin quanto no texto *A origem da obra de arte*.

Heidegger não cita explicitamente o autor da *Teogonia* ao tratar da poesia de Hölderlin, e parece também que não se dedica de modo substancial a esse poeta em nenhuma parte significativa da sua obra, mas, se para quem está acostumado a leituras mais rasas esse ocultamento é sinal de desimportância, quem aplica uma metodologia de des-leitura entende que as coisas que não são ditas têm igualmente seu peso e sua força, porque o silêncio, com sua contundência, também aponta e acena.

Quando Heidegger mergulha na leitura do hino *O Reno*, a natureza da sua disputa com Hegel subitamente cede lugar a uma desconstrução mais intensa e profunda, cuja força Heidegger parece sempre buscar manter insinuada.

Essa desconstrução esconde um pai poético para Hölderlin que, de um modo ou de outro, é o espectro que se oculta por trás da virada para o poético.

O contato de Heidegger com Hesíodo, como Platão antes teria feito com Homero, necessita de um personagem. Se para o velho pensador clássico esse per-

sonagem era seu mestre, Sócrates, para Heidegger esse personagem parece ser Hölderlin, que acaba se tornando aquele que se sacrifica, que cede sua linguagem, que desaparece, para que o fantasma de Hesíodo, espectro que Heidegger tenta enxergar e não consegue olhar diretamente, possa se manifestar através de uma cerimônia de retorno dos mortos.

Através da poesia de Hölderlin, Heidegger evoca Hesíodo e traz a poesia do velho grego de volta, reformada pelos sinais de um tempo marcado pelo silencioso vazio dos deuses.

O RENO OU O CURSO DO DESTINO

Para Heidegger, a palavra central do poema *O Reno* é “destino” (*Schicksal*). Ela aparece em diversos versos do poema, apresentando, segundo Heidegger, três conceitos fundamentais: 1) poder dominante; 2) modo de ser; 3) ente determinado sujeito ao poder. Destino não é pensado por Heidegger como fatalidade (*fatum*). A raiz da palavra tem relações com o verbo *schicken* (“enviar”, “remeter”, “mandar”, “despachar”) e não se reduziria a uma concepção que, segundo Heidegger, derivaria de uma ideia asiática ultrapassada (HEIDEGGER, 2004, p. 166) como “Destino”. A superação dessa ideia teria ocorrido inicialmente entre os gregos e havia sido posta por Hölderlin para os alemães.

A presença da noção de destino (*Schicksal*) no poema teria relações com a figura do Ser dos semideuses (*Halbgötter*), que se liga como ser intermediário, dire-

cionado, condicionado para a morte. O Ser dos semi-deuses é construído de um modo a estar sempre em trajetória para a morte. A ideia de *destino* (*Schicksal*) implicaria uma articulação específica do que mantém o *Dasein* nesse “estar lançado” do mundo, em trajetória à devastação do próprio Ser.

Nesse sentido, Heidegger aproxima *Schicksal* do poema de Hölderlin de sua própria nomenclatura filosófica da época de *Ser e tempo*, sem se contentar, em sua análise de *O Reno*, a repetir a própria nomenclatura filosófica. Existe um acréscimo que se exprime a partir do anúncio do termo “Destino” no poema de Hölderlin, e que muda o foco de Heidegger em direção a alguns tropos que ele já começa a configurar nos anos trinta e que vão aparecer também em *A origem da obra de arte*.

Terra, homens e deuses são três dos aspectos hesiódicos evidenciados em *O Reno* e que também surgem em *A origem da obra de arte*. Curiosamente, se na análise do hino *Germânia* Heidegger anuncia sua estratégia de des-leitura da obra de Hegel, não faz o mesmo no que diz respeito ao trabalho de Hesíodo, assumindo inclusive a pista dada por Hölderlin de que Homero seria o “poeta dos poetas” (HEIDEGGER, 2004, p. 175). Heidegger repete essas palavras de Hölderlin apenas para desconstruí-las com sua análise, na medida em que deixa evidente uma ligação interna, íntima, entre a obra do poeta alemão e a poesia de Hesíodo.

Antes de Homero, em um sentido não cronológico, mas de potência arquetípica de origem, permanece

a palavra de Hesíodo. A intimidade que essa palavra mantém com os hinos de Hölderlin surge de modo mais pormenorizado na leitura que Heidegger faz de *O Reno*.

Ao contrário da sua própria estratégia de des-leitura, empreendida contra Hegel a partir de Hölderlin e Heráclito, nas análises de *Germânia*, Heidegger parece, sem citar o nome de Hesíodo, tentar deixar evidente a estratégia de desconstrução do próprio Hölderlin. Mas porque Heidegger não cita em nenhum momento a figura do autor da *Teogonia*? Se seu objetivo fosse simplesmente de construir uma crítica literária qualquer, ele teria o compromisso hermenêutico de enunciar o nome do pai poético do Ocidente. Mas não é essa a tarefa que Heidegger se impõe.

A reação de silêncio de Heidegger em relação ao nome de Hesíodo em suas conferências dos anos trinta do século XX, guarda semelhanças curiosas com o tipo de reação explicitada por Bloom (1995), que envolve Freud e Shakespeare.

A ansiedade da influência manifesta-se sempre como um desvio, uma omissão, um equívoco de leitura, um “ato falho” hermenêutico, que deixa à mostra, em um vazio significativo, o sentido oculto que muitas vezes o próprio autor forte tenta negar ou omitir.

Nesse sentido, Freud faz uma referência a Sófocles e produz um desvio escandaloso em sua leitura do Édipo como forma reativa, como estratégia de des-leitura, para contornar o enfrentamento do Hamlet de Shakespeare.

O “complexo de Édipo” de Freud deveria ser assim,

na tese de Bloom, lido como “complexo de Hamlet”, posto que na leitura de Bloom (BLOOM, 1995) a tragédia de Sófocles não tem muito a ver com o personagem freudiano. O nome do pai poético de Freud não poderia ser enunciado com o mesmo vigor. Por isso o desvio se dá na referência a Sófocles. Em Heidegger, parece haver um tipo de reação semelhante a essa em função do trabalho de Hesíodo.

Heidegger consegue enunciar e apontar vários nomes – Hölderlin, Nietzsche, Heráclito, Homero e até Hegel –, mas tem uma dificuldade lacunosa em enunciar o nome de Hesíodo, apesar de fazer referência o tempo todo nas suas conferências da década de 1930 à estrutura imagética e ao acervo de tropos do poeta grego.

A contemplação do texto de Heidegger sobre os *Hinos* de Hölderlin deixa à mostra um significativo desvio revisionista, que implica na tentativa de persuasão (de si mesmo e do leitor) de que é a própria palavra de Heidegger o elemento que revigora e completa a palavra de Hölderlin. Heidegger tenta nos convencer de que sua palavra já está contida em potência na palavra de Hesíodo e de que é essa percepção que completa, revigora e amplia o alcance da palavra truncada, fraturada, de Hölderlin. No entanto, há um estranhamento que perpassa a análise dos *Hinos* e que parece indicar que a estratégia de des-leitura de Heidegger o levou a outro ponto ao qual ele não imaginava chegar.

Há “alguma coisa de reprimido que retorna” (BLOOM, 1991, p. 113). Esse estranhamento, estabelecido na tentativa de interpretação de *O Reno*, não afasta

Heidegger da sua familiaridade com o texto de Hölderlin. Bloom indica a natureza do processo de estranhamento através da ideia de que “o medo inconsciente de castração pode, às vezes, manifestar-se como um problema ocular, aparentemente fisiológico” (BLOOM, 1991, p. 114). Como Heidegger não consegue enxergar Hölderlin, sua leitura crítica, se tomada como uma exegese dos *Hinos*, é um desastre. O estranhamento que a leitura de Heidegger produz diante da contemplação dos poemas, especialmente de *O Reno*, indica um desconcertante problema de visão.

Ao olhar para os *Hinos*, Heidegger, ao invés de enxergar o Hölderlin que “os alemães precisam enfrentar”, observa uma imagem distorcida, sinistra, estranha. Uma imagem íntima e ao mesmo tempo não-familiar. Uma imagem que seduz, alucina e assusta, não porque o próprio Heidegger não a conheça, mas sim porque sua contemplação ameaça destruí-lo. Se em *A origem da obra de arte*, Hesíodo eclode de modo mais estruturado e pacífico, ao ler os *Hinos*, Heidegger colapsa, destruído pela ambiguidade ocular de visualizar Hölderlin e enxergar a sombra de Hesíodo transfigurada em seu texto. Essa contemplação do espectro do precursor é ameaçadora e parece que vai invadir a todo instante o texto do próprio Heidegger, como em um fluxo de imagens ctônicas que a qualquer momento ameaça sua linguagem.

Deste modo, a natureza desta des-leitura implica também a manutenção do mito de origem, porque o *Dasein* histórico ocidental se configura a partir de uma confluência entre um devir puramente poético e um de-

vir puramente pensante.

O devir pensante é identificado entre os gregos e nomeado por Heidegger (Heráclito), mas o nome do eixo constituinte do devir poético não se nomeia. O acontecimento grego, como expressão original do *Dasein* ocidental, se configura em torno desses dois eixos, mas Heidegger só consegue apontar para o eixo pensante ao nomear e enfrentar diretamente Heráclito, o pai filosófico de Hegel e Nietzsche, e não consegue nomear o pai poético de Hölderlin, que de um modo ou de outro é também o seu próprio pai poético.

Que estranho tipo de medo reverencial reveste a ausência desse nome? Que curiosa ansiedade faz com que Heidegger aponte para Hesíodo sem conseguir nomeá-lo?

A resposta da des-leitura é óbvia, mas também existe o aspecto do tipo de enfrentamento que Heidegger monta com a própria história do Ocidente, que o leva a esse estado de afonia em relação à fonte, à origem do *Dasein* ocidental, que, de uma maneira ou de outra, é também a fonte indireta do *Dasein* alemão.

O conceito de historicidade judaico tem base bíblica e o conceito de historicidade hegeliana tem uma base metafísica evidente. A historicidade que Heidegger busca firmar, por sua vez, não se reduz a nenhuma dessas matrizes. Ela se mostra a partir da apropriação do rio Reno por Hölderlin.

O Reno era a fronteira natural que afastava as tribos germânicas da influência romana. Quando o imperador Augusto empurrou seus legionários para o norte,

acabou por iniciar uma guerra que durou aproximadamente trinta anos, só acabando no ano 9 d.C. após a derrota do general Varus por Armínio, na batalha da colina de Kalkriese. As batalhas dessa guerra de trinta anos ocorreram entre os rios Reno e Elba, e, após a derrota de Varus, os germânicos empurraram as legiões romanas para leste do Reno, criando um limite geográfico e cultural definitivo para a interferência do mundo romano no norte da Europa.

Não podemos deixar de pensar que a escolha em analisar o hino *O Reno* nas conferências da década de 1930 passe por cima desse dado historiográfico que põe o elemento natural como um símbolo de resistência e de nacionalismo germânico. O reforço do mito de origem aparece assim através da ideia de que o rio Reno não apenas é a fronteira que afasta a influência cultural romana, latina e católica, mas também aponta para o destino da Alemanha, através de uma relação de intimidade com o universo grego. Assim, “destino” (*Schicksaal*) passa a ser entendido como um envio (*schicken*) coletivo que se processa na intimidade da palavra de Hölderlin e que se une intimamente à palavra de Hesíodo.

A mesma intimidade histórica do povo alemão, que se une através dessa destinação que atravessa os séculos, e que se embate com dados historiográficos para compor uma ponte, uma conexão entre a velha Grécia e a Alemanha do futuro, une-se à intimidade que liga Hesíodo a Hölderlin. O poeta ouve a intimidade que constitui o *Dasein* histórico do povo alemão e essa aus-

culta possibilita a conexão com a palavra de Hesíodo.

O ouvir resistente é a permanência com o ouvido interior. Junto a quê? Junto da origem, do seu nascer como tal, isto é, junto do que ela é realmente. O ouvir resistente não ouve isto e aquilo como assuntos isolados, mas ouve o que permanece no que há para ouvir e o que dá origem a tal permanecer. É isto que ele ouve para lá do ocasional e antecipadamente. O ouvir resistente é, na qualidade de ouvir antecipado e que faz surgir, um ouvir *poético*. O que o poeta ouve neste ouvir e o modo como o faz só se desenvolve enquanto ser no ato de resistir e é trazido à palavra que futuramente fica no povo. Esta palavra acolhe a si na verdade primordial. (HEIDEGGER, 2004, p. 191).

O ouvir primordial anuncia-se pela intimidade que a palavra de Hölderlin manteria com a palavra de Hesíodo, que é resultado da capacidade de ouvir a intimidade entre o *Dasein* histórico de dois povos. A própria imagem do Reno, que segundo Heidegger (HEIDEGGER, 2004, p. 193) muda em subtangente seu curso, saindo de leste para norte como se quebrasse seu direcionamento original, abandonando a pulsão que o leva em direção ao Oriente, por um caminho que o transporta para o coração da terra alemã, indicaria o

sentido da destinação do povo germânico.

A imagem escolhida por Heidegger para elucidar sua leitura do poema contém referências explícitas a vários aspectos da mitologia de origem: o conflito entre Oriente e Ocidente (leste e oeste), a ligação do tempo através da metáfora do rio que também foi usada por Heráclito, a ideia de que há uma herança grega na formação alemã.

O que a metáfora do rio mostra é que o ponto de origem não é um ponto de retorno em direção a um passado, mas sim de partida no sentido de um futuro a se construir. Não se pode regressar à fonte do *Dasein* histórico do Ocidente, não se pode simplesmente repetir Hesíodo, mas se pode compreender o sentido do *Dasein* histórico e ouvir seu apelo, perceber, auditivamente, em meio à confluência da palavra poética, o sentido de seu curso.

Pode-se visualizar o espectro de Hesíodo e o anúncio da cena originária da influência que compõe a explosão da linguagem poética em meio ao confronto de sexo, morte, desvio e castração. Tudo isso no mesmo sentido, como se compreendesse o curso de um rio Reno que se dirigisse do Oriente para o Ocidente, da Ásia menor, da Jônia, da velha Grécia original (na fronteira oriental da Europa) à nova Alemanha, no centro, no coração da terra europeia.

O movimento dos gregos em direção à pátria alemã deve ser dado a partir dessa destinação, na compreensão de um envio, um sentido, um curso. Surge então uma questão fundamental: como ouvir essa

destinação?

Heidegger conclama os alemães a enfrentar Hölderlin. Isso implica dizer que é preciso reaprender a ouvir a poesia. É preciso voltar-se “a criar um espaço e um lugar no nosso ser-aí para aquilo que é poesia” (HEIDEGGER, 2004, p. 202). Essa casa permanece na linguagem do poeta, pois o homem conhece sua casa e sabe como construí-la em função de sua própria palavra, mas esse não é um esforço genérico. Esse é um esforço direcionado a uma poesia específica; uma poesia que precisa se tornar um poder na história do *Dasein* alemão.

Para a arquitetura do mito de origem se evidenciar e a narrativa da história hegeliana da cultura ser desmontada, é necessário que se evidencie, na dimensão interna da poesia de Hölderlin, a presença do outro poeta, o antigo, o velho, o grego. Esse outro poeta surge não como uma mera repetição, mas como uma destinação, uma mensagem enviada de um lugar de origem para outro lugar de origem. Ao afirmar Hölderlin como o poeta dos poetas na Alemanha, Heidegger não busca apontar Hölderlin como um gênio subjetivo maior do que Goethe, Herder, Klopstock, mas sim como o poeta que melhor poetiza os alemães, o que melhor indica o “Ser alemão” o *Dasein* histórico do povo germânico.

Mas o que significa isso do ponto de vista literário? Significa que Hölderlin aponta em sua poesia para a destinação do povo alemão, através da evidência de seu pai poético. A des-leitura que Hölderlin faz de Hesíodo mostra sua relação de intimidade com o poeta

grego. O que Heidegger faz, sem ter a coragem ou a intenção estratégica de torná-lo explícito, é apontar para a *apophrates* descrita por Bloom em suas razões revisionistas.

O retorno dos mortos, a sublimação absoluta do ego do poeta-filho pelo espectro do poeta-pai. Como também faz em *A origem da obra de arte*, Heidegger aponta para Hesíodo, completando os ensaios sobre os hinos de Hölderlin e mostrando, a partir de uma elucidação da estrutura interna de seus poemas, a conexão que eles têm com a *Teogonia*.

HÖLDERLIN, HESÍODO E O RETORNO DOS MORTOS

Na década de 1950, Heidegger voltaria a trabalhar com os mesmos elementos quádruplos explorados nos anos trinta do século passado (terra, mundo, homens e deuses). Sua coragem em se aproximar de Hesíodo permitiu que essa configuração quádrupla, que aparece em *A origem da obra de arte*, retornasse levemente modificada em outra versão: terra, céu, divindade e mortais (INWOOD, 2002, p. 189), deixando mais explícitas as referências aos tropos de Hesíodo (Gaia, Urano, deuses, homens). Desta maneira o núcleo fundamental do conflito da teogonia retorna. Essa aproximação posterior parece acompanhar a mudança da nomenclatura usada por Heidegger para analisar o poema *No azul sereno* (HEIDEGGER, 2002). A língua (*Sprache*) ganha seu quinhão de destaque depois

da guerra, e somem as referências a “povo”, “destino”, “nação”, termos que poderiam ajudar a comprometer ainda mais Heidegger com a mensagem ideológica do nacional-socialismo.

Assim, na leitura dos *Hinos*, o detalhamento que Heidegger promove sobre a obra de Hölderlin ainda não havia encontrado sua nomenclatura definitiva. Ao se debruçar sobre o poema *Germânia*, na estrofe V, nos versos 11 e 12, Heidegger encontra a presença da imagem de origem central no poema de Hölderlin (HEIDEGGER, 2004, p. 228). A terra, “mãe de todos” (*Die Mutter von allen*), encontra em Hesíodo e em Hölderlin seu lugar de anúncio. Mas os outros elementos do quadrilátero teogônico (céu, deuses e homens) apresentam-se de forma enviesada no poema *O Reno*. Heidegger, a partir da leitura da estrofe IV do poema (HEIDEGGER, 2004, p. 232), esforça-se por enumerar e relacionar essa forma enviesada de referência fornecida por Hölderlin, de modo que os quatro elementos seriam, então: a) o nascido da pureza; b) o segredo desse nascido; c) o canto; d) a poesia como o que dificilmente desvela o segredo do nascido da pureza.

O esforço de Heidegger em enquadrar o poema de Hölderlin no esquema pensado em *A origem da obra de arte* ganha então uma conotação estranha, descompassada. Dificilmente uma leitura inicial, rasa, meramente estilística ou que se atenha de modo menos meticuloso aos termos do poema poderia captar o tipo de des-leitura que Heidegger tenta montar sem

muita sutileza, mas com uma criatividade retórica que lhe é peculiar. Heidegger parece tentar evitar que a mesma estrutura quádrupla do poema de Hesíodo apareça em *O Reno*.

O fato é que a reconstrução da poesia de Hölderlin por Heidegger é em muitos sentidos um “mau refazer”, uma tentativa repressiva de anulação e, ao mesmo tempo, um atestado da presença de uma força sedutora de afirmação.

O flerte de Heidegger com Hesíodo, que se manifesta em *A origem da obra de arte*, aparece nos *Hinos* de um modo sinistro, desconcertante, como se um espectro monstruoso e recalcado ameaçasse o próprio texto de Heidegger. Essa é uma ameaça de redução, de humilhação, na qual o débito e a identidade de um autor-filho com seu poeta precursor avançam no sentido de destruí-lo, de esvaziá-lo.

Quando Heidegger contempla a imagem de Hesíodo através dos *Hinos* de Hölderlin, acaba desconsertando sua própria leitura dos poemas. Como se um misto de vergonha, culpa, ciúme ou mesmo desejo se lançasse diante do estranho, diante daquilo que não se pode nomear. Na análise de *O Reno*, Heidegger não consegue encontrar o quadrilátero fundamental, eixo do seu próprio texto em *A origem da obra de arte* (terra, mundo, homens, deuses). Também não consegue estabelecer uma versão alternativa desse quadrilátero (terra, céu, divindade, mortais).

Esses dois conjuntos tropológicos quádruplos mantêm Heidegger em ligação direta com dois aspec-

tos centrais da *Teogonia*, a saber: a) a cena primária do coito de Urano e Gaia e a Titanomaquia, que se segue desse momento original com a usurpação do poder do pai pelo filho; b) o confronto entre homens e deuses, instigado pelo roubo do fogo protagonizado por Prometeu. Em *O Reno* essa estrutura quádrupla presente em outros textos de Heidegger não consegue ser enunciada de modo claro.

Quando Heidegger traz Hesíodo para o campo de batalha da filosofia, a fim de combater Hegel e completar Nietzsche, sua segurança de pensador o permite enunciar seu precursor de uma distância segura. Mas ao se aproximar da poesia, ao girar seu discurso em direção ao poético, ao enunciar, com alguma arrogância, que seu discurso ameaça a poesia com “a fria audácia do conceito”, Heidegger acaba por tremer diante do fluxo ctônico que ameaça surgir dos *Hinos* de Hölderlin.

Nessa altura de seu projeto, ele não pode mais afundar no poético sem sentir a iminência de ter seu discurso destruído pela força do poeta original. Por isso a estrutura quádrupla não pode ser claramente enunciada. Ele precisa enviesar em direção a um conjunto fraco e abstrato de tropos, como “o nascido da pureza”, “o segredo desse nascido”, “o canto”, “a poesia como o que dificilmente desvela o segredo do nascido da pureza”. Não é possível ler essa interpretação de *O Reno* sem um certo desconcerto, que as vezes se veste de tediosa decepção.

Heidegger abandona as imagens intensas do céu desabando sobre a terra, ou dos deuses diante dos ho-

mens, em troca de um conjunto inconsistente de abstrações, como se, no último momento, no derradeiro minuto, no instante em que sua virada para o poético deveria se completar, ele recuasse assustado diante do estranhamento da imagem que contempla. A fria audácia do conceito parece recuar recalçada diante da absoluta selvageria do poético.

Sua compulsão analítica em *O Reno* o leva a desdobrar as imagens, já poeticamente anêmicas, em partes ainda menores. Assim o “nascido da pureza” divide-se em: 1) a origem; 2) o próprio nascido. Na origem, por sua vez, um novo desdobramento é realizado e Heidegger apresenta a “Terra-mãe” e o “Trovejador” (Zeus). Aqui, a imagem de Urano sobre Gaia, presente na *Teogonia*, sai de cena e se transforma na imagem do relâmpago, um elemento do céu que desaba sobre a “Terra-mãe” como um evento de força cataclísmica que muda o curso do rio. Esse evento original, esse contato entre céu e terra, é que produz uma mudança na destinação do povo alemão a partir do sentido de sua origem.

Heidegger empacota dentro de um tropo anêmico, “o nascido da pureza”, as imagens poéticas de Hesíodo. Dessa forma, a pureza original do antagonismo entre Gaia e Urano na *Teogonia* se manifesta na polaridade entre Terra-mãe e Trovejador, construindo um novo acontecimento poético que mantém, como em Hesíodo, uma unidade originária em meio a um antagonismo fundante. É justamente essa união originária, posta em relação a esse antagonismo fundante, que se dá a

partir de um esconder mútuo, de uma simbiose que Hölderlin designa através da palavra “intimidade”. Essa harmonia que emerge do antagonismo e do conflito representa o segundo momento da estrutura quádrupla do hino.

Se, na *Teogonia*, Eros e Tânato oscilam em torno do movimento peristáltico de fornicção que liga Gaia e Urano, no estupro da Terra-mãe, pela força do Céu-trovejador, surge o mistério, relativo ao ser originário nascido da pureza. Esse mistério emerge do contato cru e fundamental que domina a continuidade da narrativa, e que leva Hesíodo a permanecer escondido, empacotado e reduzido, posicionado como uma ameaça a uma distância segura, guardado e humilhado sob a retórica do próprio Heidegger.

Heidegger quer nos fazer crer que “só há segredo onde domina a intimidade” (HEIDEGGER, 2004, p. 235), e essa intimidade mostra que Hölderlin não é um poeta do passado grego, como Hesíodo foi. Assim, Hölderlin não poderia enunciar os mesmos nomes dos mesmos deuses, semideuses ou homens que Hesíodo um dia enunciou.

O Hölderlin de Heidegger é um poeta que aponta para o futuro dos alemães a partir de uma referência, e da elucidação de um destino que os liga a um momento de origem anterior.

O momento de origem está marcado na *Teogonia*, e Hesíodo, na leitura de Heidegger, aparece no poema de Hölderlin como um espectro que precisa ser reduzido, uma imagem de força e presença que marca seu terri-

tório na linguagem, apontando para o lugar a partir do qual a própria poesia de Hölderlin vai emergir e a virada para o poético de Heidegger deveria se completar.

Assim, o que nasce da pureza, o que surge do confronto entre a Mãe-terra e o Pai-trovejador que desaba do céu, como na cópula-estupro de Gaia e Urano, é o próprio Reno, como metáfora do povo alemão.

Assim, Heidegger une em sua leitura a imagem original de Hesíodo e a imagem fundamental de Heráclito, enxergando-as em Hölderlin. Ele alcançaria, dessa forma, um patamar de pensamento e de compreensão do histórico do Ocidente que a história hegeliana da cultura não alcançou. O exercício de exegese da tragédia não levou os alemães a perceberem a força da conexão entre Hesíodo e Heráclito como elemento que compõe o acontecimento original do Ocidente a partir da construção dos limites e do sentido do *Dasein* histórico do povo grego. Na análise da estrofe VI do poema, Heidegger mostra a relação dos deuses com os semideuses e os criadores, através de uma evocação da figura de Prometeu, o “Deus que quer salvar os filhos”. O que Heidegger parece estar tentando fazer nesse passo da sua leitura é ligar Hölderlin à segunda polaridade presente na *Teogonia*. A disputa entre deuses e homens conta com o intermediário Prometeu. Resta a questão: há lugar para Prometeu no poema de Hölderlin?

O antagonismo deuses-homens surge no poema de Hölderlin como um recuo dos deuses, um retardamento na potência criadora que se institui a partir do momento em que o rio Reno desvia seu curso, na altura

da terceira estrofe do poema. A partir desse desvio, o Reno entra na terra alemã, esculpindo seus entornos, desenhando seus vales e definindo suas margens.

Se nas primeiras estrofes o Reno se mantém entre a polaridade “terra-céu” da *Teogonia*, a partir da sexta estrofe ele se interpõe em meio à segunda polaridade “deuses-homens”. Na estrofe VIII, Hölderlin enuncia de modo evidente um tipo particular de ansiedade que liga os deuses aos homens e aos heróis. Como no antigo mito grego, os deuses precisam de homens e heróis. Precisam que eles se mantenham atrelados, ligados por um vínculo de subordinação.

O mesmo tipo de conflito estabelecido entre deuses e homens pela interferência de Prometeu no mito de Hesíodo volta a ocorrer no hino de Hölderlin, mas a imagem do deus que quer salvar os filhos não parece se encaixar bem nessa figura. Essa imagem se afina mais com a figura de Zeus, na *Teogonia*, que luta contra Cronos para salvar seus irmãos da escuridão, como o próprio Cronos teria tentado salvar os titãs da dominação de Urano.³⁵

A condição de Prometeu (um titã, filho de Ásia e Jápeto) nos autoriza a pensar que é a ele que esse verso faz referência, mas a ambiguidade do poema pode tornar a leitura nebulosa. O fato é que, a partir da estrofe X, os semideuses são anunciados por Hölderlin (*Halbgötter denk'ich jetzt*), o que nos autoriza a pensar

35 Do verso de abertura da estrofe VI (*Ein Gott will aber sparen den Söhnen*), não se permite saber se os filhos citados são dos deuses ou são irmãos do deus.

que, já próximo ao fim do hino, a viagem do Reno pelo destino da Alemanha e pela sua releitura do acontecimento original do *Dasein* histórico do povo grego nos leva para além das dicotomias básicas presentes em Hesíodo.

A estrofe VIII aparece na leitura de Heidegger como uma espécie de cume do poema, e como o ponto alto de seu pensamento e do pensamento ocidental:

Com esta estrofe VIII, o pensamento do poeta atinge um dos cumes mais elevados e solitários do pensamento ocidental, o que significa, em simultâneo, do Ser. Sabemos que em tais cumes os criadores habitam perto uns dos outros, cada um na sua montanha e, não obstante, separados por precipícios. No cume agora atingido, Hölderlin vive na proximidade dos pensadores do princípio da nossa História ocidental, não porque Hölderlin dependesse deles, mas porque ele é, principalmente, um principiante – um principiante daquele princípio que também hoje, e já há muito tempo, aguarda, sempre por principiar, a sua entrada em vigor. (HEIDEGGER, 2004, p. 251).

Heidegger aponta para a conexão entre Hölderlin e o acontecimento da origem, ligando-o ao princípio do Ocidente, como se a Alemanha do futuro, aquela

que vai enfrentar Hölderlin, fosse justamente aquela que vai ouvir seu apelo. Mas a conexão não é repetição. O acréscimo de Hölderlin sobre Hesíodo indica que há uma redução do poeta grego sobre o alemão. Heidegger produz uma espécie muito peculiar de empacotamento retórico de Hesíodo em meio às imagens de Hölderlin, a despeito de qualquer leitura que possa autorizar uma conexão de reverência e respeito por parte do poeta alemão em função de seu precursor grego.

Quando Hölderlin anuncia sua tarefa, no primeiro verso da estrofe X (*Halbgötter denk'ich jetzt*), na leitura de Heidegger ele acrescenta algo ao discurso de Hesíodo. Ele aponta um elemento a mais, que é o de estar na posição intermediária da segunda polaridade da *Teogonia* (deuses-homens). O papel da sua poesia é ultrapassar o antagonismo original e propor uma nova forma de encarar o acontecimento da origem.

O rio de Hölderlin ultrapassa a polaridade deuses-homens e situa-se, ao mesmo tempo, como elemento que conserva a ligação originária entre homens e deuses. Na mitologia do destino do povo alemão, o poema de Hesíodo, que conta o conflito entre deuses e homens através de Prometeu, retorna na figura do rio Reno, o qual substitui a figura mitológica do titã.

O poema de Hölderlin anunciaria, em um tempo vazio de deuses, a mesma equação originária do tempo de Hesíodo, quando os deuses estavam em todas as coisas. O ato de nascer, o ser nascido em seu estado desenfreado, o domínio sobre o ser nascido, a necessidade de ser nascido da pureza regressar a si mesmo – essa nova

estrutura quádrupla (a despeito de sua fragilidade retórica e de seu alto grau de abstração) formata a base da interpretação de Heidegger do poema.

Mesmo sacrificada, truncada, desconjuntada em sua força retórica original, a presença de Hesíodo ainda pode ser sentida na leitura que Heidegger faz de *O Reno*. Mas na economia da angustia da influência o cálculo de Heidegger ainda, sim, faz sentido, posto que o sacrifício de seu texto, apelando para imagens poeticamente frágeis, tem como serventia a redução da ameaça poética que paira sobre todo o projeto de virada para o poético protagonizado por Heidegger.

Como indica Bloom: “Não importa quão plangente ou desesperado possa ser um poema de *kenosis*, o efebo toma sempre o cuidado de preparar para si uma queda suave, enquanto que o precursor cai sem misericórdia” (BLOOM, 1991, p. 129). Heidegger sente o olhar de Hesíodo sobre sua própria virada para o poético. Ao chegar em Hölderlin, ao se deparar com *O Reno*, Heidegger percebe a face aterradora do poeta grego que surge em um misto de desejo e temor. Essa visão ambígua atua sobre o texto de Heidegger como uma espécie de “retorno do reprimido” (BLOOM, 1991, p. 145). Esse retorno é desejado e ao mesmo tempo ameaçador, porque a vontade de Heidegger de se aproximar de Hesíodo expressa em *A origem da obra de arte* se transforma em um grave risco, na medida em que sua leitura se volta para os *Hinos* de Hölderlin.

O retorno do reprimido no texto faz saltar uma lacuna, um esquecimento do precursor evidente na

significativa ausência do nome de Hesíodo na obra de Heidegger. Essa lacuna se volta sobre o texto de Heidegger quando este se depara com os *Hinos*, porque, como aponta Bloom: “todo precursor esquecido se torna um gigante na imaginação” (BLOOM, 1991, p. 146). Heidegger vira em direção ao poético e nessa virada se depara com a sombra projetada de Hesíodo sobre seu próprio texto, de modo que sua guinada em direção a Hölderlin e ao momento de origem acaba se transformando em uma viagem assustadora em direção a uma mutilação sinistra do seu próprio texto.

Assim, a comparação entre gregos e alemães a partir da elucidação da des-leitura de Hölderlin em função de Hesíodo serve para produzir um desvio particular do próprio Heidegger em função da concepção historicista de Hegel e oferecer ao ambiente nacional-socialista novos recursos hermenêuticos para reinterpretar a história do Ocidente. Desta feita, pensar a partir da poesia de Hölderlin ou reencaixar o poeta no centro do cânone alemão não parece ser uma tarefa que por si só dê conta da obra de Heidegger.

A exegese de Heidegger, tomada a partir de uma leitura textualista leve, com algumas pitadas de um tempero narrativo extraído da tradição historicista, evidencia a mesma angústia de influência que move poetas fortes. A mesma ansiedade de repetição e dissolução que leva os criadores de obras artísticas a lutarem em um confronto agônico com os mortos e com toda uma tradição, cujo cânone ameaça o autor com o silêncio do tempo e o esquecimento dos homens. Mas

o textualismo, como opção hermenêutica, não dá conta de todos os aspectos da obra de Heidegger, porque ele foi uma espécie híbrida de animal teórico. Poético demais para ser apenas um filósofo, filosófico demais para ser apenas poético.

Por isso que uma leitura de entorno, jogando sobre outros textos os textos de Heidegger e entendendo esses textos sob o pano de fundo do grande texto da história (que é violenta demais para ser simplesmente posta entre parênteses, por mais fascinante e sedutor que isso possa parecer) leva-nos sempre a pensar que entre Heidegger e Hegel existe Heráclito, Nietzsche e, fundamentalmente, Hölderlin e Hesíodo. O combate entre Heidegger e Hegel é um combate que se trava no espaço da poesia, e a superação de Heidegger em função de Hegel não pode ser lida sem um mergulho nesse terreno sedutor e perigoso, onde a linguagem produz seus acenos, mesmo que sejam acenos estranhos, mesmo que sejam acenos bizarros.

BIBLIOGRAFIA

ALLEN, Graham. The Anxiety of Choice, the Western Canon and the Art of Appreciation. In: Roy Sellars & Graham Allen (Org). **The Salt Companion to Harold Bloom**. Cambridge: Salt, 2007. p. 52 – 64.

ARENDT, Hannah. Martin Heidegger at eighty. IN: Michael Murray (Org.). **Heidegger and Modern Philosophy**. London: Yale UP, 1978. p. 293 - 303.

ARISTÓTELES. **Metafísica**. Tradução de Marcelo Perine. São Paulo: Loyola, 2002.

AZIZ, Philippe. **A civilização hispano-moura**. Rio de Janeiro: FERNI, 1978.

BIRNBAUM, Eliahu; ROSENBERG, Shalom. **O que é cashrut?**: antologia do pensamento judaico sobre leis dietéticas judaicas. São Paulo: Sêfer, 2003.

BEAUFRET, Jean. **Hölderlin e Sófocles**. Tradução de Pedro Sússekind e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência**: uma teoria da poesia. Tradução de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. **Kabbalah and Criticism**. New York: Continuum, 1993.

_____. **Poesia e repressão:** o revisionismo de Blake a Stevens. Tradução de Cillu Maia. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

_____. **O cânone ocidental:** os livros e a escola do tempo. Tradução de Marcos Santarrita. Petrópolis: Objetiva, 1995.

_____. **Um mapa da desleitura.** Tradução de Thelma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

_____. **Onde encontrar a sabedoria?** Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

CAMUS, Albert. **O estrangeiro.** Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 1985.

CAPUTO, John D. **Desmitificando Heidegger.** Tradução Leonor Aguiar. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.

COSTA, Cláudio Ferreira. **Estudos filosóficos.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/EDUFRN, 1999.

DA SILVA, Stephen. A Queer Touch and the Bloomian Model of Authorial Influence. In: Roy Sellars & Graham Allan (Org.). **The Salt Companion to Harold Bloom.** Cambridge: Salt, 2007. p. 393 - 424.

DEICK, Christian. **Deutsche Geschichte:** von den Anfänger bis zur Gegenwart. Ravensburger Buchverlag: Ravensburg, 2008.

DUBOIS, Christian. **Heidegger:** introdução a uma leitura. Tradução de Bernardo Barros Coelho de Oliveira. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

EAGLETON, Terry. **A ideologia estética.** Tradução de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

ECLESIASTES. Tradução de Adolpho Wasserman. São Paulo: Maayanot, 1998.

ERICKSON, Glenn W. **After Taughts**: Essays in Post-Modernism. Natal: EDUFRN, 2006.

ERICKSON, Glenn W. & FOSSA, John A. **A linha dividida**: uma abordagem matemática à filosofia platônica. Rio de Janeiro: Relumê Dumará, 2006.

ERICKSON, Sandra S. Fernandes. **A melancolia da criatividade na poesia de Augusto dos Anjos**. João Pessoa: UFPB, 2003.

FARIAS, Victor. **Heidegger and Nazism**. Philadelphia: Temple UP, 1989.

GILBERT, Roger. Acts of Reading, Acts of Loving: Harold Bloom and the Art of Appreciation. In: Roy Sellars & Graham Allan (Org.). **The Salt Companion to Harold Bloom**. Cambridge: Salt, 2007. p. 35 – 51.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto**: primeira parte/. Tradução de Alberto Maximiliano. São Paulo: Editora 34, 2003.

_____. **Fausto**, uma tragédia: segunda parte. Tradução Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2007.

GRONDIN, Jean. **Introdução à hermenêutica filosófica**. Tradução de Benno Dischinger. São Leopoldo: UNISIMOS, 2003.

HARRIES, Karsten. Heidegger as a Political Thinker. In: Michael Murray (Org.). **Heidegger and Modern Philosophy**. London: Yale UP, 1978. p. 304 - 328.

HEGEL, G. W. F. **Fenomenologia do espírito**: parte I. Tradução de Paulo Meneses e Karl-Heinz Effen. Petrópolis: Vozes, 1992.

_____. **Fenomenologia do espírito**: parte II. Tradução de Paulo Meneses e José Nogueira Machado. Pe-

trópolis: Vozes, 1999.

_____. **Cursos de estética.** Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: EDUSP, 2004. v 4.

HEIDEGGER, Martin. **Heidegger e a política:** O caso de 1933 (Entrevista testamentário de Martin Heidegger). *Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, 50, p, 67, 1977.

_____. **Ser e tempo:** parte I. Tradução de Márcia Sá Cavalcanti Schuback. Petrópolis: Vozes, 2002 a.

_____. **Ser e tempo:** parte II. Tradução de Márcia Sá Cavalcanti Schuback. Petrópolis: Vozes, 2002 b.

_____. **Ensaio e conferências.** Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Márcia Sá Cavalcanti Schuback. São Paulo: Vozes, 2002.

_____. **Heráclito:** A origem do pensamento ocidental: lógica: a doutrina heraclítica do logos. Tradução de Márcia Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

_____. **A caminho da linguagem.** Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2003.

_____. **Hinos de Hölderlin.** Tradução de Lumir Nahodil. Lisboa: Instituto Piaget, 2004.

_____. **A origem da obra de arte.** Tradução Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 2005.

HENRICH, Dieter. **The Course of Remembrance and Other Essays on Hölderlin.** Translated by Taylor Carman and Abraham Anderson. California: Stanford UP, 1997.

HERÁCLITO. **Heráclito:** fragmentos contextualizados. Tradução de Alexandre Costa. Rio de Janeiro: DIFTEL, 2002.

HESÌODO. **Teogonia**. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2003.

HOBBES, Thomas. **Diálogo entre um filósofo e um jurista**. Tradução de Maria Cristina Guimarães Cupertino. São Paulo: Landy, 2001.

HODDIS, Jakob Van. **“Weltende”**: poesia expressionista alemã: uma antologia. Organizado por Claudia Cavalvanti. São Paulo: Estação Liberdade, 2000. p. 118.

HÖLDERLIN. **Canto do destino e outros cantos**. Tradução de Antonio Medina Rodrigues. São Paulo: Iluminuras, 1994.

_____. **Observações sobre Édipo e observações sobre Antígona**. Tradução de Pedro Süssekind e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

HOY, David Couzens. History, Historicity, and Historiography. In: Michael Murray (Org.). **Heidegger and Modern Philosophy**. London: Yale UP, 1978. p. 329 - 354.

HYPOLIT, Jean. **Gênese and Structure of Hegel’s Phenomenology of Spirit**. Tradusido por Samuel Cherniak e John Heckman. Evanston: Northwestern UP, 1974.

IDEL, Moshe. Enoch and Elijah: Some Remarks on Apotheosis: Theophany and Jewish Mysticism. In: Roy Sellars & Graham Allan (Org.). **The Salt Companion to Harold Bloom**. Cambridge: Salt, 2007. p. 347 - 377.

INWOOD, Michael. **Dicionário Heidegger**. Tradução de Luisa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

- KAFKA, Franz. **Carta ao pai**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das letras, 1993.
- KOJÈVE, Alexandre. **Introdução à leitura de Hegel**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2002.
- LYOTARD, Jean-François. **Heidegger and “the jews”**. Traduzido por Andreas Michel e Mark Roberts. Mineapolis: Minnesota UP, 1990.
- LUCKNER, Andréas. **Martin Heidegger: “Sein und Zeit”**. München: Schöningh, 2001.
- MACHADO, Roberto. **O nascimento do trágico de Schiller a Nietzsche**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- MACHADO, Roberto (Org.). **Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- MARLOWE, Christopher. **Fausto**. Tradução de A. de Oliveira Cabral. São Paulo: Hedra, 2006.
- MARX, Wener. **Heidegger and the tradition**. Tradução de Theodore Kisiel e Murray Greene. Evanston: Northwestern UP, 1971.
- MANN, Thomas. **Doutor Fausto**. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- McQUILLIAN, Martin. Is Deconstruction Really a Jewish Science? Bloom, Freud and Derrida. In: Roy Sellars & Graham Allan (Org.). **The Salt Companion to Harold Bloom**. Cambridge: Salt, 2007. p. 235 - 254.
- NESKE, Günther; KETTERING, Emil. **Martin Heidegger and the National Socialism: Questions and Answers**. Tradusido por Lisa Harries e Joachim Neugroschel. New York: Paragon, 1990.

NIETZSCHE, Friedrich. **A visão dionisiaca do mundo**. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Introdução à tragédia de Sófocles**. Tradução Ernani Chaves. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

_____. **O nascimento da tragédia**. Tradução J. Ginsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PHILLIPS, John W. P. To Execute a Clinamen. In: Roy Sellars & Graham Allan (Org.). **The Salt Companion to Harold Bloom**. Cambridge: Salt, 2007. p. 213 - 234.

PLATÃO. **A república**. Tradução de Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

POEGLER, Otto. Being as appropriation. In: Michael Murray (Org.). **Heidegger and Modern Philosophy**. London: Yale UP, 1978. p. 84 - 115.

_____. **Martin Heidegger's Path of Thinking**. Tradução de Daniel Magurshak e Sigmund Barber. Atlantic Highlands [New Jersey]: Humanities Press, 1989.

RENNER, Rolf G. **Hopper: transformações do real**. Tradução da Casa das Línguas Lda. Colônia: Taschen, 2001.

RILE, Gilbert. Heidegger's Sein und Zeit. In: Michael Murray (Org.). **Heidegger and Modern Philosophy**. London: Yale UP, 1978. p. 53 - 62.

ROBINSON, Francis. **O mundo islâmico: o esplendor de uma fé**. Tradução de Fabiana Camargo e Maria Lúcia Martins. Barcelona; Folio, 2007.

RORTY, Richard. Overcoming the Tradition: Heidegger and Dewey. In: Michael Murray (Org.). **Heidegger and**

Modern Philosophy. London: Yale UP, 1978. p. 239 - 258.

_____. **Consequences of pragmatism:** essays 1972-1980. Mineapólis: Minesota UP, 1982.

_____. **Ensaio sobre Heidegger e outros:** escritos filosóficos 2. Tradução Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

ROSEN, Stanley. Thinking About Nothing. In: Michael Murray (Org.). **Heidegger and Modern Philosophy.** London: Yale UP, 1978. p. 116 - 138.

_____. **The Quarrel Between Philosophy and Poetry:** Studies in Ancient Thought. New York: Routledge, 1988.

ROSENFELD, Anatol. **Letras Germânicas.** São Paulo: Perspectiva, 1993.

RUBENSTEIN, Richard E. **Herdeiros de Aristóteles:** como cristãos, mulçumanos e judeus redescobriram o saber da Antiguidade e iluminaram a Idade Média. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

SAFRANSKI, Rüdiger. **Heidegger:** um mestre da Alemanha entre o bem e o mal. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Geração Editorial, 2000.

_____. **Nietzsche:** biografia de uma tragédia. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Geração Editorial, 2005.

SARTRE, Jean Paul. **El Ser y La Nada:** ensayo de ontologia fenomenológica. Tradução Juan Valmar. Buenos Aires: Losada, S. A. 1966.

SENDER, Tova. **Iniciação ao judaísmo.** Rio de Janeiro: Nova Era. 2001.

SCHLEIERMACHER, Friedrich D. E. **Introdução aos**

diálogos de Platão. Tradução de Georg Otte. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

_____. **Hermenêutica:** arte e técnica da interpretação. Tradução de Celso Reni Braidá. Bragança Paulista: São Francisco Editora Universitária, 2003.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet.** Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

SHEEHAN, Thomas. Reading a life: Heidegger and hard times. In: GUIGNON, Charles B. (Org.). **The Cambridge companion to Heidegger.** Cambridge: Cambridge UP, 1997. p. 70 – 96.

SPARGO, R. Clifton. Toward an Ethics of Literary Revisionism. In: Roy Sellars & Graham Allan (Org.). **The Salt Companion to Harold Bloom.** Cambridge: Salt, 2007. p. 66 - 119.

STEINER, George. **The Death of Tragedy.** New York: Oxford UP, 1980.

_____. **Martin Heidegger.** New York: Viking, 1979.

STRAUSS, Leo. **The City and the Man.** Chicago: Chicago UP, 1978.

SYLLA, Bernhard Josef. **Humboldt Reloaded: Vier Paradigmen der meaning-zentrierten Sprachphilosophie.** Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014.

UNTERMANN, Alan. **Dicionário judaico de lendas e tradições.** Tradução de Paulo Geiger. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

VERNANT, Jean-Pierre; NAQUET, Pierre Vidal. **Mito e tragédia na Grécia Antiga.** Tradução de Ana Lia A. de

Almeida Prado e outros. São Paulo: Perspectiva, 2005.

WERLE, Marco Aurélio. **Poesia e pensamento em Hölderlin e Heidegger**. São Paulo: UNESP, 2004.

WILPERT, Gero Von. **Deutsches Dichterlexikon**: Biographisch-bibliographisches Handwörterbuch zur deutschen Literaturgeschichte. Stuttgart: Kröners Taschenausgabe, 1976.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tractatus lógico-philosophicus**. Tradução Luiz Henrique Lopes dos Santos. São Paulo: EDUSP, 1994.

ZOHAR. Tradução de Rosie Mehoudar. São Paulo: Polar, 2006.

VIDEOS

AURORA. Direção de Friedrich Eilhelm Murnau. Alemanha, 1927.

METROPOLIS. Direção de Fritz Lang. Alemanha, 1927.



Tipografias utilizadas:

Berkshire Swash
Bookman Old Style
Roboto
Charter

Papel da capa:

Cartão Supremo 300g

Papel do miolo:

Polen Soft 90g

Impresso na Copiart em 2018.

Todos os direitos são reservados à Editora IFRN, não podendo ser comercializado em período de contrato de cessão de direitos autorais. Em caso de reimpressão com recursos próprios do autor, está liberada a sua comercialização.



PABLO CAPISTRANO tem 44 anos, é natalense, escritor, autor de nove livros, entre ensaios, crônicas, contos e romances. Atua como dramaturgo junto ao grupo CARMIM de Teatro. É professor de Filosofia e Direito do IFRN. Doutor em Letras pela UFRN, realizou atividades de pós-doutoramento junto ao Departamento de Filosofia da Universidade do Minho (Portugal), onde trabalhou na aplicação de aspectos da hermenêutica bloomiana ao estudo da obra de Martin Heidegger. Atua como comentarista de política junto ao programa TVU Notícias da TV Universitária e escreve regularmente artigos de opinião em diversos *sites* da Internet, incluindo o www.pablocapistrano.com.br

Em mais de 12 anos de história, a Editora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte (IFRN) já publicou livros em todas as áreas do conhecimento, ultrapassando a marca de 150 títulos. Atualmente, a edição de suas obras está direcionada a cinco linhas editoriais, quais sejam: acadêmica, técnico-científica, de apoio didático-pedagógico, artístico-literária ou cultural potiguar.

Ao articular-se à função social do IFRN, a Editora destaca seu compromisso com a formação humana integral, o exercício da cidadania, a produção e a socialização do conhecimento.

Nesse sentido, a EDITORA IFRN visa promover a publicação da produção de servidores e estudantes deste Instituto, bem como da comunidade externa, nas várias áreas do saber, abrangendo edição, difusão e distribuição dos seus produtos editoriais, buscando, sempre, consolidar a sua política editorial, que prioriza a qualidade.



O nono livro de Pablo Capistrano traz uma análise de alguns dos mais importantes textos do filósofo alemão Martin Heidegger dos anos de 1930, especialmente os que tratam sobre os Hinos de Hölderlin. Mesclando elementos da hermenêutica bloomiana com aspectos da exegese filosófica tradicional e dados histórico-biográficos, Capistrano procura dar conta das relações que Heidegger estabeleceu com diversos pensadores e poetas de tradição ocidental, como, Hesíodo, Heráclito, Hegel e Nietzsche. Por meio de uma estrutura de capítulos que podem ser lidos como sequências de uma novela literária, Capistrano apresenta um painel, ao mesmo tempo, amplo e aprofundado do cenário que permeou os embates intelectuais na Alemanha dos séculos XVIII e XIX, a partir da transição da obra de Heidegger em direção à poesia de Hölderlin e do abandono paulatino da compreensão do trágico como elemento central da antiguidade clássica e da busca de uma interpretação da antiguidade grega que levasse em conta a presença do poético como definidora da experiência cultural ocidental. O percurso de Heidegger em direção ao poético é lido, deste modo, a partir de seus esforços em oferecer uma perspectiva alternativa àquela construída pela tradição de estudos clássicos alemã. Seguindo as veredas conceituais de Heidegger, transitando entre a literatura e a filosofia, Capistrano nos oferece não apenas uma exegese filosófica acadêmica tradicional de um dos mais importantes e polêmicos filósofos do século XX, mas também uma proposta instigante de se compreender a história da filosofia como um embate entre autores fortes, em sua busca por um lugar no cânone da tradição filosófica.

ISBN 978-85-94137-05-0



9 788594 137050 >

