



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA
LINGUAGEM**

Pablo Moreno Paiva Capistrano

**NA TRILHA DO POÉTICO: UM CASO DE ANGÚSTIA
DA INFLUÊNCIA.**

Orientador: Prof. Dr. Glenn Walter Erickson.

**NATAL/RN
2010**

PABLO MORENO PAIVA CAPISTRANO

NA TRILHA DO POÉTICO: UM CASO DE ANGÚSTIA DA INFLUÊNCIA.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Faculdade de Letras do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Literatura Comparada.

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: POÉTICAS DA MODERNIDADE E DA PÓS-MODERNIDADE.

ORIENTADOR: PROF. DR. GLENN WALTER ERICKSON.

NATAL/RN

2010

Pablo Moreno Paiva Capistrano

**NA TRILHA DO POÉTICO: UM CASO DE ANGÚSTIA DA
INFLUÊNCIA.**

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Literatura Comparada pelo Programa de Pósgraduação em Estudos da Linguagem do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

ORIENTADOR: PROF. Dr. GLENN WALTER ERICKSON

TESE APROVADA EM 22 / 04 /2010

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Glenn Walter Erickson (Presidente da Comissão - Orientador)

Prof. Dr. Richard Gordon (Examinador Externo – *Ohio State University*)

Prof. Dr. Arturo Gouveia de Araújo (Examinador Externo – UFPB)

Professora Doutora Sandra S. F. Erickson (Examinadora Interna)

Prof. Dr. Antonio Basílio Novaes Thomaz de Menezes (Examinador Interno)

Catálogo da Publicação na Fonte.
Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA).

Capistrano, Pablo Moreno Paiva.

Na trilha do poético : um caso de angústia da influência / Pablo Moreno Paiva Capistrano. – Natal, 2010.

174 f.

Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem. 2010.

Área de concentração: Poéticas da Modernidade e da Pós-Modernidade.

Orientador: Prof.^o Dr. Glenn Walter Erickson.

1. Poesia. 2. Heidegger. 3. Hegel. 4. Hölderlin. 5. Filosofia. 6. História.
I. Erickson, Glenn Walter. II. Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
III. Título.

RN/BSE-CCHLA

CDU 82-1:1

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

“Nós, poetas epígonos,
devemos reverenciar o legado de nossos ancestrais
- Homero, Hesíodo *et al.* -
como os autênticos livros canônicos;
curvamo-nos diante desses homens aos quais
o Espírito Santo inspirou, e não ousamos perguntar quando,
ou até onde”

Goethe.

RESUMO

A presente tese constitui-se da análise das relações de desapropriação e desleitura presente nos textos *A origem da obra de arte* e os hinos de Hölderlin: *Germânia e o Reno*, produzidos por Martin Heidegger nos anos de 1930. A partir da aplicação da metodologia crítica de Harold Bloom e do textualismo forte de Richard Rorty torna-se evidente que as leituras que Heidegger faz da poesia de Hölderlin podem ser tomadas como uma tentativa de substituição da história da cultura desenvolvida por Hegel a partir da tradição de estudos clássicos alemã que põe a experiência trágica dos antigos Gregos como ponto fundante do *Dasein* ocidental. Sendo assim, ao produzir sua “virada para o poético” Heidegger desloca o eixo de construção da narrativa de origem do ocidente para o poético, buscando a um só tempo, estabelecer um desvio da tese hegemônica de que a Tragédia é o grande acontecimento inaugural da civilização ocidental e também construir um vínculo entre a poesia de Hölderlin e de Hesíodo, de modo a mostrar a estreiteza da identidade poética que uniria gregos antigos e alemães modernos. Essa construção intelectual de Heidegger deve desta feita, ser lida como uma tentativa de superação da influência e do pensamento de Hegel a fim de se completar a tarefa iniciada por Nietzsche de superação do hegelianismo.

Palavras-chave: Heidegger. Hegel. Hölderlin. Filosofia. Poesia. História.

ZUSAMMENFASSUNG

Diese These besteht aus der Analyse der Enteignungsverhältnisse und der Misselung, welche in den Texten der *Ursprung des Kunstwerkes* und die *Hymnen* Hölderlins vorkommen. *Germanien* und *der Rhein* sind in den 30er-Jahren letzten Jahrhunderts von Martin Heidegger verfasst worden. Ab anwendung der kritischen Methodologia von Harold Bloom und der starken Textgestaltung von Richard Rorty wird es deutlich, dass die Heideggers Lesungen der Hölderlins Poesia als ein Ersatzversuch der von Hegel entwickelte Kulturgeschichte ab deutscher Überlieferung klassischer Studien, die das tragische Erlebnis der alten Griechen als grundlegender Punkt des Westens *Daseins* vorbringen, verstanden werden können. So verlegt Heidegger die Aufbauachse der Entstehungserzählung des Abendlandes in Richtung Dichtkunst, indem er in seiner "Wendung zum Dichterischen" gleichzeitig auf der Suche nach einer abweichenden Feststellung der vorherrschenden These ist, in welcher die Tragödie das grosse Antrittereignis der westlichen Zivilisation darstellt, und darüber hinaus noch der Herstellung einer innigen Verbindung zwischen der Poesie von Hölderlin und Hesiodus, um die Enge der dichterischen Übereinstimmung zu zeigen, welche die alten Griechen und die zeitgemässigen Deutschen verbrände. Dieser geistige Aufbau Heideggers hat man somit als ein überholungsversuch Hegels Einfluss und Denkungsart zur Vollendung der von Nietzsche begonnenen Überwindungsaufgabe des Hegelianismus zu verstehen.

Stichwörter: Heidegger. Hegel. Hölderlin Philosophie. Dichtung. Geschichte.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 A FILOSOFIA E SEU ESPECTRO	16
2.1 RITOS FUNERÁRIOS E DESLEITURA POÉTICA: DOIS ASPECTOS DA ANGÚSTIA DA INFLUÊNCIA.....	16
2.2 CENAS DE UM CONFRONTO FAMILIAR.....	29
2.3 ENTENDENDO A ANSIEDADE DE PLATÃO.....	37
2.4 FILOSOFIA COMO LITERATURA: UMA LEITURA LITERÁRIA DE TEXTOS FILOSÓFICOS	42
3 HEIDEGGER E HESÍODO: CONSTRUÇÃO DO MITO DE ORIGEM.....	47
3.1 PROJETO INICIAL DE HEIDEGGER.....	48
3.2 UMA VIRADA PARA O HISTÓRICO	57
3.3 MITO DA ORIGEM	63
3.4 HEIDEGGER E A ORIGEM DA OBRA DE ARTE	71
3.5 A DESLEITURA DE PLATÃO	75
3.6 O ESPECTRO DO POETA.....	79
4 DRAMA E TRAGÉDIA EM HEGEL E NIETZSCHE.....	90
4.1 NIETZSCHE E A CONSTRUÇÃO DO TRÁGICO NO AMBIENTE INTELLECTUAL ALEMÃO.....	91
4.2 A FORMATAÇÃO DO TEXTO <i>O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA</i> A PARTIR DOS ESCRITOS DE 1870.....	96
4.3 A GRÉCIA DE NIETZSCHE.....	103
4.4 O NASCIMENTO DO TRÁGICO NO ESPÍRITO ALEMÃO	111
4.5 HEGEL E A ESTRUTURA DIALÓGICA DA TRAGÉDIA.....	114
4.5.1 Homero, Hesíodo e a Épica	114
4.5.2 A Lírica de Hegel.....	117
4.5.3 Unidade fundamental do drama clássico.....	121
4.6 HEIDEGGER E O CONFRONTO COM A TRADIÇÃO ALEMÃ	126
5 HEIDEGGER E HÖLDERLIN: ANSIEDADE, DESVIO E O RETORNO DOS MORTOS	131
5.1 ENCONTRO COM HÖLDERLIN	132
5.2 GERMÂNIA: O ANÚNCIO DO LUGAR DE RETORNO	135
5.3 POESIA E HISTORICIDADE	141
5.4 HÖLDERLIN, HEGEL E O IDEALISMO ALEMÃO	145
5.5 O RENO OU O CURSO DO DESTINO	149
5.6 HÖLDERLIN, HESÍODO E O RETORNO DOS MORTOS.....	155
6 CONCLUSÃO	163
REFERÊNCIAS.....	169

1 INTRODUÇÃO

Em um sentido amplo, a presente tese pode ser lida como resultado de um esforço de superação de limites e fronteiras entre gêneros de escritura aparentemente distintos. Nesse sentido, esse é um trabalho mestiço, que ora se aproxima da especulação filosófica, ora mergulha no instrumental da crítica literária, por isso, para que eu possa encontrar uma classificação honesta do tipo de esforço intelectual do qual essa tese é resultado, devo falar por um lado na tentativa de transferir certos aspectos de uma metodologia crítica específica aplicada com muito sucesso no universo da literatura para a exegese de textos filosóficos, por outro lado na tentativa de construir uma narrativa que posicione os principais aspectos do pensamento de Martin Heidegger, nos anos de 1930, em função da obra de Friedrich Nietzsche e Georg W.F. Hegel. Desse modo, os textos de Heidegger serão analisados nas páginas que seguem, não apenas com as ferramentas especulativas típicas da filosofia, mas também com um instrumental de crítica literária. É importante frisar que esse trabalho não segue estritamente um instrumental textualista de crítica literária, baseado em certos aspectos da obra de Harold Bloom e Richard Rorty. Há também a presença, nesse trabalho, de aspectos de uma metodologia historicista que faz referência a aspectos biográficos e contextuais que dizem respeito ao entorno do pensamento e da linguagem de Heidegger, mas que são fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho.

Em um sentido mais específico, o tópico central dessa tese será a apropriação que Martin Heidegger faz da poesia de Friedrich Hölderlin nos anos de 1930 (mais detalhadamente três dessas apropriações: a conferência *A Origem da Obra de Arte* e as análises dos hinos de Hölderlin – *Germânia* e *O Reno*). Em um sentido literário, esse tópico passa a ser a própria relação textual que a escritura filosófica de Heidegger estabelece com a escritura poética de Hölderlin, Hegel, Nietzsche e Hesíodo a partir da evidência de mecanismos de desleitura tipificados por Harold Bloom e derivados da noção de “angústia da influência”. Em um sentido filosófico, o tópico em questão é analisado a partir dos esforços intelectuais de Heidegger em se libertar dos resíduos do kantismo ainda presentes em *Ser e Tempo*, bem como da sua tentativa de construção de uma *Geistgeschichte* (História da Cultura) ocidental que possa substituir as construções do historicismo hegeliano.

Nesse sentido, o objetivo central da presente tese é o de demonstrar que Heidegger, ao se apropriar da poesia de Hölderlin de fato, pretende construir uma história da

cultura (*Geistgeschichtlich*) alternativa àquela formulada por Hegel. Essa narrativa de formação passa pela releitura do mito de origem que ligaria Grécia e Alemanha, em função de uma identidade que se apresenta a partir da afinidade poética que envolve Hesíodo e Hölderlin. Assim, a virada para o poético, patrocinada por Heidegger, não pode ser lida apenas como um desdobramento natural dos movimentos da filosofia heideggeriana, mas como uma tentativa de enfrentar a força de Hegel e sua influência sobre o ambiente intelectual alemão. O *agon* (embate) entre Heidegger e Hegel se expõe a partir da leitura das conferências sobre Hölderlin e pode ser lido como um aspecto da relação entre o próprio Heidegger e Nietzsche. Esse embate com Hegel não é uma exclusividade de Heidegger. Nietzsche também empreendeu esforços na tentativa de reformar a história da cultura hegeliana, porém, não obteve sucesso em sua empreitada, devido a sua opção em não romper com a tradição germânica de estudos clássicos que apontava para a eclosão da tragédia grega como acontecimento fundamental da origem do espírito (*Geist*) do ocidente. Nietzsche não conseguiu, na sua tentativa de reconstruir a narrativa de origem, superar Hegel porque seus esforços não atingiram o núcleo do mito de origem hegeliano, a saber: que o ponto culminante da antiga cultura grega ocorre no século V antes da era comum, a partir da tragédia de Sófocles. Dessa maneira, o *agon* de Heidegger contra Hegel pode ser entendido também como uma espécie muito particular de vingança contra o esfacelamento de Nietzsche (pai filosófico de Heidegger), manifestado tanto no colapso de seu pensamento a partir da progressão da sua doença, quanto no abandono do projeto de desmontar a história cultural hegeliana a partir do desenvolvimento da ideia de um nascimento da tragédia no espírito da música.

Há uma dimensão evidentemente narrativa no esforço de apropriação que Heidegger empreende sobre a poesia de Hölderlin. A evidência desse esforço narrativo não aparece quando o trabalho de Heidegger é submetido a uma exegese filosófica tradicional. Por isso é fundamental para o sucesso desse trabalho que aliada a aspectos da exegese historicista que leva em conta o contexto de eclosão do pensamento de Heidegger nos anos de 1930, sejam utilizados aspectos de uma metodologia de crítica literária que dê conta das relações intratextuais que ligam a obra de Heidegger a poesia de Hesíodo e aos textos de Nietzsche e Hegel. A trama que envolve Hegel, Nietzsche, e Heidegger só se torna explícita quando os textos desses autores são submetidos ao crivo de ferramentas de crítica literária, o que permite que a figura de Hesíodo surja em meio a leitura dos *Hinos* de Hölderlin. Nesse aspecto a preocupação de Heidegger com o poético pode ser melhor compreendida quando aspectos da metodologia de Bloom são aplicados a escritura desse autor. Deste modo é possível deixar à

mostra a dimensão narrativa que os esforços intelectuais de Heidegger constroem nos anos de 1930.

Tenho consciência de que uma tese desse tipo corre o risco de não ser compreendida nem por filósofos nem por críticos literários. Mas, correr riscos parece ser realmente um dever para quem se propõe a buscar fornecer alguma contribuição substancial no campo acadêmico, e antes que surjam objeções à presente tese no sentido de que suas pretensões não encontram eco ou referência sólida no mundo acadêmico, é importante ressaltar que a tentativa de se ler textos filosóficos e científicos a partir de uma base textual típica de escrituras literárias não é uma aventura solitária. Richard Rorty (1982) em seu livro *Consequences of Pragmatism* já empreendeu esforços no sentido de utilizar a metodologia de Bloom à leitura de textos filosóficos. Rorty aplicou a metodologia de Bloom a suas próprias exegeses de Heidegger e Wittgenstein e seu enfoque parte do tratamento da filosofia como uma forma de escritura. Nesse sentido o textualismo forte de Bloom encontra eco nas leituras de Rorty e seus esforços podem ser entendidos como um modo de reposicionar o trabalho filosófico em função da literatura e da ciência moderna, e ajudar a fornecer uma resposta para a crise da filosofia na contemporaneidade, incrementada a partir do abandono dos projetos metafísicos da era moderna. Essa tese acompanha em parte a indicação de Rorty, e de certo modo, também busca expandir o alcance de aplicação de ferramentas exegéticas que tratam filosofia e literatura a partir de uma base textual comum. No entanto, também é importante frisar que não assumo uma posição radicalmente rortyana em relação a ideia da filosofia como uma forma de escritura, por isso procuro preservar alguns aspectos historicistas e contextualistas que me levam a reconstruir aspectos do pensamento de Heidegger como um professor de história da filosofia poderia fazer.

É importante ressaltar que nessa tese, o uso de certos aspectos das ferramentas críticas bloomianas será tomada a partir do mapeamento das razões revisionárias empreendido pela professora Sandra S. F. Erickson em seu livro *A Melancolia da Criatividade na Poesia de Augusto dos Anjos* (2003). Neste texto a metodologia de Bloom é aplicada à leitura da obra de Augusto dos Anjos, evidenciando o *agon* do poeta paraibano com poetas da tradição clássica, como Píndaro. A partir desse esforço, Sandra S. F. Erickson estabelece uma descrição detalhada e esquemática dos diversos tipos de movimento de desleitura propostos por Bloom. Certamente, não seria possível que minha tese viesse a se desenvolver sem o auxílio desse mapeamento, que constitui, por si só, uma contribuição extremamente significativa para a compreensão e a ampliação da obra de Bloom. Desta feita, a partir desse trabalho de sistematização, é possível expandir a metodologia crítica de Bloom e desdobrar o

alcance de seu trabalho para espaços aonde a reflexão filosófica poderia reinar aparentemente intocada, ou mesmo campos no qual o discurso científico finca suas trincheiras e mantém seu suposto isolamento epistêmico.

Assim, no primeiro capítulo desta tese, pretendo demonstrar a pertinência dessa aplicação de ferramentas de crítica literária a textos filosóficos, levando em conta que tais ferramentas foram aplicadas também por Harold BLOOM (2005) ao analisar a disputa envolvendo Platão e Homero em função do caso da expulsão dos poetas da república (PLATÃO, 2006). Isso se dará em três momentos: no primeiro, através da elucidação da metodologia de Bloom a partir da relação deste autor com aspectos da tradição cabalista e do mapeamento empreendido pela professora Sandra S. F. Erickson; em um segundo momento, usando como exemplo o esforço hermenêutico patrocinado pelo próprio Harold Bloom, que aplicou sua metodologia crítica ao analisar o *agon* envolvendo Platão e Homero; em um terceiro momento, a partir dos pressupostos assumidos por Rorty em sua leitura da filosofia como uma forma de escritura. Desse modo, o primeiro capítulo dessa tese é propedêutico, constituindo-se uma espécie de “*habeas corpus* preventivo” contra objeções à natureza, talvez pouco usual, desse trabalho em pós-graduações, tanto de literatura quanto de filosofia. A leitura de Rorty leva a compreensão de Bloom como um textualista forte. Nesse sentido usarei a expressão “linha rorty-bloom” para fazer referência ao primeiro aspecto metodológico desse trabalho que em alguns momentos cederá espaço para uma metodologia de cunho histórico-contextualista que será fundamental para a compreensão de elementos relevantes do pensamento de Heidegger, bem como para auxiliar na construção dos aspectos narrativos que a escritura do presente trabalho insiste em preservar.

No segundo capítulo, tem-se o objetivo mais específico de demonstrar, a partir da leitura da conferência *A origem da obra de arte*, que Martin Heidegger aponta para a poesia de Hesíodo como fonte original do acontecimento do *Dasein* ocidental. Essa é uma etapa importante que auxilia de modo muito significativo o desenvolvimento da tese central desse trabalho, tendo em vista que através de uma leitura mais determinadamente filosófica do texto de Heidegger o contato entre a poesia de Hölderlin e a poética teogônica de Hesíodo dificilmente fica evidente ao passo de que em uma leitura puramente textualista não seria possível dar conta de aspectos centrais do pensamento de Heidegger que interferem nas leituras empreendidas por ele nos anos de 1930. A conexão entre Hesíodo e Hölderlin, apontada por Heidegger, será lida, dessa maneira como: (a) uma tentativa de desconstruir a história da cultura hegeliana; (b) um esforço de formulação e consolidação de um mito de

origem que reforça a noção de que gregos antigos e alemães futuros apresentariam uma afinidade de base linguística que se manifesta no verbo de seus poetas fundamentais.

Acrescidos a esses dois aspectos básicos, a leitura que Heidegger constrói em *A Origem da obra de arte*, também constitui uma importante ruptura com toda uma tradição de estudos clássicos alemã que põe o trágico, e não o poético, como elemento central na formação do espírito do ocidente. Desse modo, em um terceiro capítulo, irei empreender esforços em evidenciar como a leitura da tragédia clássica é o ponto central da construção da história da cultura de Hegel. Esse passo será importante por duas razões: primeiro, porque ajuda a compreender os esforços de Heidegger em posicionar Hölderlin/Hesíodo como ponto central do acontecimento de origem do *Dasein* ocidental a partir de uma tentativa de superar o pólo Shakespeare/Sófocles, do qual Hegel lança mão para formatar sua própria narrativa de origem. Segundo, porque deixa também claro que a natureza do fracasso do projeto nietzscheano de leitura da tragédia tem a ver com a impossibilidade de superação de Hegel em seu próprio campo de atuação (os estudos sobre o trágico). Assim, no terceiro capítulo, analisaremos *O Nascimento da Tragédia* (NIETZSCHE, 2007) obra central da fase inicial do pensamento de Nietzsche, bem como o quarto volume dos *Cursos de Estética* de Hegel (HEGEL, 2004), com o intuito de demonstrar que uma das intenções de Heidegger em propor uma conexão entre Hesíodo e Hölderlin nos anos de 1930 é a de superar a história da cultura patrocinada por Hegel e por toda uma tradição de estudos clássicos germânicos que lhe é vinculada a fim de vingar e deslocar Nietzsche (pai filosófico de Heidegger), concluindo sua tarefa de superar o hegelianismo e encontrando para o próprio Heidegger, um lugar no cânone do pensamento ocidental. Por fim, no quarto e último capítulo, serão analisados de modo detalhado as conferências de Heidegger sobre os hinos *Germânia* e *o Reno*, de modo a deixar claro os elementos de identidade que envolvem a poética de Hölderlin e Hesíodo, bem como o caráter da desleitura que Heidegger empreende em função dos dois poemas específicos.

Heidegger não resiste a uma abordagem literária, porque suas intenções como um autor forte não são muito distintas das intenções de um poeta forte. Antes de um débito com a filosofia ou de uma fidelidade particular à tarefa do pensamento, Heidegger deixa evidente em sua escritura o mesmo tipo de ansiedade de influência evidenciado por Bloom na poesia romântica de língua inglesa ou na disputa agonística envolvendo os eleitos do seu cânon ocidental. As intenções de Heidegger em assumir a posição de Hegel no cânone filosófico ocidental e subverter o curso de sua influência no ambiente intelectual alemão, redefinindo as posições do cânone do pensamento europeu a partir da construção de uma outra narrativa de origem da cultura ocidental, se tornam mais claras quando seu texto é lido a partir dos seus

aspectos literários. Antes de diminuir Heidegger com essa evidência, a tese que ora se apresenta busca situá-lo como um filósofo forte, capaz de produzir, para além de Nietzsche, Karl Marx, Arthur Schopenhauer e Soren Kirkegaard, a superação do sistema de pensamento hegeliano, não a partir do solo metafísico que lhe deu origem, mas sim de uma base poética que lança Heidegger para além da fria audácia do conceito e o leva para terrenos nos quais os deuses montam seus acenos.

2 A FILOSOFIA E SEU ESPECTRO

2.1 RITOS FUNERÁRIOS E DESLEITURA POÉTICA: DOIS ASPECTOS DA ANGÚSTIA DA INFLUÊNCIA

Pouco se fala na *Torah* sobre o universo da vida após a morte. Questões sobre o destino da alma e sobre o que ocorre conosco em outros “planos de existência” não aparecem de modo detalhado no corpo da lei judaica. Ao contrário das tradições dos povos de matriz indo-européia, quanto mais antigo o texto judaico pouco ou nada se fala a respeito desse assunto. Apenas no Eclesiastes (Qhelet) aparece uma referência à morte e ao destino da alma:

Assim lembre do seu criador nos dias da sua juventude, antes que venham os dias do mal e aqueles anos cheguem, dos quais você dirá: “não tive nenhum prazer neles”; [...] Antes que o cordão de prata (ou, a cadeia do desejo) fique ligado e a bacia de ouro despedaçada e o cântaro quebrado na fonte e a roda caia despedaçada no poço; [...] (ECLESIASTES, 12:1-6).

Imagens como as do “cordão de prata”, que estabelecem a ligação entre o corpo e alma em tradições teosóficas de base indo-européia, aparecem como um dos poucos elementos indicativos, no judaísmo anterior à era comum, do destino da alma após a morte. Apenas a partir da divulgação do *Zohar*¹ na Espanha no século XIII é que novos modos de se falar sobre a alma e a morte surgem na tradição judaica, influenciados por certos aspectos da metafísica indo-européia. A *Kabalah* aponta para a existência de cinco almas (ZOHAR, 2006, p. 12; 35; 252): (1) *Nefesh* (correspondente ao plano físico e a energia vital, aos fluídos, líquidos corporais e fundamentalmente ao sangue); (2) *Ruach* (corresponde ao plano emocional, à capacidade de interligação e de vinculação afetiva que fortalece o sentido grupal da vida humana, também ligada à respiração, ao sopro); (3) *Neshamah* (corresponde ao plano mental ou espiritual inferior identificado com o discurso, a base linguística que constitui o eu empírico); (4) *Chaiah* e (5) *Iechidah* (as duas últimas correspondem aos aspectos metafísicos e transpessoais bem mais profundos que transcendem a personalidade individual e estão em conexão direta com o *Ein Sof*²). Nesse sentido, os rituais funerários do judaísmo teriam uma ligação direta com ao menos três dos cinco elementos constituintes da natureza do homem.

¹ Livro atribuído à Moisés de Leon, mas que pode ter sido escrito pelo Rabi Shimon Bar Iochai, o *Zohar*, é a grande obra inicial do misticismo judaico, livro fundamental da *Kabalah* e produto da rica cultura *Sefarad* que floresceu na península ibérica durante todo o medievo.

² “Ein Sof” pode ser traduzido como “Vazio Sem limites”; “ilimitado”; aparece na tradição cabalista como uma das formas de se fazer referência a Deus.

Regras *Kasher* de alimentação (matar galinhas cortando o pescoço e deixando o sangue pingar no chão ou não comer sangue de animais, por exemplo) tem a ver com a impossibilidade de se consumir *Nefesh* (UNTERMAN, 241). A vida do animal (sua alma vital), não pode ser objeto de consumo por parte de um judeu observante. Do mesmo modo, o luto de sete dias, nos quais diariamente os filhos do morto rezam o *Kadish*, até o prazo de um ano, quando a *Matzeivá* (lápide definitiva sobre a sepultura) é instalada, tem a ver com a natureza das duas primeiras almas. *Nefesh* se esfacela em sete dias e *Ruach*, dentro da tradição cabalista tardia, passa por um processo de julgamento e revisão de seus atos em vida a fim de se assegurar sua estada no *Gan Éden* (algo que pode ser semelhante ao paraíso dos cristãos). As duas últimas almas, não passam, no entanto, por nenhum processo de julgamento ou de revisão. *Chaiah* e *Iechidah* são transpessoais e têm uma conexão direta com Deus. Não necessitam, por isso, de julgamento (ZOHAR, 2006, pp. 251 – 256).

Curioso é o que acontece com a terceira alma. *Neshamah* também passa por um julgamento. Mas, o campo desse julgamento não é o mesmo de *Ruach*. O elemento lingüístico que dá origem ao eu empírico é julgado no mundo dos homens. Seus atos, seus feitos e seu discurso são compreendidos e ponderados com base na herança que o morto deixou na terra, na medida a partir de sua obra. A pertinência e a intensidade dessa obra garantirão a permanência da *Neshamah* na memória dos vivos por muitas gerações. Desse modo, enquanto os vivos lembrarem saudosamente o nome do morto ou erguerem muralhas de memória para guardar sua linguagem a *Neshamah* do defunto encontrará substância no mundo dos vivos e permanecerá, de uma maneira ou outra, entre eles.

A ideia central de Harold Bloom (sua ansiedade da influência) tem ligações com certos aspectos cabalísticos. Em sua obra *Kabalah and Criticism* (1993) Bloom identifica na *Kabbalah* a presença de um forte vínculo envolvendo tendências gnósticas e neo-platonistas. Nesse sentido a *Kabbalah* orbitaria entre a influência ambígua de Plotino, por um lado e de Valentinus, por outro lado. Esse paradoxo faz a *Kabbalah* oscilar entre uma ideia de unidade radical e um dualismo gnóstico que opõe Deus e criação, espírito e matéria, corpo e alma, bem e mal. Curiosamente esse dualismo gnóstico é profundamente anti-semita e rompe com um dos aspectos centrais da tradição hebraica, a saber, a unidade e radical transcendência de Deus. Essa ambigüidade doutrinaria se manifesta para Bloom como desleitura, especialmente no *Ma'aseh Breshit* (Trabalho da Criação), que junto ao *Ma'aseh Merkabah* (Trabalho da Carruagem – relacionado com o primeiro capítulo do livro do profeta Ezequiel). *O Livro do Esplendor* (*Sepher ha Zohar*) provavelmente escrito por Moisés de Leon entre 1280 e 1286, seria, na visão de Bloom, um exemplo de desleitura do *Gênesis* bíblico, presente através do

Ma'aseh Breshit. Bloom defende a leitura das *Sephirot* (As esferas da árvore da vida da *Kabbalah*) como poemas e não como personificações alegóricas de Deus. Nesse sentido a *Kabbalah* é interpretada por Bloom, como a própria teoria da influência transfigurada na árvore da vida (BLOOM, 1993, pp. 25 – 29). A presença dessa teoria estaria intensamente marcada no trabalho de Moises Cordovero (BLOOM, 1993, 36) que divide cada uma das dez *Sephirot* (esferas da árvore de vida) em seis fases onde cada esfera se manifesta como um tipo de influência presente no modo agônico de Bloom. Essas fases (chamadas de *behinot*) são identificadas por Bloom como mecanismos psicoretóricos de defesa que se apresentam como áreas de imagens poéticas ou tropos retóricos.

Desta maneira a tríade de autores Moises de Leon, Moises Cordovero e Isaac de Luria (responsáveis pela produção, escritura ou edição das principais obras da *Kabbalah*) teriam apresentado à Bloom as bases de sua descrição das razões revisionárias, que pautam sua teoria da influência poética. Até mesmo a doutrina de Freud, presente de modo marcante na leitura composta por Bloom da angústia da influência teria sido prefigurada pela *Kabbalah*: “As a psychology of belatedness, Kabbalah manifests many prefigurations of Freudian doctrine” (BLOOM, 1993, p. 43). Nessa passagem, Bloom também cita as divisões da alma presentes no Zohar, apesar de se concentrar apenas em três dos cinco aspectos presentes na tradição cabalística, ao falar sobre *nephesh* (sangue), *ruach* (sopro) e *neshamah* (memória do nome do morto). É significativo o fato de Bloom omitir as duas outras almas da tradição cabalística. Essa posição marca de certa forma uma adesão aos aspectos mais tradicionais do judaísmo e um abandono consciente de certos resíduos de metafísica que contaminariam a tradição cabalista. A ideia de uma partição de almas se conectaria com a noção de *gilgul*, a versão luriânica da transmigração das almas. Sob esse aspecto Bloom admite: “each person can take up in himself the spark of another soul, of one of the dead, provided that he and the dead share the same root” (BLOOM, 1993, p. 44). Sangue, ar, memória e linguagem são elementos partilhados que se configuram a partir de uma linhagem, que tanto pode ser étnica quanto poética. A tribo, assim, perfigura-se como uma comunidade de textos que se comunicam. A influência se manifesta a partir dessa equação de pertencimento, desse romance familiar que liga poetas vivos e mortos, jovens efebos e antigos pais poéticos em uma relação que envolve honra e profanação.

Bloom entende a *Kabbalah* como uma teoria da escritura, uma defesa psíquica dos judeus medievais contra as perseguições sofridas no tempo da diáspora (BLOOM, 1993, p. 53). Nesse sentido admite que as seis razões revisionárias são extraídas a partir de aspectos de cada *Sephirot* em suas seis direções ou seis fases da cena da instrução, alternada em uma

dialética que narra a presença e a ausência de Deus. Mas não é apenas esse aspecto que marca a teoria de Bloom, a ideia de *neshamah* como uma força presente na linhagem poética também marca sua metodologia. O pertencimento de um texto a uma família de textos, marca a sensação de deslocamento que poetas fortes tem em relação a seus percussores de forma análoga ao modo como o nome do morto, seu discurso, sua marca lingüística, ressoa na linhagem da tribo. A ansiedade de castração e o dever de honrar pai e mãe são sentimentos ambíguos que se apresentam de um modo ou de outro nos textos de autores fortes. Certamente o retorno ou a permanência dos mortos por entre os vivos não é apenas um tropo cabalista. Bloom identifica em Empédocles imagens semelhantes a da luta de Jacó com o anjo na *Torah*, que manteria ligações estreitas com a ideia da permanência da *neshamah*.

Mas os poetas fortes continuam a retornar dos mortos, e somente através do intermédio (quase voluntário) de outros poetas fortes. Como eles retornam é a questão decisiva, pois se retornam intactos esse retorno empobrece os poetas mais novos cujo destino, assim, é o de ser lembrados – se lembrados – como tendo desaparecido na pobreza, numa carência imaginativa que não foram, eles mesmos capazes de suprir. (BLOOM, 1991, p. 183).

A força da *neshamah* (linguagem) do texto pai impulsiona as reações psicoretóricas presentes no texto filho, construindo assim um espaço de desvio, repressão e combate que compõe a essência do modo agônico pensado por Bloom. Assim, a disputa pela permanência é uma disputa por vida. Mais vida, mais permanência em uma dialética ambígua que envolve a reverência do dever judaico de honrar o nome do pai (como aparece na *Torah*) e do impulso helênico de castrar o próprio pai (como aparece na *Teogonia*).

A ansiedade da influência representa a consciência de um espectro de linguagem, a certeza da existência de uma força espectral que permanece no tempo através de uma linhagem de textos e, de um modo ou de outro, aprisiona o poeta, filósofo ou romancista à sua zona de interferência. A imagem do espectro do pai de Hamlet no começo da peça de Shakespeare é sintomática da presença dessa ansiedade. A aparição do rei assassinado é o mote inicial da tragédia e lança Hamlet diante de seu dever para com a memória do pai ao mesmo tempo que o impulsiona a deslocar seu tio e exigir seu lugar no trono da Dinamarca. Do mesmo modo, a ansiedade que movimenta o poeta forte a enfrentar seu precursor também pode ser produto de um contato com uma figura espectral. A ideia central de Bloom,

apresentada no seu texto clássico, *A Angústia da Influência* (1991), trata justamente da relação entre textos a partir de uma permanência da linguagem de autores anteriores nos textos de autores posteriores. A permanência do nome dos mortos por seus feitos, a manutenção do nome dos mortos através da memória dos vivos e a presença da linguagem do precursor no texto do efebo são aspectos semelhantes que remontam a um exercício ritualístico tão importante no universo judaico quanto os setes dias de luto e de recitação do *kadish*, ou o ano inteiro até que a lápide definitiva seja depositada sobre o túmulo.

A *neshamah* do precursor assusta o neófito. A permanência do poeta forte no cânone é a manutenção da memória de seus feitos que, no campo da literatura, se circunscrevem aos seus textos. Como observa BLOOM (1991, p. 132):

A verdadeira história poética é a história de como poetas têm suportado o peso de outros poetas, assim como toda a verdadeira biografia é a história de como alguém suporta o peso de sua própria família – ou o deslocamento da família às figuras de amantes e amigos.

A ansiedade de se suportar a *neshamah* do precursor se dá, no entanto, dentro do texto (do poema, do romance) e é de uma maneira ou de outra, uma leitura errada da obra anterior (BLOOM, 1995). Essa é a angústia fundamental que move poetas, críticos e filósofos no seu trabalho de construção cultural. “A interpretação não existe: só existe desinterpretação e toda crítica é uma poesia em prosa” (BLOOM, 1991, p. 132). Nesse sentido, a desleitura que um autor faz do seu precursor é a resposta ansiosa que ele dá à contemplação do espectro desse precursor. A *neshamah* de seu antepassado poético, de seu ancestral literário, de seu mestre filosófico, se impõe na medida em que o poeta vivo tem consciência de sua própria finitude literária. Ele pode ser tragado pelo poema de seu precursor, pode ser destroçado pela memória de alguém que veio antes dele e que por seus feitos significativos (seu poema, sua peça, seu argumento) acabou impondo o dever de lembrança do seu nome travestido na apropriação de sua linguagem. Nesse sentido, a relação entre poetas, romancistas ou filósofos é uma relação de profanação da memória dos mortos através da desleitura de seus textos e da apropriação retórica de sua linguagem.

Mesmo quando um poeta aparentemente se submete à força da linguagem de seu precursor, mesmo quando ele aparentemente opta por servir aos interesses do espectro que lhe aparece, há um sentido de profanação e subversão. Podemos observar isso em uma das razões revisionárias delimitadas por Bloom, chamada de *apophrates*, “o retorno dos mortos”. Bloom explica o sentido dessa razão revisionária na seguinte citação:

O que tenho em mente é algo bem mais drástico e (presumivelmente) absurdo, que é o triunfo de se ter posicionado o precursor de tal maneira na obra do novo poeta que determinadas passagens em sua obra parecem agora não presságios do advento do efebo, mas sim conseqüentes e em débito com este, e mesmo (necessariamente) diminuídas pelo esplendor maior do novo poeta. Os grandes mortos retornam, mas retornam com nossas cores e nossas vozes, ao menos em parte, ao menos em alguns momentos – momentos que são testemunho de nossa persistência e não da dos precursores. Se retornarem integralmente, e com sua própria força, então, o triunfo será seu (BLOOM, 1991, p. 184).

Por esse movimento, o poeta novo precisa servir de canal para o retorno do seu ancestral poético. No entanto, essa interação não ocorre sem uma subversão, uma desleitura, uma distorção da linguagem do precursor. Caso o ancestral volte intacto, ele destruirá seu receptáculo, sufocará o poeta novo e fará com que ele desapareça submerso na força do precursor.

Então, ocorre um desvio, uma profanação, uma subversão da memória dos mortos. Um modo de desleitura na qual a obra do precursor aparece como uma espécie de “sobrevisão” da obra do poeta novo, presente, por exemplo, no tipo de movimento crítico composto pelos irmãos Campos no Brasil, em relação a uma suposta linha evolutiva da poesia que tem como ápice o trabalho dos próprios concretistas. Essa parece ser a chave do narcisismo original do poeta forte, do crítico forte e do filósofo forte. Um impulso libidinal de autopreservação que o faz reconhecer, no seu pai original, as marcas de sua própria face. No entanto, no processo de trazer à tona os mortos, o novo poeta (crítico ou filósofo) não enxerga em seu precursor simplesmente uma imagem refletida de si mesmo, nem em si uma imagem refletida de seu pai poético. Na verdade, Bloom aponta para a presença de um “duplo gnóstico” (BLOOM, 1991, p. 190), uma sombra, um outro, um reflexo.

Essa sombra, esse espectro, surge da tentativa do poeta novo subverter a ordem temporal e arrancar uma parte da imortalidade dos precursores a fim de garantir para si mesmo uma permanência no tempo. Essa é a profanação fundamental da *neshamah* e é o que move o poeta forte na sua busca pela imortalidade literária, como um filho que sente inveja de um pai, mas que, ao mesmo tempo, nutre por ele tal respeito e temor, que acaba por ser tragado por um universo de emoções conflitantes. As implicações psicanalíticas e teológicas dessa ideia saltam aos olhos. Freud e Shakespeare se encontram no universo de Bloom através da sua adaptação da *Kabalah* ao universo da crítica literária contemporânea. Estabelecendo, a partir disso, as bases de uma hermenêutica pós-estruturalista que não se

interessa por compreender textos como unidades fechadas de significado. Dessa forma, a ideia de uma ansiedade da influência indica que não existem textos tomados individualmente, mas, sim, relações intratextuais onde um texto é tomado em outro texto a partir da elucidação de suas relações internas.

Tais relações, por sua vez, são estabelecidas a partir de um ato crítico, uma desleitura ou desapropriação que um poema pode exercer sobre um outro poema. Com base nessa ideia fundamental, Bloom entende que todo ato de escrita é, de um modo ou de outro, um ato de leitura, de maneira que esse ato de leitura pressupõe a referência à outra obra através das seis razões revisionárias.

A teoria de Bloom é autodenominada de “revisionismo dialético”. A rigor, isso significa que a leitura de um texto não se dá como um “mergulho” nas profundezas do texto em si, tomado isoladamente. Bloom busca afastar-se das regras hermenêuticas desenvolvidas por Friedrich Schleiermacher em sua tentativa de traduzir e ordenar os diálogos de Platão (SCHLEIERMACHER, 2002). Essas regras, estruturadas com o objetivo de resolver um problema filológico embaraçoso no final do século XVIII (o de saber a ordem dos diálogos platônicos) acabaram por levar Schleiermacher a desenvolver uma teoria hermenêutica (SCHLEIERMACHER, 2003) de matriz intencionalista que pode ser entendida como o solo a partir do qual diversos modelos estruturalistas de crítica literária emergiram. A noção que se esconde por trás do intencionalismo de Schleiermacher é a de que um texto pode ser o instrumento de sua própria interpretação e de que ele é a porta de entrada, por si só, para a mente do autor. Essa é uma regra derivada da hermenêutica protestante (GONDRIN, 83) que tratava o texto bíblico como sendo a chave de sua própria interpretação (*sui ipsius interpres*).

Nesse sentido, a leitura de um texto nunca se dá em si e por si mesma. Um poema não pode ser visto como uma entidade isolada – há uma leitura deliberadamente equivocada de um poeta em relação a seu precursor. A história da poesia contada por Bloom é a história das relações intrapoéticas. A história da influência de poetas sobre poetas lida como uma desapropriação, um estudo dos ciclos vitais do poeta tomado como poeta. Assim, as relações intrapoéticas são lidas por Bloom como cenas de um romance familiar, um conceito extraído de Freud (BLOOM, 1991, p. 36) e recolocado na cena crítica a partir das matrizes cabalísticas da *neshamah* e das *behinot* que surgem das esferas da árvore da vida. Assim, toda leitura de um texto implica a apropriação de uma rede textual. Ler um poema não é ler simplesmente “aquele” poema, mas sim uma rede de poemas anteriores no qual o texto em foco pode ser inserido, confrontado e compreendido a partir da sua relação com outros textos. Surge desse modo a ideia de tropo como um instrumento que se coloca não contra a linguagem literal, mas

contra uma linguagem anterior. O desvio, a distorção retórica do poema, não ocorre em função de um sentido literal puro, e sim de um poema anterior ao qual ele faz referência. A partir dessa ideia, pode-se enxergar a ansiedade de influência como um tropo de ironia retórica que ligaria um poeta a um poeta anterior, um texto a um outro texto, um corpo a uma *neshamah*.

O campo de abrangência da ansiedade de influência é, dessa forma, o do uso dos tropos como instrumentos de poder. O tropo não seria, como observa Sandra S. F. Erickson (2003, p. 71), uma mera substituição vocabular com o intuito de ornamentar um discurso. O que está em jogo não é apenas ironia como uma figura de linguagem, mas uma apropriação da imagem de um discurso anterior, com o objetivo de revisá-lo, consertá-lo ou apontar-lhe falhas a fim de modificar seu significado. No final, os tropos retóricos são instrumentos de poder porque tem o intuito fundamental de proporcionar uma substituição de textos através de um erro proposital, um desvio no sentido literal ou na referência direta a outro texto. Dessa maneira, o que está em jogo de acordo com a crítica de Bloom, não é simplesmente um modo de se apreender a linguagem, é um combate, um confronto que opõe textos e poetas com a mesma força retórica que produz desvios, desleitura e releitura de obras anteriores.

Os tropos de Bloom fazem referência às figuras de linguagem de Quintiliano (BLOOM, 1991). Três desses tropos seriam de limitação: a ironia, a metonímia e a metáfora (renomeadas: *Clinamen*, *Kenosis*, *Askesis*). Esses tropos de limitação estabeleceriam com o texto-pai uma relação de dependência. No *Clinamen* (ironia) os textos se posicionariam lado a lado e sua relação se constituiria a partir de uma defesa psíquica de formação reativa na qual o texto-pai é alcançado pelo texto-filho. O *Clinamen* é desta feita, uma má leitura, conforme observa bem Sandra S. F. ERICKSON (2003, p. 73), que encobre o texto-pai. Na *Kenosis* (metonímia) ocorre um isolamento, uma regressão, de modo que o texto-filho procurará desviar-se do texto-pai, reduzindo-o a uma parte. Na *Askesis* (metáfora), surge a sublimação do texto-filho através da aceitação de seu precursor. O efebo, então, iguala-se ao precursor, sem modificar o sentido original do texto-pai e se sacrifica pelo precursor para fazer emergir novamente através de seu próprio trabalho, o trabalho do morto.

Nos três casos, observa-se um estado de limitação ou redução do texto-filho em função do texto-pai, mas a relação entre textos no escopo da hermenêutica de Bloom não se dá só num sentido de limitação ou redução. Na *Tessera* (sinédoque) há um desvio, uma inversão, na qual se toma a parte pelo todo, de modo a se exagerar a importância de um aspecto do texto-pai, escondendo seu significado. Nesse movimento, ressalta-se o significado de uma parte, de modo a reduzir-se o significado do texto como um todo. Na *Tessera*, o texto-

filho foge do texto-pai, negando-o através de um recurso de inversão, no qual um aspecto subsidiário é tomado como fundamental, para que o fundamental não seja alcançado. Na *Demonização* (hipérbole), ocorre um exagero ou uma diminuição do significado do texto-pai. O texto-filho pode ter ido muito longe, ampliando, exagerando a importância do texto-pai ou fazendo com que seu campo de significado amplie-se a ponto de abarcar elementos que não lhe são próprios; ou mesmo não ter ido suficientemente longe, de modo que o campo de significado do texto-pai acaba por se tornar mais restrito. Sob esse aspecto, os dois movimentos, o do alto (que exagera o alcance do texto-pai) ou o de baixo (que lhe deprecia o significado), acabam por produzir um desvio, uma transfiguração. Nessas duas razões revisionárias (*Tessera* e *Demonização*), o sentido não é de uma negação ou de uma subvalorização irônica do texto-filho, é de um desvio, de uma distorção do campo de significado do texto-pai, ampliando ou restringindo seu alcance, ou mesmo tomando uma parte pelo todo, como num jogo de dissimulação da imagem do precursor por parte do poeta jovem.

Por fim, há a *Apofrates* (metalepse): o retorno dos mortos. Nesse movimento, uma imagem contém, ela mesma, um sistema completo de imagens de maneira a reter a representação dessas muitas imagens comprimidas numa só. Pela *Apofrates*, a voz dos mortos fala pela boca dos vivos, de maneira a ocorrer uma transfiguração através da qual o texto-pai se manifesta no texto-filho, roubando-lhe o rosto e fundindo seu próprio rosto, no rosto do outro, como numa introjeção, seguida de uma projeção subsequente. Na *Apofrates*, há uma introjeção como enfrentamento ao invés de uma contra sublimação direta do texto-pai por parte do texto-filho.

Observando as razões revisionárias como foram descritas anteriormente, pode-se tecer uma trajetória psicanalítica, de rejeição, aceitação e enfrentamento, envolvendo o texto-filho em sua tentativa de sobreviver à influência do texto-pai. O espectro do pai ameaça sufocar o filho, como na figura ausente do deus-Pai cristão que parece ter abandonado seu único filho para morrer na cruz ou mesmo na sombra doméstica do Pai de Kafka em sua *Carta ao Pai* (1993). A ansiedade diante da influência é uma ansiedade diante de uma imagem pouco nítida, que parece ameaçar a *neshamah* do texto-filho e que compromete sua permanência, seu espaço no Cânone, seu lugar no mundo dos textos-vivos. Desse modo, uma série de estratégias de força, sobrevivência e poder são desenvolvidas. Manter-se inteiro diante da força avassaladora do precursor parece ser a chave dos movimentos revisionários propostos por Bloom. O que haveria, então, em comum entre essas diversas razões

revisionárias é o fato de que em todas elas há uma mentira básica, um *proton pseudos* poético, que busca ocultar as intenções fundamentais do autor e subverter o tempo.

Mais do que nunca os poetas contemporâneos insistem que estão dizendo a verdade em sua obra, e mais do que nunca contam sucessivas mentiras, em especial sobre suas relações entre si, e com mais firmeza sobre suas relações com seus precursores (BLOOM, 2003, p 30).

A mentira fundamental é uma mentira contra o tempo que busca esconder, despistar o precursor através de um desvio presente em alguma das razões revisionárias. A luta contra os ancestrais não se dá de modo direto e só poetas, prosadores e filósofos ingênuos podem pensar que enfrentaram de peito aberto o motor da sua própria ansiedade de influência. Esse detalhe apontado por Bloom, desmonta as pretensões de uma hermenêutica estruturalista de matriz intencionalista. A ideia de que um texto pode ser a chave de sua própria interpretação, ou uma porta para a mente do autor, esbarra na mentira básica da influência.

Os tropos retóricos de Bloom mostram que o quê se diz, se diz em sentidos diversos e Schleiermacher talvez confiasse demais na honestidade de Platão para acreditar que não havia sombra de dissimulação ou ironia em seus diálogos. Talvez por isso, a noção de que um texto é uma caixa fechada de significados, só esperando por um bom crítico que consiga usar as chaves para extrair o seu conteúdo intrínseco não faça sentido no universo de Bloom. Sua percepção é a de que o significado de um texto só aparece na medida em que ocorre o confronto com um outro texto.

Essa dialética da influência ganha conotações dramáticas na medida em que o autor se aproxima da morte. Há um giro, um retorno às origens quando a presença do fim se torna evidente. Nesse sentido, o autor torna-se tão obcecado por suas origens poéticas, literárias ou filosóficas, quanto um doente terminal de câncer pode se tornar obcecado pelo contato com qualquer coisa ou pessoa que lhe lembre seus familiares, seu ponto de partida, seu início:

Quando o poeta vislumbra seu fim, precisa de alguma evidência robusta de que seus poemas não são poesia morta, e procura, então, evidências de ter sido eleito para realizar as profecias dos precursores, pela recriação fundamental dessas profecias em seu próprio e inconfundível idioma. É esta a magia curiosa do *apophrates* (BLOOM, 1991, p. 195).

Nessa perspectiva, a crítica literária se aproxima de um estudo da problemática da perda. Da ferida, da finitude, da morte e da ansiedade de uma influência que se dá como busca em se

libertar da força da *neshamah* do ancestral para que sua própria *neshamah* permaneça e não seja ofuscada pela de seu antepassado ilustre. Assim, há um conflito entre o dever familiar de lembrar os mortos (o mandamento da *Torah* de se honrar Pai e Mãe) e o desejo erótico e narcisista por mais vida. A imagem à que Bloom faz referência para tornar mais claro o cerne dialético de toda escritura é a de Jacó lutando com o anjo da morte para se transformar em Israel (BLOOM, 2003). A disputa de Jacó com o anjo do Senhor representa uma busca por mais vida, transfigurada na benção, como indica Bloom ao fazer referência a uma de suas razões revisionárias: “porque a divinação poética aspira a uma imortalidade literal, e todo poema pode ser definido como uma forma de esquivar-se da possibilidade da morte” (BLOOM, 1991, p. 140). A tentativa de vencer a morte, de ultrapassar os limites do seu tempo na terra ou de estender esses limites através da perpetuação de sua *neshamah* (da memória de seu nome, da lembrança de seus feitos, a força de sua linguagem) é equivalente à luta do autor forte contra seu precursor. Ele precisa roubar mais e mais vida e nesse conflito e essa vida é a linguagem do precursor. Assim como Jacó foi ferido na perna - mais especificamente na lombar que tenciona o nervo ciático, surgindo daí o mandamento judaico de se não consumir o nervo ciático do boi (UNTERMAN, p. 80), o autor abre uma ferida narcísica em seu próprio texto por meio da qual o espectro do precursor volta. A angústia e o conflito de Jacó têm semelhanças com a angústia e o conflito de Hamlet porque, de uma maneira ou de outra, ambos trazem para o palco de nossos sonhos, assombrações e crepúsculos particulares; a dinâmica desse romance familiar, mareada pela culpa e pelo desejo. A história da relação entre textos, entre poetas, dramaturgos, romancistas e filósofos é, assim, a história de um confronto com fantasmas que parecem exercer uma irresistível pulsão de morte. Quando um autor é seduzido de modo irresistível pela força de seu precursor poético, literário ou filosófico, perde o nível fundamental de ansiedade que o levaria a produzir um desvio na obra do seu ancestral. Esse é o risco fundamental do arrebatamento estético.

Quando se é arrebatado esteticamente por um poema, por exemplo, tem-se que pagar um preço. O sacrifício de nosso próprio poema, sugado pela força do poema do outro. Nesse sentido, a apreciação estética da literatura não pode comprometer a pulsão criativa do autor. A desleitura não pode se dar num ambiente de culto à personalidade ou à obra do precursor. Respeitar demais a *neshamah* do seu ancestral não vai lhe servir como garantia de que a sua própria *neshamah* seja honrada após a sua própria morte. Jacó não pode respeitar a vontade de seu pai que resolve abençoar seu irmão Esaú, assim como para um autor sacralizar a linguagem do precursor não vai garantir a permanência da linguagem no tempo. Não se

pode honrar pai e mãe no campo do confronto literário e o ônus de ser tomado pela angústia da influência tem a ver com o sacrifício do arrebatamento estético. Novamente, a imagem de Jacó se faz presente como um exemplo de um confronto com o Eterno. A luta com o anjo da morte apresenta o desespero de quem se vê diante da iminência da própria finitude e a coragem de desrespeitar aquilo que é sagrado. Há algo de iconoclasta nessa batalha, algo de profano e desrespeitoso. Bloom identifica as proximidades do combate de Jacó com a imagem do poeta em confronto com os fantasmas de seus antecessores:

Lutando, Jacó pôde triunfar, pois seu adversário era o Eterno; mas mesmo os poetas mais fortes devem atracar-se com fantasmas. A força desses fantasmas – que é sua beleza – aumenta na medida em que a distância do poeta concorrente cresce no tempo. (BLOOM, 2003, p. 36).

A imagem de Jacó em seu combate com o anjo da morte serve como metáfora para a imagem do poeta no combate com seu precursor. A luta pela benção, no caso da história Bíblica, o esforço de Jacó de não se submeter à própria finitude é, a um só tempo, um ato de atrevida rebeldia em relação aos desígnios do Eterno, e um ato de louvor a Ele. O esforço está em roubar mais vida, adquirir mais tempo. Assim, o poeta que desvia o texto do seu precursor adquire mais tempo e mantém viva sua *neshamah* após seu desaparecimento físico. No entanto, esse procedimento de desleitura, também, em contrapartida, funciona como o espaço canônico do ancestral poético. A luta para se libertar da angústia da influência é um confronto que deixa marcas no texto do jovem³ autor. Se Jacó ficou coxo de uma perna e esse foi o ônus por ter arrancado mais vida na luta contra o anjo, o jovem autor acaba por receber, em seu texto, a marca do autor anterior e, nesse confronto, acaba por ajudar na canonização de seu ancestral poético, levando a diante sua *neshamah*, mantendo a memória do seu nome, da sua voz, da sua linguagem.

Textos são, então, escritos para se escapar da morte. Autores vivos habitam em autores mortos, que por sua vez estão vivos nos textos de seus continuadores ou de seus desvirtuadores. Interpretação e desinterpretação; luta e louvor; busca de manter-se vivo e culto aos ancestrais; ansiedade da influência e força criativa original; esses são os elementos que compõem a dialética crítica de Harold Bloom.

³ Importante entender aqui o termo “jovem” não é relativo à idade, nem a uma datação temporal numa série estática. O autor é “jovem” em relação a seu precursor. Nesse sentido, Milton pode ser o “jovem” autor quando comparado a Shakespeare, o precursor do qual ele tenta se libertar.

De uma maneira ou de outra, a força do seu método de identificação de razões revisionárias nos textos e a busca da compreensão das relações entre esses textos⁴ tem um débito com o entendimento cabalístico acerca do destino das várias almas humanas após a morte.

O grande problema então é o de se saber até que ponto uma metodologia desse tipo, baseada em conceitos derivados da tradição da *Kabalah* judaica, pode servir também para a análise das relações existentes entre textos filosóficos e/ ou entre textos de poetas e de filósofos. Ou seja, de modo mais específico: seria possível usar certos aspectos do método de Bloom para estabelecer as razões revisionárias presentes, por exemplo, nas conferências de Heidegger sobre Hölderlin? Ou mesmo dessas conferências em função dos cursos sobre estética de Hegel?

Uma resposta afirmativa pode ser intuída a partir de dois elementos: (A) o próprio Bloom aplicou com resultados bastante satisfatórios seu método de desleitura na análise das relações entre Platão e Homero, assim como entre Freud e Proust (BLOOM, 2005); (B) Richard Rorty aplicou em *Consequences of Pragmatism* elementos da teoria de Bloom na análise da linguagem de Heidegger e Wittgenstein (RORTY, 1982); (C) as distinções envolvendo literatura e filosofia não são suficientes para impedir que a aplicabilidade de um método usado para a crítica de textos literários possa também ser estendido para textos filosóficos. Essas três razões justificam a aplicação de aspectos do revisionismo dialético na leitura de textos filosóficos. Mas, para demonstrar com um pouco mais de atenção a pertinência dessa última afirmação, podemos partir da análise de um exemplo concreto: o confronto entre Platão e Homero, a partir da ocorrência da expulsão dos poetas da República.

Para demonstrar a pertinência de se aplicar uma metodologia de crítica literária à análise de textos filosóficos, se faz necessário abordar esses dois aspectos e explorar suas conexões, a fim de afastar qualquer tipo de pré-objeção à pertinência de um trabalho mestiço como este. Assim, é importante analisar o caso da “expulsão dos poetas da República” presente em Platão empreendendo também uma pequena revisão acerca de uma exegese tradicional (derivado da tradição alemã de estudos clássicos) que costuma tratar o episódio como um atestado de uma cisão envolvendo filosofia e literatura, construindo assim uma redução epistemológica do trabalho de Platão.

⁴ Esse método foi aplicado extensivamente pelo próprio Bloom no estudo da poesia romântica de língua inglesa (BLOOM, 1994) ou na leitura crítica da obra de Milton e Emerson (BLOOM, 2003), como uma espécie de “demonstração” daquilo que havia sido teorizado na sua *Angústia da Influência* (BLOOM, 1991).

2.2 CENAS DE UM CONFRONTO FAMILIAR.

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 - o *mimo* - para formar os diálogos socráticos), ele mesmo um poeta?

Esse 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). Nesse 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 *musikhé*. Ou seja, 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 *musikhé* 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 eles mesmos 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*, 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, 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, de outro, a apreensão racional dos modelos originais.

Desse 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, que tipo de loucura estaria Platão falando? Certamente, 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 (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* dos instintos desmedidos. 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 essa ideia levantando o problema de se saber o porquê da imposição de uma compreensão matemática das formas puras aos cidadãos, não seria por si mesmo uma espécie de tirania filosófica. A ênfase recairia justamente na restrição do desejo

sexual, no domínio do *eros*. Nesse sentido, Rosen foge da ideia epistemológica e aponta como sendo o cerne do conflito entre filosofia e poesia a disputa que envolve licenciosidade e repressão sexual. O objetivo fundamental do controle do *eros* não se resume, como poderíamos pensar a primeira vista, em um moralismo simplista, mas tem implicações específicas com a ideia de *eugenia* e de produção de uma nova classe e de uma nova raça reformada. Neste sentido a planificação do mundo de Platão implicaria necessariamente um controle do *eros*, um direcionamento das pulsões sexuais de seus cidadãos 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 os 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 a imposição de uma irregularidade étnica que comprometeria o planejamento social da República. 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 *cosmos*, 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.

Neste sentido, 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 uma outra dimensão, subsidiária. Neste sentido o apego que a arte pictográfica tem aos simulacros e que a poesia mantém na sua forma semiológica, está adstrita mais 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*. Nesse 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. 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 estilística ou epistemológica, é, em Platão, teleológica. O poeta finge ser algo que não é. Rosen observa:

The contemporary defense of poetry, for example by Heidegger, attributes to the poetic art the manifestation or unveiling of that which Plato would call an 'Idea' or *ousia*. But the Socratic critique does not say that the poet 'veils' the Ideas. The accusation is political. One must connect the critique of Book Three with that of book Ten. The latter is an illustration of the more general thesis that *all* types of mimesis (*tous allous hapantas tous mimetikous*) are an outrage or destruction of the discursive intellect of those who listen to them (*tes ton akounton dianoias*) if they do not possess the remedy (*pharmakon*): namely, knowledge of what mimetic art actually is (595b3 – 7) (ROSEN, 1988, p. 08).

Ao reduzir o problema do conflito entre filosofia e poesia ao aspecto epistemológico que envolve o movimento de velar, desvelar e revelar a verdade poder-se-ia concentrar esforços em uma série subsidiária de conflitos supostamente intrínsecos que oporiam esses dois elementos. 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-se em conta, não simplesmente os aspectos de metrificacão, mas fundamentalmente a característica narrativa do *mithos* poético, 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 exatamente como Homero fez na sua épica e Sófocles nas suas tragédias. Segundo: Sócrates aponta de modo claro (X, 595a) que a poesia deve ser extirpada da República caso ela seja de um 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 de um modo ou de outro, miméticos e poéticos. Se assim o fosse, seriam também a tragédia e a comédia plenamente miméticas e não apresentariam comprometimentos políticos e ontológicos diversos da épica. A épica de Homero, por sua vez, mistura *mimesis* e narração, ao passo de 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 na mistura da 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 o *telos* político 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 um estado ideal. 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”.

O que teríamos então? Um desvio estilístico no uso da *mimesis* produz um distúrbio do processo do conhecimento. Mas, esse não é o problema central. Não estamos diante do núcleo duro do conflito. A partir dessa distorção, ocorre o efeito político e moral da poesia homérica: o descontrole do *eros*. O desejo ganha então sua autonomia sobre as dimensões racionais da alma e a programação estatal do intercruzamento eugênico, cosmológico e numerológico, pensado por Platão, fica em risco.

Sendo assim, o conflito de Platão com a poesia não é apenas epistêmico ou ontológico (em todos os sentidos), mas fundamentalmente político e moral em um primeiro aspecto; e encobre, em um segundo aspecto, um conflito do próprio Platão com seu precursor: Homero. O aspecto do uso das imagens, dos simulacros, ao invés da apreensão pura das formas racionais do conhecimento, tem relevância quando submetida às intenções fundamentais de *A República*. O embate entre a poesia e a filosofia se submete assim ao *telos* central do diálogo, que é o do estabelecimento de uma cidade reta, de uma *orthé polithéia*, seguindo os moldes espartanos. 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 o *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 foi explorada na leitura que Jacques Derrida fez do Fedro (DERRIDA, 1997). O aspecto quádruplo do *pharmakon* (Remédio, veneno, droga e filtro mágico) é equivalente ao próprio aspecto quádruplo da escritura que também retém essas mesmas características. 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, assitindo-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 *lógos* vivo, no domínio da supremacia da fala. A substituição de Rá por Thot, marcando a força da escritura que deixa evidente a marca da diferenciação em meio a unidade da linguagem (DERRIDA, 1997, p. 34) instaura a pluralidade das línguas e ao mesmo tempo produz uma consciência de um descolamento que evidencia a palavra, deslocando-a 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 (1997), 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 (DERRIDA, 1997, p. 87) mais aceitável do que a da escritura no Fedro, posto que a poesia, entendida como *musikhé*, 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 entendida como imagem da fala, guardiã da ambigüidade de reter, no espaço da letra, o tempo vital da voz.

Assim, se a linguagem é uma droga (e isso a escritura deixa evidente mais do que a *musikhé*), os filósofos, ao contrário dos poetas homéricos, não se deixariam embriagar por ela, utilizando-a com intenções medicinais, terapêuticas, separando do aspecto quádruplo do *pharmakon* o remédio do veneno. Nesse sentido, a distinção entre o ofício do poeta e 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 conhecimento 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. Os próprios diálogos de Platão são, nesse sentido, um modo literário específico, que poderia ser caracterizado junto a outros modos como a comédia e a tragédia.

Mas, 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* da linguagem não o distingue substancialmente do poeta porque, a rigor, do ponto de vista do seu fazer, todos dois mentem. 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-se a um modo apenas, mas abrem-se em um leque de possibilidades bastante amplo. Tal fato pode ser facilmente demonstrado tomando como ponto de partida uma comparação estilística entre o próprio Platão e seu discípulo, Aristóteles⁵. A forma básica do

⁵ 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 70 anos depois eles teriam reaparecido e levados para Atenas a fim de que ficassem sob a guarda de Andrônico de Rodes, 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

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, após o qual o rol dos suspeitos são estabelecidos para apenas no final, após uma boa dose de suspense, a solução do mistério aparecer. Dessa 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.

Se Platão está mais próximo de Sófocles do que de Aristóteles em termos da forma de seu texto, aproxima-se do seu discípulo quando o assunto é a consciência do poder de encantamento da linguagem. Na verdade, como se pode extrair das lições que *A República* nos deixa, as distinções entre filósofos e poetas se dão bem mais no campo de suas intenções e de suas posturas em relação ao próprio discurso do que do discurso tomado por si mesmo. Mas, se essa é uma distinção possível de ser identificada, inúmeras confluências podem ser da mesma forma atestadas. O próprio BLOOM (2005) aponta para a pertinência de se compreender as intenções de um filósofo longe da imagem de santidade socrática ao ler a expulsão dos poetas da república platônica, a luz da tentativa de Platão destronar Homero do centro do cânone grego. Nesse sentido, filósofos e poetas teriam a mesma ansiedade criativa, o mesmo desejo de alcançar a imortalidade através da perpetuação de suas vozes, quer estejam elas sendo cantadas ao redor de uma fogueira, encenadas num anfiteatro grego, lançadas na praça do mercado ou mesmo cristalizadas em longos tratados de prosa filosófica no melhor estilo dos livros de Aristóteles.

Dessa forma, é importante entender a atividade de Platão ou de qualquer outro filósofo posterior a partir de uma base inicial de produção de elementos intertextuais que se intercalam com o trabalho dos poetas. A base fundamental da produção textual é a mesma e, de um modo ou de outro, as ansiedades são idênticas. O mesmo motor que leva ao poeta se impor para tentar preservar sua *neshamah* sobre a *neshamah* de poetas precursores, leva o filósofo forte a um esforço por ultrapassar o pensamento (linguagem) de seus mestres precursores. O tão alardeado “amor à sabedoria”, o tão badalado “apego à verdade” pode ser visto, a partir desse pressuposto, como um recurso tropológico pensado por Platão, ou por sua escola de exegetas alemães, para esconder o impulso original de ansiedade que leva pensadores, assim como levou Jacó em sua luta com o anjo do Senhor, a buscar mais vida.

como os textos de Aristóteles foram preservados em um ciclo de 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.

Nesse sentido, mais vida é a imortalidade do próprio pensamento, que ganha um apelo bem mais sedutor do que a pura e simples “verdade”. Deste modo, a ansiedade de Platão em expulsar os poetas da sua república deve ser entendida como mais uma manifestação da angústia da influência pensada por Bloom. Para demonstrar como esse mecanismo manifestasse, analisaremos a seguir o exemplo da expulsão dos poetas a partir mais especificamente da leitura de Bloom como uma demonstração da filosofia compreendida como um tipo de escritura.

2.3 ENTENDENDO A ANSIEDADE DE PLATÃO.

Harold Bloom no seu livro *Onde Encontrar a Sabedoria?* (BLOOM, 2005) indica a angulação da sua análise sobre a relação entre Platão e Homero da seguinte maneira: “Não tenho competência para analisar Platão como filósofo, mas seus diálogos, no que têm de melhor, são poemas dramáticos absolutamente singulares, sem par na história da literatura” (BLOOM, 2005, p. 44). Tomar Platão como um poeta e aplicar sobre seu trabalho uma metodologia que se aplicaria à análise crítica de poemas não parece ser uma tarefa difícil. É possível reconhecer a força poética de Platão quando comparamos seu personagem principal (Sócrates) com o Sócrates de Xenofonte.

Com exceção das obras do final da sua vida, Platão não se furta em deliberadamente flertar com o gênero dramático de Sófocles e sua disputa com Homero pode assim ser entendida como o confronto entre dois poetas. A filosofia, quando tomada como escritura, se situa na confluência de muitos gêneros e abre espaço para tipos particulares de formas textuais. Podemos observar o diálogo de Platão como um desses modelos, que caminha em um rumo bastante distinto do modelo monográfico desenvolvido por seu aluno insubordinado, Aristóteles. Nesse sentido, o modelo canônico a partir do final do século XVIII passou a ser o de Aristóteles, que se tornou o paradigma da prosa acadêmica, enchendo com sua forma monográfica as bibliotecas de pós-graduação planeta afora. No que diz respeito ao conflito interno entre modelos de escritura filosófica, Platão teve poucos seguidores fortes. Thomas Hobbes (2001) e até mesmo HEIDEGGER (2003) tentaram adentrar no universo dos diálogos filosóficos, estilo que Platão transfigurou a partir de uma base dramática construída sobre sua experiência como autor de peças para o teatro em Atenas. O corpo mais extenso da tradição filosófica, no que diz respeito ao estilo dos textos, segue Aristóteles e despreza Platão, com algumas escapulidas como no gênero de “Cartas Consolatórias”, usadas na antiguidade largamente por Epicuro e Sêneca, na biografia

filosófica de Santo Agostinho e René Descartes, nos ensaios de Michel de Montaigne, nas modernas resenhas de John Searle e Rorty ou mesmo nos diários de Kierkegaard. Essas formas textuais também aparecem como desvios de curso da história dos modelos de escritura filosófica. No entanto, apesar dessas escapulidas, o corpo central da filosofia, a partir do segundo milênio da era comum, parece ter seguido a estrutura da prosa de Aristóteles na sua *Metafísica* (ARISTÓTELES, 2002).

Platão, como guerreiro da filosofia contra Homero e seu séquito dionisíaco de poetas cantores, acabou perdendo o combate acadêmico contemporâneo nas fileiras de seu próprio exército⁶. Talvez, justamente por ter se concentrado excessivamente nessa sua peleja pessoal contra o poeta dos poetas da *paidéia* grega. Na passagem 607b de *A República*, Platão (PLATÃO, 2006, p. 399) se desculpa pela expulsão dos poetas, referindo-se a uma antiga disputa envolvendo a poesia e a filosofia. De acordo com Bloom (2005, p. 47), é muito provável que Platão esteja sendo irônico nessa passagem, fazendo referência a uma contenda do final do século VI antes da era comum, quando Xenófantes e Heráclito teriam criticado a poesia de Hesíodo e de Homero. Talvez Platão estivesse tentando, nesse passo do seu diálogo, disfarçar suas intenções, ou mesmo transferir para uma suposta tradição de conflito envolvendo poesia e filosofia, o ressentimento que ele nutria por Homero.

Homero mesclaria *mimesis* e narrativa, unindo *nomos* e *physis*, apontando para uma identidade promíscua envolvendo o aspecto convencional (relativo à linguagem), e o aspecto ontológico (relativo à natureza), criando a confusão e o encantamento que levariam o homem a perder as referências daquilo que é do campo das convenções da linguagem e aquilo que é do campo do que se autoproduz. Sob esse aspecto, a natureza do engano epistemológico, como já foi indicado no tópico anterior, é decorrente de uma formação estilística típica da poesia homérica que funde as vozes e os personagens, criando um gênero híbrido, meio lírico e meio dramático. Assim, esse hibridismo estilístico, geraria o problema epistemológico da poesia de Homero, criando sombras, nuances e degrados, apagando a costura do real, tornando informe a fronteira que separa a linguagem de seu objeto e gerando o furor emocional responsável pelo descontrole do *eros*. Esse sim, o sentido último e desculpa mais evidente que responde pela expulsão de Homero e sua turma da República.

Dessa forma, o combate entre Platão e Homero se dá no sentido de que Platão supostamente reconheceria a distinção entre as imagens linguísticas produzidas pela fala e realidade, ao passo que Homero estaria sendo enganado por sua linguagem. Vítima do

⁶ Ao menos no que diz respeito a forma dos artigos publicados em revistas científicas e das monografias, dissertações e teses acadêmicas na área da filosofia.

pharmakon perde os limites de seu verbo e se torna escravo das imagens que sua poesia construiria. Do mesmo modo, o filósofo que pratica a dialética socrática em praça pública nunca se afastaria demasiadamente do reconhecimento desses limites, ao contrário do ouvinte de poesia, que, sentado diante do *aedo*, ao redor do fogo, seria tomado pelo furor imagético da palavra cantada e transportado a um estado de excitação na qual a noção exata dos limites envolvendo as imagens linguísticas e o solo ontológico seriam dissolvidas.

Ao contemplar matematicamente as formas puras, o executor da dialética estaria então diante dos limites claros que separam as imagens produzidas pela linguagem humana do arcaísmo cosmológico que compõe a realidade. Aparentemente, esse é um problema meramente epistemológico que indica como e o que se deve conhecer, o que é real e o que não é real e outras distinções do tipo. Mas, o sentido moral indicado por ROSEN (1988) também se encontra presente, como um *telos* fundamental. Para BLOOM (2005, p. 61), esse *telos* apresenta uma base teológica posto que não se pode dissociar a força poética de Platão de sua “religião”. A visão da forma e a apreensão do original ao invés dos modelos e das imagens não pode ser dissociada de uma experiência mística reformadora (que se situa na base da teologia cristã de Paulo de Tarso). Em substituição ao antropomorfismo dos deuses homéricos ou da presença íntima do deus judaico, Platão aponta para a forma original, abstrata e matemática que não pode ser experimentada sensorialmente. No lugar da experiência estética de audição poética da canção de Homero, Platão coloca o diálogo como método de ascese de sua religião particular. A assepsia dos diálogos, seu controle e seu direcionamento dialético contrastam então com a experiência física da canção ou da oração. Na religião de Platão, é o diálogo que ocupa o lugar do furor do contato biológico com o verbo poético. A “miração” (formação visual mental, híbrido de alucinação e delírio) das imagens, na audição da poesia de Homero, é substituída pelo trabalho disciplinado de um verbo que se desdobra no embate com seu contrário, a fim de, lentamente, produzir um estado contemplativo.

O controle do *eros* se fecha, desse modo, com a dialética, para abrir caminho para a *filia* ou o *ágape* de Paulo de Tarso, uma outra forma de uso da pulsão erótica que instigaria uma modificação dos estados de consciência distintos dos produzidos pelo apelo erótico da poesia de Homero. Sendo assim, o trabalho do gênero platônico está a serviço de seu projeto político, num primeiro sentido, e, em última instância, de sua própria teologia, que serve de base para esse projeto político.

A construção da cidade de Platão pressupõe antes um plano de ação político-pedagógico, que implica a expulsão dos poetas homéricos e outras medidas, como a retirada

das crianças das suas famílias e o planejamento eugênico dos casamentos. É em direção a uma cosmologia específica que Platão se volta nos seus últimos trabalhos. Em um universo político guiado por uma crença cósmica e numerológica, que é por sua vez gerenciada pelo Estado e que lhe empresta fundamento e justificativa, não há lugar para o campo multiforme de uma crença poderosa na imanência do divino. Os sacerdotes da antiga religião privada e seus arautos, os *aedos* homéricos, propagadores das virtudes dos velhos heróis, deveriam ser substituídos por guardiões-funcionários públicos. Disciplinadores e orientadores de uma nova religião pública, que direcionaria a energia do *eros* no sentido da construção de uma cidade perfeita.

Sendo assim, o paganismo da poesia de Homero seria oposto ao pré-cristianismo platônico com sua religião sem um Deus-Pai de carne e osso que pudesse caminhar entre os homens ou junto a eles, como Atena e Javé fizeram cada um a sua maneira. O mediador entre a divindade e o mundo do novo cristianismo pentecostal (o Divino Espírito Santo) parece bem mais próximo da assepsia teológica de Platão do que da força carnal dos deuses de Homero, ou mesmo do Cristo encarnado na hóstia do Catolicismo. Esse Espírito Santo assemelha-se, de uma maneira ou de outra, ao Demiurgo platônico, mestre de obras do plano arquitetônico da trindade original. O fim do domínio de Homero sobre a educação grega é sacramentado pela ascensão da cosmologia platônica revestida de cristianismo no século III da era comum e cristalizada posteriormente pela leitura agostiniana do neoplatonismo e pelos diversos concílios da Igreja Romana.

A *persona* de Sócrates, inventada por Platão, teria sido então construída como uma defesa do próprio Platão contra Homero e sua influência, do mesmo modo como Artur Schopenhauer, no texto de 1874 de Nietzsche, intitulado *Schopenhauer como Educador* (BLOOM, 2005, p. 75), teria servido, em um primeiro momento, de escora no combate do próprio Nietzsche contra a hegemonia do pensamento hegeliano no continente europeu. Nesse sentido, tanto Platão quanto Nietzsche procurariam desmontar um precursor forte. Seus textos podem ser entendidos como uma desleitura criativa de um precursor poético ou filosófico dominante, a fim de abrir espaço para o que pode vir depois.

Entretanto, apesar dessa pretensão interna de se impor à influência de Homero, Platão dissimula quando tenta mostrar que a filosofia ganhou, ou que ela pode ganhar, seu embate com a poesia (ROSEN, 1988, p. 12). Entre uma base matemática e uma outra poética, os diálogos de Platão acabam por pender para o campo da poesia. São construções dramáticas que procuram invadir o campo do inimigo para destruí-lo no seu próprio ambiente. Como a disputa entre filosofia e poesia pode também ser lida a partir de um campo político-moral

pode ser entendida como tendo por base a tentativa da substituição de uma religião natural por uma teologia metafísica que fundamente uma nova ordem social. Nesse sentido, o combate que Platão monta com Homero é um combate corpo a corpo, no mesmo ringue poético. Platão usa a forma dramática para apontar em direção à tirania do *Eros* presente no gênero promíscuo de seu inimigo. A tirania da poesia encontra-se, num grau ou noutro, na tirania do desejo, que ganha corpo na medida em que se configura uma teleologia qualquer por meio de uma hierarquia de fins.

Quando há um propósito maior, um propósito da produção, da eugenia; a tirania do *eros* configura-se e a poesia épica, com seu furor e sua confusão mimético-narrativa, torna-se uma ameaça. Então, aparece uma justificativa moral para se recusar a presença da herança de Homero em *A República*.

Platão acaba *A República* com um mito. Toda sua construção dramática está recheada de mito por todos os lados. Não há desta feita em *A República*, uma disputa entre a filosofia como um gênero de escritura e a poesia de modo geral como um outro gênero. Também não há um conflito intransponível entre a *mimesis* e a dialética, ou entre as imagens (cópias) e seus originais.

As dicotomias presentes na disputa de *A República* não abrem fossos intransponíveis entre poesia e filosofia, nem mesmo instituem distinções didáticas entre esses gêneros. De fato, o que está em jogo em *A República* é algo de todo extrínseco ao exercício estilístico de gêneros. Duas propostas políticas, dois *ethos*, duas concepções cosmológicas, dois poetas fortes se embatem. Platão e Homero, o mundo imanente dos deuses da antiga religião e o espaço transcendente da pura forma, o universo dos *genos* familiares, de suas tradições e virtudes ancestrais e um universo novo que Platão tentaria construir dentro dos muros da *polis*. Uma análise mais aproximada do texto de *A República* forneceria, seguramente, uma ideia mais ampla das relações entre filosofia e literatura e, mais especificamente entre filosofia e poesia, construindo pontes e semelhanças bem maiores do que a tradição tardia do ocidente poderia suportar. Mas, esse não é o objeto central desta tese e o aspecto mais fundamental da discussão empreendida nesse primeiro capítulo é o da pertinência de se ler literariamente textos filosóficos.

A leitura de Bloom aproxima a filosofia da poesia por meio da chancelaria de seu próprio método interpretativo. Desse modo, ao analisar o acontecimento da expulsão dos poetas da República de Platão, o que BLOOM (2005) percebe é, na verdade, o embate entre dois autores fortes. Um mesmo tipo de ansiedade que pode chocar John Milton contra William Shakespeare leva também Sigmund Freud e Marcel Proust a se embater. Sob esse aspecto, a

leitura do caso mal resolvido que envolve poetas e filósofos pode ser observada à luz de uma metodologia interpretativa largamente utilizada para a análise crítica da relação entre poetas. A questão que se apresentou no começo deste capítulo parece, desta feita, ser respondida com um exemplo claro. O próprio Bloom deu uma resposta positiva a tal questionamento ao comparar Platão e Homero, Freud e Proust, Nietzsche e Ralf Aldo Emerson, Samuel Johnson e J. W. Goethe à luz de sua teoria.

Contudo, não apenas críticos literários nos apontam para a possibilidade de empreender leituras conexas que permitam observar a filosofia a partir de um viés de crítica literária. Pensadores também apontam caminhos que seguem nessa direção. Dessa forma, faz-se importante analisar o pensamento de um desses filósofos e enxergar, a partir da ótica de um pensador, os fundamentos de uma intersecção do tipo proposto nesta tese.

2.4 FILOSOFIA COMO LITERATURA: UMA LEITURA LITERÁRIA DE TEXTOS FILOSÓFICOS.

Richard Rorty, no ensaio “Philosophy as a Kind of Writing”, presente em, *Consequences of Pragmatism* (RORTY, 1982), estende as consequências de uma posição de identidade entre filosofia e literatura a partir de uma leitura aproximada da própria ciência natural. No seu ensaio, Rorty começa apontando para o conhecimento da Física, entendida como a busca por uma descrição apurada de elementos invisíveis que fundamentam uma melhor compreensão e explicação das coisas visíveis. Sob esse aspecto, os físicos seriam homens que buscam novas interpretações do livro da natureza, seus escritos seriam, então, espécies de comentários aos primeiros interpretes da natureza. A partir daí, pode-se trazer para a física não apenas critérios de certo e errado, mas também redes de influência na construção de um entrelaçamento de descrições que se sucedem no tempo. As bases do conhecimento científico não estariam, desse modo, tão absolutamente dissociadas da construção de uma narrativa acerca dos seus objetos particulares de estudo. Essa narrativa, a despeito de ter como fundamento metodológico uma linguagem matemática, faz referência a um universo de sistemas de explicação, ou modelos de explicação científica, que flertam com cosmologias de povos tradicionais. O ponto de discrepância pode estar nos procedimentos metodológicos de construção dessas narrativas ou mesmo no fato de que, no campo do discurso científico, há uma tradução de uma base matemática universal para uma base retórica específica e vice e versa.

No campo da filosofia, por sua vez, o que surge como base da construção do discurso é uma preocupação, um estranhamento acerca da relação entre objetos e a linguagem que os representa. Esse é um velho problema filosófico, motor de uma antiga e recorrente desconfiança do filósofo em relação à sua linguagem. Como se houvesse uma espécie de ressentimento pelo fato de que, ao contrário do físico moderno, o filósofo só subsidiariamente, através de alguns poucos recursos lógicos, pode fundamentar o universo de seu discurso linguístico sobre uma notação matemática. Ao contrário da ciência pós-Galileu, a filosofia, por não estar a todo o momento assentada sobre uma base matemática, sente-se incomodada com o velho problema da referência ao inexistente. Essa é uma questão muito mal resolvida, produto da utilização, por parte dos filósofos, da mesma ferramenta retórica dos poetas. De fato, esse problema só ganha relevância, na medida em que se entende a filosofia como um campo, cujo centro se encontra na problematização das relações entre palavras e coisas, ou entre a linguagem e o mundo. A velha e boa metafísica, com sua construção teórica totalizante e sistemática, leva sempre o filósofo a lembrar-se de que seu ponto de partida é o mesmo ponto de partida do poeta, e seu instrumento de trabalho é o mesmo instrumento de trabalho do literato. Quando o filósofo, por sua vez, se debruça sobre seu instrumento de trabalho, tentando desligar-se do embaraço de partilhar com o poeta de um mesmo solo fundamental de linguagem, acaba por entrar na crise protagonizada pelo pensamento pós-kantiano. Essa crise de maturidade é definitiva para a filosofia e pode libertá-la de suas ilusões, ou destruí-la e paralisá-la para sempre.

No entanto, a partir de uma outra angulação a filosofia pode ser lida simplesmente como uma confusa combinação de amor à sabedoria e amor à argumentação. Sendo entendida como uma forma de escritura, como um gênero literário, a problemática envolvendo a representação linguística e o objeto a ser representado se enfraquece e a crise aberta pela leitura pós-kantiana da filosofia pode ser mitigada, garantindo a sobrevivência do gênero filosófico num mundo dominado pelo elemento tecnológico, derivado do exercício científico da tradução do discurso matemático, para uma base linguística comum à literatura. O que Rorty parece estar tentando indicar é que há duas maneiras de se compreender o problema da relação literatura-filosofia a partir da ideia de representação:

The first tradition thinks of truth as a vertical relationship between representations and what is represented. The second tradition thinks of truth horizontally as the culminating reinterpretation of our predecessors, reinterpretation of their predecessors' reinterpretation... this tradition does

not ask how representations are related to non representations, but how representations can be seen as hanging together. (RORTY, 1982, p. 92).

Desse modo, fica claro que, numa primeira visão tem-se uma ideia vertical da relação entre a representação e o representado. Sob esse aspecto, o problema da linguagem e do mundo se abre e a filosofia entra em conflito consigo mesma, diante da consciência de que não é aquilo que pensa ser (ciência), nem quer ser aquilo que de fato é (um tipo de escritura). Mas, se o enfoque muda e a partir de uma segunda tradição fica estabelecida uma relação horizontal entre representações, o problema se dissolve. Agora, a questão não é saber que tipo de representação linguística tem vínculos mais seguros e estreitos com seu representado nem mesmo quais são as condições gerais de toda representação possível. O problema enfocado não é o de como uma representação X relaciona-se com uma outra representação Y, mas sim como um sistema específico se relaciona com um outro sistema qualquer. O que entra no jogo não é mais a natureza do discurso, é sua relação com outros discursos.

Tomar a filosofia como uma forma de escritura é antes de qualquer coisa, libertá-la de uma ansiedade metafísica que indica serem pensamento e linguagem momentos distintos de um mesmo processo. A ansiedade metafísica que cria a ilusão de que a filosofia é algo mais do que um tipo de escritura assenta-se sobre a ideia de que há um solo de clareza matemática no discurso filosófico escondido sobre um pântano de dissimulação retórica. Curiosamente, essa armadilha metafísica arrebatou toda uma tradição de análise lógica do discurso que tem como origem remota a ideia do filósofo alemão Gottfried Wilhelm von Leibniz do desenvolvimento de uma *língua philosophica* ou de uma *characteristica universalis*. A ideia de que uma linguagem artificial poderia espelhar a estrutura do pensamento e, assim, libertar a filosofia de seu pântano retórico deu um impulso violento à lógica, mas não foi muito útil para a filosofia. Aliás, foi fatal para a própria metafísica, que acabou sendo sacrificada no altar da notação formal. O que a tradição de análise lógica compreendeu, a partir de Ludwig WITTGENSTEIN (1994), é que ao se deslocar a filosofia de sua base retórica nada de específico fica no lugar, ou melhor, nada que possa ser dito; e sobre aquilo que não pode ser dito, deve-se calar.

A escritura filosófica situa-se em uma zona de gradação entre a transparência de uma notação matemática e a dissimulação de uma retórica poética. Essa ambigüidade se dá pelo fato de que o discurso público da filosofia oscila entre a lógica e a retórica, diluindo os limites entre essas duas esferas. A filosofia não se reduz a um discurso formal como a matemática, porque sua base gramatical instiga a dissimulação. Na verdade, a ansiedade

metafísica de se exaurir a “sujeira” retórica do discurso filosófico tem ligações mais estreitas como o *tropos* aristotélico, que se torna paradigma da escritura filosófica ocidental a partir do século XIII da era comum. Como é possível observar a recepção de Aristóteles pelo ocidente cristão direciona o modelo de prosa filosófica para a escritura monográfica, que dissimula a unidade pensamento/linguagem. Essa dissimulação cria assim uma “sensação interpretativa” de que pensamento e linguagem são momentos dissociados. Nesse sentido, uma redução da filosofia à linguagem matemática seria vital para a filosofia porque permitira o fortalecimento do discurso filosófico, o qual se aproximaria da transparência do pensamento e se afastaria da dissimulação retórica da poesia. Mas, essa é a piada de Aristóteles. Essa sensação interpretativa é produto de sua própria retórica monográfica. Na verdade, a ilusão metafísica de uma dissociação entre pensamento e linguagem e sua consequência axiológica que implica a necessidade da filosofia de se afastar da poesia, é produto de um artifício retórico do próprio Aristóteles. Trocando em miúdos, a idéia de que a filosofia deve se despir de sua base retórica para se aproximar de uma transparência formal matemática suicida é produto ela mesma de um artifício retórico. Se há alguma ironia na prosa de Aristóteles, essa ironia está no fato de que seu discurso cria a impressão de não trazer ironia alguma.

Em alguns casos, olhar a filosofia literariamente pode ser uma experiência particular fascinante. Pode ser fácil colocar a lente da literatura sobre um texto de Parmênides, Platão, Nietzsche, Agostinho, Hegel ou Descartes. Talvez seja um pouco mais difícil e embaraçoso fazer isso com Kant e com seus diluidores; mas o fato é que com facilidades ou dificuldades a percepção literária da filosofia pode ajudar a fazer com que “o coelho saia da cartola”. Perceber o truque “xamânico” do filósofo, saber de suas mentiras terapêuticas, de seu *próton-pseudos*, sua mentira básica, da ocultação de suas ferramentas de trabalho, não enfraquece a filosofia. Mas, a põe em um lugar um pouco mais confortável, em meio a crise pós-moderna e pós-filosófica. Esse parece ter sido o esforço de Martin Heidegger em boa parte de seu trabalho. Até que ponto ele conseguiu estabelecer criteriosamente um olhar para a filosofia a partir do universo original da poesia é um problema para filósofos-poetas; saber como ele usa Hölderlin e Nietzsche como máscara para descanonizar Platão e Hegel é uma tarefa para poetas-filósofos. Os próximos capítulos deste trabalho tentarão dar conta, em uma medida ou outra, da segunda tarefa, sem perder de vista o foco na primeira.

Desta feita, será analisado nos capítulos que seguem o modo como Heidegger produz sua desleitura de Hölderlin e, a fim de reforçar uma mitologia de origem que uniria Hölderlin a Hesíodo, e a Grécia à Alemanha, através da experiência poética do *Dasein* histórico do ocidente. Nesse sentido, o próximo capítulo abordará de modo geral a trajetória

intelectual de Heidegger à luz da construção desse mito de origem, bem como os mecanismos de desleitura direcionados sobre a obra de Hölderlin e Hesíodo.

3 HEIDEGGER E HESÍODO: CONSTRUÇÃO DO MITO DA ORIGEM

No capítulo precedente, foram abordados alguns aspectos da metodologia interpretativa de Harold Bloom e da concepção de filosofia como uma forma de escritura poética de Richard Rorty, a fim de mapear elementos para a construção de uma análise das leituras que Martin Heidegger produz sobre a obra de Hölderlin, especialmente dos hinos “Germânia” e “O Reno”. Nesse sentido, o capítulo precedente esforçou-se por demonstrar a pertinência de se utilizar aspectos de uma metodologia aplicada à crítica literária (a desleitura bloomiana) ao estudo das relações envolvendo filosofia e literatura. É possível dessa forma, demonstrar as vantagens da aplicação de certos aspectos do método de Bloom à leitura dos textos de Heidegger através de uma descrição da aplicação desse mesmo método pelo próprio Bloom, na análise da disputa envolvendo Platão e Homero. Esse é um primeiro viés metodológico da presente tese. No entanto, antes de estabelecer a leitura mais específica das interpretações de Heidegger sobre os *Hinos* de Hölderlin, é importante que se abra um pequeno intervalo no eixo Bloom-Rorty. O capítulo que hora se apresenta constitui-se uma espécie de intervalo de contextualização que tem como função abordar detalhes historiográficos e biográficos, mais propriamente ligados aos aspectos filosóficos da obra de Heidegger.

Desta feita será abordado no presente capítulo a questão da maneira como Heidegger constrói sua leitura da poesia de Hölderlin, partindo de um movimento de desleitura que procura conectar Hölderlin e Hesíodo, de modo a defender a ideia de um ponto de origem da civilização ocidental com base na eclosão do poético na *Teogonia* e na repetição desse momento original na Alemanha a partir do enfrentamento da poesia de Hölderlin. Sob esse aspecto o presente capítulo oferece em um primeiro momento um breve painel sobre o projeto filosófico de Martin Heidegger, com o objetivo de situar seu encontro com a poesia de Hölderlin a partir da sua virada para o histórico, do abandono dos pressupostos de *Ser e Tempo* e da sua aproximação com o nazismo.

Nesse sentido serão abordados, nesta etapa do trabalho, de modo mais detalhado a conferência *A Origem de Obra de Arte*, que contém os elementos de contextualização da leitura que Heidegger empreende da obra de Hölderlin, fundamentado-se na evidência da tese de uma conexão entre a poesia grega antiga e a poesia alemã moderna. Desta feita, a conferência sobre a *Origem da Obra de Arte* será lida com base na elucidação de uma mitologia de origem, que perpassa o trabalho de Heidegger depois dos anos trinta.

3.1 PROJETO FILOSÓFICO INICIAL DE HEIDEGGER

Na edição de 1941 de *Ser e Tempo*, a dedicatória que Heidegger fez ao seu orientador Edmund Husserl desapareceu. O que a primeira vista pode ser apenas uma escolha editorial mal sucedida 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. O abandono da influência da fenomenologia de Husserl não pode ser vista, no entanto, como 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). Para 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, que, 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.

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 com uma atividade ligada à docência católica⁷, tendo, inclusive, estudado teologia com o intuito de se tornar padre (CAPUTO, 1998, p. 239), para só depois participar ativamente da guinada antimetafísica que florescem durante todo o século XIX. Karl Marx, Kierkegaard e Schopenhauer são três dos grandes representantes das tendências pós-hegelianas já identificados no período⁸ e que posicionavam-se como artífices dessa guinada. As correntes marxistas esforçavam-se em deixar à mostra a base econômica que fundamenta a cultura (espírito em um sentido hegeliano), enquanto Kierkegaard apontava para a concretude existencial individual, que se evidencia por baixo da especulação abstrata (manifestada na

⁷ 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 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): “Nor does he say he has abandoned the Catholic Church, taken as a community of people with shared traditions and rituals (Later in life he would tell a confidant that he had never left the Catholic church: ‘Ich bin niemals aus der Kirche getreten’”.

⁸ Isso porque Nietzsche só ganha uma significativa respeitabilidade acadêmica através dos trabalhos do próprio Heidegger e de Karl Jaspers nos anos trinta.

ideia de facticidade heideggeriana) e Schopenhauer apontava para a ideia de “vontade” que se impõe e limita os esforços da razão. 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 e Hegel até Nietzsche, que implica um contato com a filologia clássica e com a filosofia através da teologia protestante, afinal, Lutero (que dizia que Deus havia enviado Aristóteles ao mundo como punição pelos pecados da humanidade) (CAPUTO, 1998, p. 95) foi o grande responsável pela primeira grande ruptura e pela mais violenta crítica ao tomismo aristotélico em solo alemão.

A busca do mundo, a busca por um *welten* (um “mundar”), implica um indício desse abandono metafísico e dessa tentativa de pôr o Deus católico entre parênteses, a fim de se compor uma outra configuração de pensamento que pudesse lançar o jovem Heidegger, ainda estudante, longe da sua própria 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. Uma 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 (a despeito da correspondência com Jaspers indicar problemas no relacionamento com Husserl) ainda estão firmes. Em 1941, o Heidegger daqueles anos vinte, substancialmente o Heidegger que influenciou Merleau 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 mudança de foco de seu projeto inicial.

Ser e Tempo foi concebido a partir de um entendimento fundamental de que tempo e Ser se co-pertencem 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* porque, 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 afirmar 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 falando sobre a morte da sua mãe, Heidegger deixa claro esse afastamento e os efeitos desse movimento de abandono da fé familiar na psicologia da sua mãe 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 *Zeitlichkeit* em *Ser e Tempo*. Há também a semente 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, um espanto, uma estranha curiosidade ontológica direcionada à abertura do campo de possibilidades, lançado diante dele pela *Zeitlichkeit*. Seria justamente essa temporalidade que nos orienta em direção ao maravilhamento que faz vivenciar o passar do tempo e que oferece ao *Dasein* uma percepção dessa experiência. Perceber o tempo passar e saber que se percebe isso faz parte do próprio significado do Ser no tempo.

Nesse contexto, Heidegger começa a tecer uma nomenclatura filosófica que substitui as bases originais de seus referenciais (Thomas de Aquino, Escoto Erígena, Suarez) e migrar para Agostinho, Lutero, Karl Löwith e Kierkegaard (CAPUTO, 1998, p. 241). Sob esse aspecto, 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 do medo diante da presença de um algo que se manifesta concretamente de modo ameaçador, encontra-se o temor 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 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* (1995).

O nexos entre ansiedade (*Angst*) e temor (*Furcht*) é obscuro. No temor, há sempre a presença possível de um ente intramundano, na angústia 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 determinação espaço temporal em Alemão) no qual um ente intramundano possa se posicionar para constituir uma ameaça. A indeterminação da angústia faz com que não se saiba o que é aquilo com que se angustia, posto que neste sentido ela está sempre presente. O caráter mediado do termo situa-se justamente entre o medo (da presença) e o temor (da possibilidade). A angústia implica 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 caseira” (*Unheimlich*) é o fenômeno originário que indica uma leitura do temor, como uma espécie de

angústia imprópria, posto que se volta sempre para uma possibilidade determinada de um ente intramundano. A angústia, ao contrário, se volta para o vazio.

A consciência da temporalidade manifestada no *Angst* abre-se desse modo em dois sentidos básicos. No primeiro, rompem-se as relações de vínculo que une um indivíduo a outros e ao mundo, implicando assim um isolamento psicológico e social. Em um segundo sentido, interessa mais a Heidegger, o estranhamento ontológico do *Dasein* que destrói a familiaridade (*Heimlich*) e lança-o em direção ao indagamento 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 do Ser a partir do tempo que o entendimento, decorrente dessa abertura, promove um acesso do homem às coisas.

Não há como pensar em *Ser e Tempo* e não 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?

As perguntas fundamentais de Heidegger ainda estão situadas, como bem mostra 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 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. Tentar saber como é possível que mente e mundo possam coexistir é lutar a partir do assombro que as críticas kantianas nos legaram.

Se em Kant o papel da imaginação transcendental tem relevância na mediação de sentimento e sensibilidade, explicitando uma dimensão epistemológica evidente de seus esforços filosóficos (EAGLETON, 1993, p. 213), em Heidegger essa dimensão, apesar de presente, passa a ser ontológica. A virada de Heidegger em relação à 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. 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 nem são essas duas dimensões ontológicas distintas.

Heidegger parece estar interessado em continuar o projeto filosófico de Husserl que é o de corrigir Kant para libertá-lo, a partir de suas próprias intuições críticas, de qualquer traço de contaminação cartesiana, que pudesse fazer voltar, como um fantasma, à velha metafísica dualista da modernidade. Em *Ser e Tempo*, Heidegger, produz um movimento de *Clinamen* em função da obra de Kant. Sua desleitura se dá no sentido de pôr-se ao lado do projeto kantiano. Para desviá-lo. 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). Evidenciando essa dimensão ontológica a partir de um paralelo de projetos filosóficos (que põe lado a lado as *Críticas* kantianas e o *Ser e Tempo*) Heidegger corrige Kant, limpando-o dos resíduos de “sujeira cartesiana”, que ainda estariam presentes na analítica transcendental do velho pensador de Königsberg.

Qualquer traço de dualismo 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*⁹. Na construção de seu projeto inicial, Heidegger entrega ao leitor imagens fortes e sedutoras, que poderiam libertar esse mesmo leitor das armadilhas metafísicas que ainda estão guardadas na obra de Kant. A ideia de uma irrupção, uma abertura, um surgimento, acompanham a ideia 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 precipitação 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

⁹ 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 sentidos como *verwesen* (apodrecer), *Wesenlosigkeit* (Sem 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 (sempre recorrente em *Ser e Tempo: An-wesenheit*), 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 particípio do próprio verbo ser (*gewesen*). 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.

Dasein. Curiosamente, o movimento de irrupção e de abertura está ligada 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 despercebido, 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. A *Kenosis* que Sartre promove em *Ser e Tempo*, a partir de uma redução existencial dos pressupostos ontológicos de Heidegger, denuncia 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 desleitura de Sartre. Mesmo que Heidegger nunca tenha lido realmente a obra de Sartre, é muito provável que tenha travado consciência, ainda na década de trinta, das brechas que seu projeto inicial havia deixado.

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 uma nova palavra para fugir ao confronto entre o homem e o mundo, o 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. Não há como escapar da metafísica sem reformular a própria linguagem. Heidegger olha ironicamente para Kant em *Ser e Tempo* e aponta os buracos linguísticos e conceituais, por meio dos quais o velho dualismo pode penetrar e comprometer o projeto crítico kantiano. Curiosamente, a leitura metonímica que Sartre faz de Heidegger mostra que o próprio Heidegger de *Ser e Tempo* não escapou da armadilha que ele mesmo explicita e que atrelou Kant à tradição filosófica de Platão e Aristóteles.

Para atingir a virada estética em direção ao poético, consolidada nos anos cinquenta, Heidegger precisou atravessar os conturbados anos trinta e quarenta, transitando, de um projeto pós-kantiano calcado na temporalidade (*Zeitlichkeit*), para um projeto pós-hegeliano calcado na ideia de historicidade (*Geschichtlichkeit*).

Heidegger parece migrar seu foco de interesse lentamente em direção aos esforços de construção de uma “história do Ser” (*Seinsgeschichte*). Essa é uma perspectiva aberta nas passagens finais da segunda parte de *Ser e Tempo* (HEIDEGGER, 2002 b, p. 177 -252), mas ganha novas conotações na década de trinta. 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 (*Geistgeschichtlich*), de *Ser e Tempo*, passa a ser, nos anos trinta, uma história do Ser (*Geschichte des Seins*) (INWOOD, 2002, p. 82). Nesse passo, o tropo historicista de *Ser e Tempo* ganha novas cores e a história do Ser passa a se conectar 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 indica a ideia desse vínculo comum¹⁰ e de uma continuidade. O tropo que Heidegger 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, mas Heidegger, apesar desse contato, não se contenta em simplesmente repetir Hegel, procura, sim, subvertê-lo e corrigi-lo no sentido de evitar, com 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 em direção a um futuro. Seu movimento, subvertendo Hegel, é o de um povo específico, que envia ao futuro um chamado¹¹ a um 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.

¹⁰ Como em *Ge-selchaft* (Sociedade), *Ge-manschaft* ou *Ge-meinde* (comunidade), *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 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)

¹¹ Essa ideia mantém relação com o termo *Schicksal* (sorte, destino) que Heidegger relaciona com o verbo *shicken*.

Heidegger sabe que essa construção histórica não se sustenta a partir de uma historiografia européia. Como seria possível sustentar que Alemães e Gregos antigos têm alguma afinidade cultural forte se, do ponto de vista de toda a tradição historiográfica européia, 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 européia na Idade Média, possa ser herdeira da hélade clássica? (DEICK, 2008, pp. 11 – 15). Apenas a partir de um recurso a vias ocultas é possível pensar uma influência histórica de um povo sobre outro sem que esses povos tenham mantido um contato significativo.

Desta forma, a narrativa que Heidegger procura construir a partir dos anos trinta, com sua mitologia de destino, não se sustenta a partir de uma análise historiográfica mais profunda. Desta feita, a preocupação de Heidegger em se afastar de uma ciência da história e se aproximar de uma outra formulação do histórico tem também a ver com a possibilidade de ter seu mito cultural desmontado por argumentos historiográficos. Ainda em *Ser e Tempo* já se apresentava essa preocupação de se separar a análise da historicidade (*geschichtlich*) de uma historicidade instrumental (*historisch*). 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, ao menos, em língua alemã, 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, 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, a *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, nem busca reduzi-la a

dados ou objetivá-la, explicando causalmente o passado em função do presente. Esse movimento de desconsideração da historiografia liberta Heidegger de ter que oferecer a sua leitura da história do povo alemão em seu contato com os gregos, qualquer índice objetivo.

Fazendo uma outra história, muito mais mito-poética do 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*), que une as tribos germânicas do norte com os povos mediterrâneos que se espalharam heterogenicamente da costa da Turquia ao sul da Itália, novecentos anos antes de Cristo. A sua aproximação com Hölderlin, que se dá inicialmente nos anos trinta e que perpassa o período de isolamento dos anos quarenta até chegar às conferências sobre a poesia nos anos cinquenta, é uma aproximação inicialmente mediada pela ideia da construção de uma nova história da cultura ocidental (*Geistgeschichtlich*).

Os novos tropos de Heidegger nesse 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 e 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 sob 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 particular visão da história, para inserir um conjunto de novos tropos e de novas ideias em seu percurso. No tópico a seguir, a presente tese se debruçará de modo mais apurado sobre as consequências dessa virada histórica para a construção desse mito de origem e o modo como se configura, no pensamento de Heidegger, as bases para a apropriação hermenêutica de Hölderlin.

3.2 UMA VIRADA PARA O HISTÓRICO

O que Heidegger parecia ansiar em *Ser e Tempo* não se configurou. A leitura existencialista dos franceses e a transformação literária que Albert Camus fez do *Dasein* em sua condição paradoxal de estar-no-mundo (*In-der-Welt-sein*) e estar deslocado dele, a partir do seu livro *O Estrangeiro* (CAMUS, 1985) 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 do que de fato foram. O

contato com a poesia de Hölderlin parece ocorrer diante da necessidade de superar esse impasse inicial, mas ela não pode ser reduzida apenas a esse aspecto de metodologia filosófica. Há uma outra dimensão na virada de Heidegger nos anos trinta que já se encontra também, potencialmente retida, em *Ser e Tempo*.

A passagem da temporalidade para a historicidade é significativa nesse processo e já se anuncia nos parágrafos 72 à 77 de *Ser e Tempo* (LUCKNER, 1997, pp. 157 - 169). Heidegger abandona um projeto pós-kantiano e busca situar-se agora em um projeto pós-hegeliano de uma nova leitura da história da cultura ocidental (uma nova *Geistgeschichtlich*¹²). A *Zeitlichkeit* transita em direção a um tropo historicista que precisa ser enfrentado. Os aspectos individuais que ainda sobreviviam na nomenclatura filosófica de *Ser e Tempo*, revelando um desconcertante resíduo metafísico subjacente, que comprometia o projeto original de Heidegger, necessitam ser ultrapassados em função de uma linguagem nova que pudesse dar conta do povo alemão e seu destino histórico. O *Dasein* de Albert Camus e de Sartre, necessitava ser hegelianizado em um movimento inicial para que uma nova desleitura fosse empreendida, dessa vez, não mais um *clinamen* em relação à obra de Kant, mas um enfrentamento da obra de Hegel, uma inversão.

Se Kant foi lido em *Ser e Tempo* de forma irônica, Hegel sofreu uma leitura metaléptica¹³ 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 disseminado no ambiente social alemão.

Em *Ser e Tempo*, Heidegger chama atenção para um outro tropo que, de um modo ou de outro, pode ajudar no entendimento de sua “virada para o histórico”, que precedeu a sua

¹² 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.

¹³ Bloom identifica, conforme mostra Sandra F. Erickson (2003, p. 76), que o tropo retórico da *Metalepse* presente na figura do *Apophrates*, o retorno dos mortos a qual ocorre uma introjção do precursor e uma projeção invertida desse mesmo precursor. Esse movimento de desleitura indica uma ansiedade de enfrentamento e de substituição. Tal movimento indicaria que, nos seminários dos anos trinta, Heidegger estaria empreendendo um esforço mais agressivo, no sentido de encontrar o seu lugar no cânon do pensamento germânico a partir de um confronto (*Demonização e kenosis*) mais evidente com Hegel e com a sua *Geistgeschichtlich*. O que, de certo modo, atendia bem mais aos interesses do Nacional Socialismo, do que a sua incursão da década de vinte pelo mundo liberal, burguês e cosmopolita de Kant.

“virada para o poético” alguns anos mais tarde. O *man*¹⁴ apontava para uma despersonalização dos sujeitos, que acompanhava a objetivação do *Dasein*, presente como um risco, que deveria ser objeto de atenção e que poderia desviar o *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. De certo modo, não há como fazer isso apenas mergulhando em *Ser e Tempo*, ou mesmo buscando uma exegese intencionalista dos textos de Heidegger. Interpretar as viradas de Heidegger a partir apenas da leitura de seus textos ou de uma exegese de seus comentadores talvez seja confortável, mas produz o risco de simplesmente se repetir a nomenclatura de Heidegger, acreditando naquilo que ele diz, sem compreender os significados de suas imagens retóricas e a natureza de seu discurso, que muitas vezes esconde mais do que revela as pretensões do autor. Observar o contexto no qual Heidegger realiza sua atividade filosófica pode ser de grande auxílio, assim como apreender a desfocar do texto e ampliar o alcance da visão até um horizonte mais abrangente é um exercício que a crítica literária, na maioria das vezes, sabe fazer melhor do que a exegese filosófica.

O cenário da Alemanha de Heidegger é marcado por transformações rápidas e é justamente no tempo da vida do filósofo que o processo de urbanização e industrialização da república de Weimar se consolida. A passagem de um mundo agrário, rural, com valores tradicionais ligados a 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 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 destroçada 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 destroçado por uma onda de modernidade que lança o homem em direção a um desenraizamento, um abandono do ser (*Seinverlassenheit*) e uma massificação que torna o “Eu penso” (*Ich denke*) da tradição

¹⁴ 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” que só poderia ser dito “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”).

ocidental em um simples “Pensa-se” (*man denkt*). Esse sentimento de ameaça, curiosamente, não aparece isoladamente no 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: *Aurora* (“*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 idéia 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 envolve-se afetivamente com um camponês casado. O movimento dialético que opõe a vida urbana moderna, industrial e comercial, com a 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 as das moças emancipadas de Berlin e Hamburgo, nos anos vinte) induz o protagonista a tramar um plano para assassinar a sua esposa (uma típica camponesa germânica, com longas tranças loiras), vender sua propriedade e mudar-se para alguma urbe frenética e cosmopolita, cheia de possibilidades e longe do tédio daquele mundo sombrio.

O plano quase é realizado, mas o camponês se arrepende e acaba indo parar, quase que por acidente, 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 expostas 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 engalfinhar o espírito

do povo alemão e pô-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 alemãs. 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 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 mais existenciais e individuais. Nos anos trinta, esse espectro ameaçador surge como o sinal de uma decadência que estaria arrastando e esfacelando o ocidente. A presença do “*man*” em *Ser e Tempo* já mostra que, mesmo na fase mais cosmopolita do pensamento de Heidegger, quando ele ainda estava situado na tradição de pensamento de uma Europa pós-kantiana, há a presença desse espectro de dissolução, através daquilo que se identifica com a objetivação, anulação ou massificação do *Dasein*. O *man* 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 Murnau, mas também está presente na escatologia da arte expressionista alemã do começo do século. Em um poema datado de 1911, Jakob Van Hoddis descreve esse movimento frenético das ruas, como sinal de 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-se gritaria.
Caem os telhadores e se despedaçam
E nas costas – lê-se – sobe a maré.

A tempestade chegou, saltam a terra
Mares selvagens que esmagam largos diques.
A maioria das pessoas tem coriza.

Os trens precipitam-se das pontes.¹⁵

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 arte expressionista alemã, como um prenúncio sinistro dos tempos conturbados que se anunciavam quando o século XX começou.

Heidegger, com seu tom, vezes profético, vezes poético, vezes sinistro, apresenta já em *Ser e Tempo* rastros dessa mesma ansiedade, que movimentava o ambiente intelectual e artístico da Alemanha. O *man* é uma máscara sem um rosto. Uma partícula reflexiva neutra sem um si-mesmo. Em uma época onde milhares de “ninguéns” se acotovelam 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 fazem parte de uma lógica de produção massificada, tanto da parte do capital liberal burguês, presente nas imagens da cidade grande de Murnau, ou no socialismo bolchevique preconizado nas imagens da revolução proletária de Fritz Lang, em *Metrópolis* (também de 1927), são ferramentas poderosas de 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 lido, a partir de um viés contextualista, 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.

Para entender como se dá essa eclosão da temática historicista de Hegel, no centro do pensamento de Heidegger nos anos trinta, é fundamental compreender como se

¹⁵ O poema em questão está registrado em uma edição bilíngüe organizada e traduzida por Claudia Cavalcanti (HODDIS, 2000). Segue versão em alemão: *Weltende / Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut, / In allen Lüften hallt es wie Geschrei, / Dachdecker stürzen ab und gehn entzwei / Und an den Küsten – liest man – steigt di Flut. // Der Sturm ist da, die wilden Meere hupfen/ An Land, um dicke Dämme zu zerdrücken./ Die meisten Menschen haben einen Schnupfen. / Die Eizenbahnen fallen von den Brücken.*

processa a construção do chamado “mito de origem do ocidente” a partir das conferências *A Origem da Obra de Arte*, *Germânia* e *O Reno*. Para isso, faz-se necessário entrar na escorregadia questão da adesão de Heidegger ao nacional-socialismo objetivando entender o modo como a retórica nazista se conecta ao seu pensamento e contribui para dar corpo, não apenas às interpretações de Hölderlin, mas ao próprio mito que as institui.

3.3 O MITO DA ORIGEM.

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, fazendo 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 dirigidos para a 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 anuncia as razões para a 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 a 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 sua linhagem kantiana e começa a flertar com a ideia romântica de espírito do povo (*Volksgeist*). Pode-se ler essa transformação pessoal a partir de duas linhas. Em uma delas, contextualista, Heidegger parece ter sido, como boa parte da Alemanha, contaminado pelo romantismo latente no movimento nacional socialista e acreditado realmente no mito de origem que servia de fundamento para a política de Hitler.

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 é o *próton pseudos* (a mentira básica) que dá ligação à construção da nação alemã e movimenta a unificação. Curiosamente, essa é uma mentira básica construída a partir da adoção de um idioma comum, presente na tradução da Bíblia para o *Hochdeutsch* (alto alemão, um dialeto de Hanover, elevado pela reforma à categoria de “língua da unidade nacional”) por Lutero. À mentira básica da nacionalidade alemã contada pelos nazistas¹⁶ une-se a mentira histórica do romantismo alemão¹⁷, às quais Heidegger se propôs a acrescentar uma mitologia conceitual de um começo da cultura ocidental a partir da Grécia. Essas construções retóricas foram unidas pelos nazistas que montaram uma fascinante narrativa mitológica acerca da origem e do destino da Alemanha.

A partir de uma outra linha, textualista, pode-se compreender a mudança de Heidegger a partir do contexto linguístico, tropológico como uma necessidade de enfrentamento poético, de superação a partir de sua própria linguagem da linguagem de Hegel. Nesse sentido, a guinada de Heidegger seria indício de uma pulsão poética e não de

¹⁶ O mito do povo alemão como uma unidade racial, biológica e não uma unidade étnica e linguística, como de fato é.

¹⁷ Aqui é importante frisar uma distinção básica entre “mentira histórica” (em um sentido de *historisch*) e “mito de origem”. A ideia de que os alemães são herdeiros dos gregos não parece fazer sentido do ponto de vista de uma historiografia européia, 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, não atravessou o Reno (tema que já foi explorado em tópico anterior). O fato das tribos germânicas que formaram o que se convencionou a chamar de Alemanha estarem fora da área de abrangência do império romano impediu que a disseminação da civilização mediterrânea, filtrada pela experiência Grega e disseminada pela expansão romana, avançasse sobre a Europa setentrional. Essa influência se deu apenas a partir da idade média, com base em uma leitura catolicizada da Grécia (DEICK, 2008, pp. 14 – 15). Desse modo, quando nos referimos à “mentira histórica” 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 (*historisch*) 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.

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 caso Hegel) como parte do efebo (no caso Heidegger). Essa mentira contra o tempo, a partir de uma leitura textualista forte, poria os tropos retóricos historicistas de Hegel como detalhes distorcidos dos próprios tropos retóricos 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 *agon* de Heidegger com Hegel leva a necessidade de um enfrentamento da *Geistgeschitlich* (história da cultura) hegeliana a partir de uma outra narrativa, de uma escritura que possa deslocar Hegel do cânone germânico e posicionar o próprio Heidegger.

Se seguirmos a linha contextualista de interpretação, nos anos de 1930, as pontas da costura ideológica do nazismo estavam se fechando sobre o pensamento de Heidegger, e suas conferências, especialmente no que diz respeito à apropriação da figura de Hölderlin, não podem ser lidas sem a compreensão de dimensão dessa mitologia de origem e de destino. A luta do nazismo contra o comunismo soviético parecia, no começo dos anos trinta, como mais um capítulo heroico no combate do espírito do ocidente contra a influência oriental, representado pelo semitismo judeu e pelo espectro dos russos, eslavos, mestiços, produtos 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 travado, tendo agora a Alemanha como protagonista. O tropo hegeliano da “história da cultura” (*Geistgeschichtlich*) aparece para justificar o momento em que a Alemanha se encontrava e, para fundamentar filosoficamente a narrativa de que o combate entre a civilização e a barbárie levaria a Europa a cumprir mais um momento de seu destino histórico .

Nesse contexto, 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 de tropo romântico de “espírito do povo” (*Volksgeist*) insere-se dessa forma no esforço intelectual impetrado por Heidegger para justificar uma nova *Geistgeschitlich* 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, Heidegger 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 Kant ou de Kierkegaard, mas sim de mergulhar no campo da nomenclatura filosófica de Hegel a fim de situar a “revolução” nacional socialista no espaço mitológico de uma luta (*Kampf*), de um embate épico pela herança do ocidente.

Curiosamente, apesar dos esforços de Heidegger de 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 pensamento de Heidegger. 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 “talmúdica-rabinística” (SAFRANSKI, 2000, p. 319). Seus textos foram classificados como “documentos psicopatológicos” ou como um “palavrório esquizofrênico” preñado 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 trinta e 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 nihilismo 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 heróico, é por uma adaptação ao ano de 1933, em total contradição à 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 filo-judaísmo 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 paranóia que qualquer totalitarismo impõe aos que aderem ao seu jugo, inclusive por pragmáticas questões de sobrevivência, pode 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 estréia e a sua dedicatória a um professor Judeu assimilado) nazificar-se.

Seria preciso inserir-se como agente da construção de uma “mitologia branca” [Derrida] 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 biologicismo racista do IIIº 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*. A 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 quis) se inserir no esforço intelectual de construção dessa mitologia e se apoiou em Hölderlin para justificar, com fundamento em um discurso filosófico articulado de base hegeliana, 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 um 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 e no texto *A Origem da Obra de Arte*, 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 poético e da linguagem, de “construir um relato fantástico das origens gregas do pensamento e da cultura ocidentais” (CAPUTO, 1998, p. 16). Em seu mito do grande começo

Grego da civilização ocidental, 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 espiritual mais profunda, a partir da reconstrução metafísica, 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 judaico¹⁸.

O contexto da mitologia de origem, adotada por Heidegger, direciona o pensamento a uma reação contra a modernidade, vista como um *eschaton* (CAPUTO, 1998, p. 37), uma encruzilhada que levaria o ocidente ou a um colapso ou a um retorno ao começo, uma reedição da origem grega. Desse modo, essa mitologia estabelece uma outra tarefa, a de desqualificar Aristóteles e Platão. Tarefa essa que Heidegger parece ter encontrado já em Nietzsche¹⁹, e que ele toma para si com muito cuidado através da ideia de um “desvio metafísico” que passaria a funcionar como uma importante ferramenta para desviar sua “história do Ser” e da cultura ocidental, de uma influência cristã, ligada quer à patrística de base platônica quer ao tomismo aristotélico. A reedição de um acontecimento original de desvelamento do Ser, o surgimento do *wesen* a partir do *Sein* (ver nota 11), torna-se, com base na leitura desse mito de origem a tarefa do povo alemão. Por que a tarefa do pensamento não é, em Heidegger, uma tarefa da humanidade? Por que a escolha do povo alemão como destinado a exercer essa tarefa? A tarefa 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 um

¹⁸ Marshal Berman, no seu ensaio *Tudo que é sólido desmancha no ar* (1996), 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 margem 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 germânico-cristão, com referências ao Novo Testamento.

¹⁹ O estudo de Nietzsche e de sua relação com o mito de origem será aprofundada no terceiro capítulo da presente tese, 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 herdadas por Heidegger de Nietzsche a partir de uma tradição de exegese de estudos clássicos alemã, mas Heidegger não repete Nietzsche e busca se afastar de qualquer base biologicista bem mais afeita aos interesses ideológicos do nazismo e que aparece na obra de Nietzsche a partir do contato desse com Charles Darwin. (SAFRANSKI, 2000, p. 239).

tropo nazista que põe aquilo que é nacional acima daquilo que é humano. Nesse sentido, o tropo nazista do povo alemão não casa com Kant ou Goethe. É preciso encontrar, nas origens da própria Alemanha, um outro referencial filosófico e literário que possa fornecer a Heidegger outros pais-poéticos que não estejam circunscritos na 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, a partir de seu discurso de posse 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 nazi ao nível do espírito e da metafísica, 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 hipergermanismo, que migra, em mais uma das suas viradas teóricas nos anos cinquenta, em direção à poesia e à linguagem (HEIDEGGER, 2002), saltando do povo (*Volks*) 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.

As viradas de Heidegger guardam (CAPUTO, 1998, p. 86) três dimensões que se entrecruzam: (1) uma existencial, que também é onto-hermêutica e pré-política; (2) uma mito-heroica, que também é onto-política; (3) outra que é onto-mito-poética e, por isso, mesmo meta-política. 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 um 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 entender seu pensamento imbuído em uma tarefa política que poria Heidegger na posição de se tornar o grande pensador do nacional socialismo (CAPUTO, 1998, p. 147). 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, 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. 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 questão radical pelo Ser, com sua abolição de fundamentos (*Ab-grund*) apontava para, no entender dos ideólogos nazis, um perigoso niilismo de um questionar sem fim. Entretanto, se lermos os movimentos de Heidegger nos anos de 1930 a partir de um viés textualista forte podemos perceber latente em suas conferências a inveja criativa básica, a tensão agônica latente com os textos de Hegel, Nietzsche e, em um sentido mais aprofundado, Hesíodo. A torção da ideologia nazista em direção ao pensamento do próprio Heidegger, lida a partir desses pressupostos textualistas, seria menos um atestado de suas pretensões políticas de encontrar um lugar ao sol no sistema de cargos públicos nazistas, e mais uma evidência de sua angustia pela linguagem de seus percussores. O egoísmo poético, a inveja criativa em relação a força poética dos antigos gregos, o levaria ao impulso de combater Hegel e completar a tarefa de Nietzsche e, nesse desdobramento, encontrar Hesíodo.

Curiosamente, como nota 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.

Nesse sentido, a apropriação de Hölderlin por Heidegger implica na permanência desse mito de origem, que enfraquece sua desconstrutividade radical e sua abrangência pós-moderna e ressalta um elemento constringedor de romantismo e nostalgia nacionalista que serve bem a ideologias políticas racistas e etnocêntricas. Na sua virada para o histórico, nos 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 holderliniano. 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 (*Ür-dichter*) grego, que

estaria presente na poesia alemã, através, quer de uma afinidade histórica (*geschichtlich*) ou de língua (*Sprache*). Esse movimento de desleitura crítica é uma ferramenta fundamental na construção dessa mitologia de origem e um passo importante para o desenvolvimento do pensamento de Heidegger. Por isso, é importante analisar de modo mais apurado os textos dos anos trinta, especialmente: *A Origem da Obra de Arte*; *Germânia* e *O Reno* para evidenciar os mecanismos hermenêuticos da desleitura de Heidegger no que diz respeito à reconstrução desse proto-poeta grego-germânico.

3.4 HEIDEGGER E A ORIGEM DA OBRA DE ARTE.

O contato com a obra de Hölderlin parece ser, no entender de Christian DUBOIS (2004, p. 166), o eixo central de *A Origem da Obra de Arte*. Talvez essa seja uma ideia pacífica no corpo de comentadores 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 1936²⁰, sua conferência. Tomada como um referencial do momento em que Heidegger começa a estabelecer uma virada para temas ligados ao poético e a estética, esse texto aparece simultaneamente em uma 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 de 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). Provavelmente, 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*.

Heidegger estabelece um vínculo íntimo entre o artista e a obra de maneira a entender que a obra é a origem do artista e o artista a origem da obra. Essa parece ser uma aplicação do círculo hermenêutico desenvolvido por Ast (GONDRIN, 2003, p. 120 -121) à

²⁰ Sobre essa conferência em Zurich e sobre a virada de Heidegger, Heinrich Barth produz uma apreciação, não despojada de ironia, sobre a “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 por 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).

questão da obra de arte. O que está posto por Heidegger bem no início de seu texto é que a relação entre todo e parte oscila, ora a parte pendendo para o artista, ora para a obra. Esse círculo, que institui a compreensão da parte no todo e do todo através da parte, é a regra básica de Ast para toda a hermenêutica futura, seguida por Schleiermacher, Droysen e Dilthey. Mas, há um risco por trás do círculo hermenêutico.

A preocupação inicial de Heidegger é, então, apontar para esse risco. De um modo ou de outro, a abertura de suas reflexões sobre a obra de arte apontam para um problema mais profundo. A armadilha do círculo hermenêutico é a dicotomia que ele pode deixar como rastro de seu giro. O que Heidegger não quer repetir é o vai e vem inócuo de apontar quem é a origem de quem, se a obra ou o artista. Nesse sentido, se a obra origina o artista e o artista origina a obra podemos começar o giro sem fim do círculo hermenêutico de Ast, 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 do círculo hermenêutico e propõe que a dicotomia obra-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 e que supera essa dicotomia míope que constrói um vazio entre a obra e o autor. Esse terceiro é a própria arte.

A arte se posiciona assim equidistante entre a obra e o artista dissolvendo a oscilação do círculo e oferecendo uma possibilidade de escape desse mesmo círculo. A arte não é assim um “algo”, mas sim 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. O que Heidegger parece tentar com esse jogo circular é dissolver qualquer traço de pensamento dicotômico envolvendo obra-arte-artista, buscando uma visão que não isole essas ideias, mas que possa compreendê-las como articulações de um todo circular que gira e muda o foco de atenção. Tal qual um disco de cores de Newton que se torna completamente branco quando suas partes são superpostas na retina de um observador, o círculo de Ast quando posto para girar dissolve as dicotomias metafísicas da modernidade e ultrapassa o dualismo epistemológico sujeito-objeto. Quando o disco de cores de Newton é girado, a separação entre as cores desaparece e a totalidade do branco é superposta no lugar.

Quando o círculo está parado, a dicotomia surge e os problemas derivados dessa percepção de fronteira aparecem. 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 consigo. Ele não pretende repetir velhos equívocos que levaram o projeto filosófico a perder o seu rumo. Então, põe o círculo para girar e tentar desconstruir as fronteiras entre os elementos que o compõe do mesmo modo que o disco de Newton faz emergir o branco, após dissolver o espaço entre as cores, deixando com que a totalidade se mostre na abertura do giro de sua máquina.

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 obra-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 o 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 simbólico²¹ da obra resolve também uma outra dicotomia metafísica que casou embaraço ainda no século XX. Em uma referência crítica indireta a *Bildtheorie* que WITTGENSTEIN (1994) deixou à mostra em seu primeiro livro *Tractatus Lógico-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, Heidegger 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 deslize de quem não põe o círculo para girar com o intuito de dissolver as falsas dicotomias que ele apresenta. Do mesmo

²¹ 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 Fílon 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).

modo que a arte é o branco que emerge do giro do círculo, há um terceiro que dissolve a dicotomia na qual a *Bildtheorie* 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 Dinghaft*) da obra é o suporte material no qual a informação artística se configura.

Mas, há uma 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, tem 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 de 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 *Dinghaft* 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 clareira que apesar de pensada a partir do ente a ultrapassa. É justamente essa clareira, esse aberto, que proporciona um acesso no sentido do ente. A desocultação é o acontecimento dessa clareira. O surgimento em meio à floresta sombria de um espaço antes de ser um lugar é um momento que acontece no próprio ente, no próprio domínio dos entes. Essa abertura é o espaço da *a-lethéia*²², que faz surgir aquilo que não pode permanecer oculto.

A partir dessa leitura de ruptura de dicotomias e de dissolução de fronteiras entre sujeito e objeto, entre obra e artista é que há espaço para emergir, no pensamento de Heidegger, a desleitura redutora que ele produz sobre a obra de Platão. Essa leitura redutora que confina o pensamento platônico a uma grade epistemológica é claramente uma herança da tradição de estudos clássicos alemã, faz parte do conjunto de movimentos filosóficos que Heidegger protagoniza nos anos trinta com o intuito de purgar do pensamento ocidental o platonismo e o judaísmo bíblico que existem no cristianismo para deixar emergir o que há de pagão. Essa é uma atividade que Nietzsche já havia de certa forma se proposto a fazer, mas é Heidegger que busca forças para completar o serviço, limpando o próprio Nietzsche de sua contaminação racial e biologicista derivada de uma leitura apressada e distorcida de Darwin (que influenciou a ideologia nazista). Nesse sentido, a leitura de *A Origem da Obra de Arte* acaba por levar necessariamente a uma leitura mais aprofundada da redução que Heidegger patrocina no pensamento de Platão, seguindo a linha preconizada por Nietzsche.

3.5 A DESLEITURA DE PLATÃO.

²² CAPUTO (1998) mostra como a utilização do hífen por Heidegger modifica completamente o sentido grego de *alethéia* e acaba por criar um outro conceito, tipicamente heideggeriano, que não tem base filológica assentada em nenhuma idéia grega. Heidegger indica que o verbo *aletheuein*, que se relaciona em grego ao termo *Alethes* (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).

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 de cada vez está aí presente, que se trata, mas sim da reprodução 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 idéia de templo em geral? (HEIDEGGER, 2005, p. 28).

O caminho do desvelamento que a obra de arte institui não é um que leva à obra através da coisa, mas, ao contrário, 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.

Para fundamentar a ideia de uma primazia da obra de arte no esforço de desvelamento do Ser, Heidegger assume então uma leitura epistemologizante de Platão e busca, seguindo os passos de Nietzsche, enfrentar esse desvio epistemológico. 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 uma outra virada de Heidegger, dessa vez em direção ao poético e à 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*, já discutida no capítulo anterior) para a de protagonista. 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 e de Aristóteles. Seria mesmo?

A leitura que Heidegger faz de Platão não pode, no entanto, ser reduzida apenas à essa tradição de romantismo alemão que epistemologiza o platonismo e que é assumida por Nietzsche. Nesse sentido a expulsão dos poetas da república platônica teria ligações com a presença de um *eros* excessivo, disperso, que estabelece um elemento de historicidade desestabilizador da *polis*. A introdução desse elemento leva a expulsão não apenas dos poetas, mas dos adultos também, que precisam ser afastados das crianças para que a lembrança de que as coisas um dia foram diferentes, não leve a crença de que elas devam ser diferentes no futuro. Essa dimensão histórica comprometeria a estabilidade e a força interna que mantém a *polis* em ordem. Essa leitura difere substancialmente da redução epistemologizante mantida pelo romantismo alemão e perpetuado por Nietzsche. Em um certo sentido Heidegger assume a leitura de Nietzsche sobre as relações entre poesia e filosofia no pensamento de Platão, mas em outro sentido, ele aproxima-se de Rosen.

A imagem da caverna ocupa um espaço central no tipo de interpretação que Heidegger faz de Platão. Rosen aponta que esse é o sinal de uma desleitura (a palavra usada por Rosen é *misinterpretation*) significativa, patrocinada por Heidegger em relação a Platão (ROSEN, 1988, p. 128). É provável que essa imagem do platonismo vista a partir de Nietzsche tenha sido influenciada por uma leitura tradicional presente nas tradições de estudos clássicos alemães e aparece em Heidegger com uma função retórica que epistemologiza e moraliza Platão, dando ênfase exagerada ao mito da Caverna como se essa pequena alegoria consistisse no núcleo central do pensamento platônico. A pergunta básica é: por que Heidegger mantém essa leitura ingênua? O núcleo dessa interpretação metafísica concentra-se na oposição entre a “luz do sol” e a “luz da fogueira” na alegoria da Caverna. Rosen indica que Heidegger não leva em consideração o silêncio de Platão, nem se aprofunda na ironia de Sócrates, tomando 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 (ROSEN, 1988, p. 133).

Essa leitura acaba por tornar a teoria das ideias de Platão mais radicalmente epistemológica do que uma 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 iniciador 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 *eidōs*, em uma versão primitiva dos princípios básicos de

epistemologia moderna. As distinções envolvendo *eidos* e *phainomena* não corresponderiam estritamente à distinção kantiana que envolveria “fenômenos” e “coisa-em-si”. Em Platão, ideias e fenômenos corresponderiam a dois tipos de visibilidade (ROSEN, 1988, p. 136). A abertura da caverna não denotaria nada mais do que uma ampliação de nosso horizonte visual em um mesmo meio. O sentido da dialética platônica é logicizada na interpretação de Nietzsche e o sentido filosófico da palavra *dialetiké* (que se aproxima mais de “conversação”) é desconsiderada. Há uma dimensão erótica evidente no termo *dialetiké*, que envolve o contato entre humanos (nesse sentido a *filia* é uma forma de direcionamento do *eros* arquetípico). O esforço de saída da caverna sendo fundamentalmente um esforço de *dialetiké* 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 uma nova dimensão de afetividade.

A leitura que Heidegger faria de Platão parece, desse modo, demasiado ingênua para alguém do porte intelectual do filósofo de *Messkirche*, uma simples repetição da tese do “desvio socrático” já explorado por Nietzsche. Essa redução do entendimento de Platão acerca do lugar da poesia e da dimensão epistemológica da arte não pode ser, a rigor, levada a sério. É preciso encontrar atrás do que Heidegger diz aquilo que Heidegger intenta, a fim de que não sejamos pegos também por suas armadilhas. Ler Heidegger de modo ingênuo é tão vexatório quanto ler Platão de modo rudimentar e não podemos pensar que uma leitura epistemologizante de Platão no que diz respeito às relações entre filosofia e literatura pudesse ser entendida ao pé da letra.

A ingenuidade forjada de Heidegger na verdade constitui um de seus movimentos interpretativos de desleitura. Ao assumir certos aspectos da interpretação de Nietzsche, Heidegger estabelece uma desleitura metonímica, que 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. Esse é o movimento de *Kenosis* que, conforme a teoria de Bloom corresponde à metonímia (ERICKSON, 2003, p. 76). Tomar a ideia de que a oposição entre *episteme* e *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. Quando Heidegger a aceita, importando-a de Nietzsche, ele deliberadamente desvia-se de Platão, não o enfrenta diretamente, e reforça aquilo que pode ser

frontalmente combatido e esconde o que há em Platão que pode comprometer o próprio Heidegger. Trocar a metafísica pela poesia como forma fundamental de acesso à verdade do Ser pode comprometer menos o pensamento de Platão do que Heidegger quer fazer crer.

Heidegger não assume apenas essa ideia sobre Platão. 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*.

O fato é que, ao assumir, mesmo que retoricamente, a leitura de Nietzsche, ou mesmo de Rosen, Heidegger acaba por fugir de Platão, dando a entender que o derrotou no combate filosófico por tomar parte das facções da poesia em seu combate contra as hordas da metafísica clássica. 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.

3.6 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, Heidegger 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* foi introduzida apenas na década de trinta por influência do contato com o trabalho de Hölderlin (INWOOD, 2002, p. 187).

A ideia de “Terra” (*Erde*) não se identifica a partir dessa leitura com a noção de natureza, como no conceito grego de *physis*. Heidegger não está fazendo referência apenas a esse planeta azul, perdido em um sistema solar qualquer, diante de uma estrela de terceira ou quarta grandeza. A Terra se contrapõe ao Mundo e o Mundo 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 entre a Terra e o Mundo parece, assim como a tentativa de superar as dicotomias metafísicas presentes no início de *A Origem da Obra de Arte*, ter sido emprestada de Hegel. No entanto, o movimento de desleitura que Heidegger faz da tradição não é tão óbvio. Se Hegel pede emprestado de Heráclito a imagem do combate contínuo, une a esse elemento à tríade de Platão para dar forma a seu movimento dialético, para configurar 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 no sentido desse fragmento que aparentemente Heidegger aponta 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. Nesse sentido, Heidegger inicialmente reduz Platão, desviando-se dele através de uma leitura propositadamente ingênua e epistemologizante 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, Heidegger estabelece um movimento de *Clinamen*, uma justaposição de significados que põe sua obra lado a lado com a obra de Hegel em um jogo dialético cheio de ironia, como quando utiliza das categorias dialéticas hegelianas. Em outros momentos, ele desmembra Hegel, separando e dispensando 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), o tropo que Heidegger vai usar é o da metáfora. A construção de uma semelhança entre sua obra e a do pensador grego, uma *Askeisis*, uma sublimação, um movimento de aceitação que o iguala ao precursor. 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 desleitura, daquilo que compõe o próprio Hegel. 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 primeira. Heidegger não se refere à Terra em um sentido de *Physis*, isso já foi dito. O espaço natural daquilo que se autogera e se autossustenta é 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 à 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, libertando-se de mais uma possível dicotomia metafísica, que uma leitura existencialista de *Ser e Tempo* pode suscitar e que põe o Mundo diante do homem como um objeto diante de um sujeito, 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 bênção e da maldição nos mantiverem lançados no Ser” (HEIDEGGER, 2005, p. 35). No momento em que a obra de arte se ergue ela também movimenta 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 esse poeta que lança sobre o pensamento de Heidegger sua sombra. O papel de Hölderlin é o de abrir o caminho para Heidegger superar a filosofia e encontrar os referenciais e os mapas para que ele penetre no universo da poesia. Hölderlin acena. Ele aponta para o poeta fundamental, mas não ocupa esse lugar, a não ser através dos despistes de Heidegger.

Na Teogonia, Hesíodo disse:

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 Réia 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 diversas e essas se constituem sobre a base de cosmogonias específicas que ora se afastam umas das outras e 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 do filósofo de Éfeso. O dizer de Heráclito, assim como o dizer de Platão, estariam para Heidegger assentados sobre um solo anterior. É para esse espaço original que a poesia de Hölderlin leva Heidegger e 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, surge, 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 ora pode ser entendido com um ato sexual de amor ora como um estupro. *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, e o avançar do conjunto de sua obra aponta para isso. Sua intenção parece a 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. Assim como a obra de arte se mostra em Hesíodo pela primeira vez na história do ocidente na medida em que deixa à mostra seu autor.

Ao contrário da grande maioria das cosmogonias, que não apresentam nenhum autor, o poema de Hesíodo, em uma referência às Musas helioconíades diz a partir do verso 22: “Elas um dia ensinaram a Hesíodo o belo canto/ quando pastoreava ovelhas ao pé do Hélicon divino” (HESÍODO, 107). Essa é a passagem na qual autor e obra se confundem e parece que Heidegger está debruçado sobre esses versos quando escreve em *A Origem da Obra de Arte*: “O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista” (HEIDEGGER, 2005, p. 11). Hesíodo não estabelece apenas um conflito terra-céu, ou uma disputa homens-deuses. Isso já faz parte de diversas outras tradições cosmogônicas. Na *Teogonia*, surge a consciência da obra e do artista. Esse é o poema inaugural do ocidente porque é o poema que instaura a obra de arte e a própria poesia.

Em Heidegger, Terra e Mundo situam-se em um binômio de ocultação e desvelamento. O Mundo é, nesse sentido, o conjunto das possibilidades. A abertura é o vazio por meio do qual as decisões podem ser tomadas. Na obra de arte, na poesia, essas possibilidades aparecem na beleza a partir da qual o desvelamento advém. A desocultação acontece no espaço da obra e a partir da metáfora do combate, Heidegger faz surgir o desvelamento que oculta a ocultação ou que desvela o desvelamento. 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 personagens, 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 abre 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 que ela altere 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 seu “*das Dinghaft*” e agora essa obra o lança no abismo intranquilizador do mundo.

Heidegger está recontando Hesíodo. Remontando sua Teogonia em um formato ajustado a um novo discurso. Mas, ele não simplesmente o repete. Ele introduz a própria obra como resultado da *Teogonia*. O próprio poema que Hesíodo conta é produto e produtor da teogonia que ele busca evocar. Ao falar sobre o nascimento dos deuses, o poeta instaura esse nascimento no campo do aberto e também acaba posicionando o próprio poema como ponto culminante do processo de geração de deuses e homens a partir do coito que envolve *Urano* e *Gaia*. Heidegger busca reconstruir a linguagem arquetipal de Hesíodo com a 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 deu ao seu discurso um autor. 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 e 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 díade “homens-deuses” acrescida à díade “terra-mundo” (INWOOD, 2002, p. 188). No entanto, ao contrário da Terra-Mundo, que se relacionam através de um conflito (*Streit*), a relação entre homens e deuses se dá através de um *Entgegnung*, que Heidegger grifa com o uso de um hífen. *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 a 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 à; todas essas expressões verbais fazem referência à relação que envolve homens e deuses. Homens e deuses se encontram, respondem um ao outro. Os homens sacrificam aos deuses e os deuses possuem os homens. Um chamamento mútuo, um encontrar-se e um embater-se.

Mas, essa também é uma das temáticas fundamentais da *Teogonia* de Hesíodo que, além de contar a origem dos deuses, e grande batalha da Titanomaquia, dedica-se a narrar uma das versões do mito de Prometeu. 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 como um eco do mito de Prometeu. A descoberta da tecnologia da produção do fogo pelos homens, alavanca, 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 enfrentam (estão um “em frente” do outro) diante do fogo e a ideia de que ambos brotam do Ser, construindo um confronto, estabelece uma ligação significativa entre a tentativa poética de Heidegger de se apropriar da obra de arte original e a narrativa mitológica de Prometeu. Se no mito de Hesíodo o fogo pode representar a tecnologia, na 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, com algumas variações (Terra, Céu, Divindades e Mortais) o aproxima de Hesíodo, cuja quadratura aparece na obra de Heidegger para substituir o triângulo Platônico, mantido por Hegel e por todo 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 platônica-cristã-hegeliana. Substitui uma narrativa cristã de origem, que guarda o eco da narrativa Bíblica, por uma narrativa “puramente” grega, centrada em uma ideia quadrangular que aponta para um suposto paganismo original de todo 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. 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 com 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 a fábula que Heidegger conta é a fábula da desocultação do Ser. Essa fábula, que parece que vem sendo desenrolada desde o projeto inaugural de *Ser e Tempo*, tem como ponto de partida o projeto pós-kantiano, 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 (*geschichtlich*) se posiciona no mundo a partir da dinâmica dessa fábula 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. Essa fábula é tomada a partir de Hesíodo e de um movimento de desleitura, de uma introjeção de Hesíodo no corpo da obra do próprio Heidegger e de uma projeção da obra de Heidegger sobre o corpo do texto do próprio Hesíodo, no sentido de se produzir uma substituição resultado de um enfrentamento, uma *metalepse*, que evoca o retorno do espectro dos mortos. É essa fábula que Heidegger vai tentar apresentar.

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).

O convite que Heidegger faz ao povo alemão é um desafio que ele mesmo irá trilhar. Na verdade, soa mais como um anúncio de seu próprio movimento reflexivo. Não seria possível enfrentar diretamente Hesíodo, sob pena de, na busca dessa superposição, ser destruído e tragado por ele. Assim como Platão usa Sócrates para enfrentar Homero e Nietzsche usa Schopenhauer para enfrentar Hegel, Heidegger precisa de um bom poeta alemão para enfrentar seu pai poético. No tempo do agora, que exige a tarefa de uma nova fábula do dizer, Hesíodo precisa acordar no movimento de desleitura mais radical esquematizado por Bloom: a *apófrades*. 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 destruir o filho. O risco da *metalepse* 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. Bloom indica a cena

primária no sentido da poesia como a imagem “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, 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 pode 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 a 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. Heidegger não se sente seguro em ser um filho de Hesíodo e um membro da linhagem poética do cânone ocidental. Nesse sentido, sua relação com Nietzsche, Hegel, Heráclito e até Platão é mais pacífica do que seu relacionamento com Hesíodo, Hölderlin e com seus continuadores²³. Heidegger não se sente seguro em ser um membro da família de Hesíodo, então ele precisa de certo modo se inserir nessa família de poetas e de um modo ou de outro se fazer presente na *Teogonia* 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 a *Teogonia* já contenha *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 angustia da influência.

Um outro aspecto relevante dessa dinâmica 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*

²³ 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.

da Tragédia no Espírito da Música (que já faz parte de uma longa tradição que remonta à Winckelmann). 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, que havia colapsado a força da herança cultural helênica (o momento 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 de *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 Heidegger é um “irmão adotado” de Hölderlin, é um “irmão de sangue” de Nietzsche porque partilha com ele de uma mesma ansiedade em relação as linhagens literárias, e uma rejeição das linhagens filosóficas as 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 a ideia de uma origem e de um desvio da fonte cultural do *Dasein* ocidental, além de 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. Desta feita, antes de se analisar de forma mais apurada a desleitura que Heidegger faz dos hinos de Hölderlin, faz-se necessário uma incursão no universo das discussões sobre a tragédia clássica e sua relação com o drama musical alemão. Essa incursão tem como objetivo fundamental inserir a discussão de Nietzsche na tradição de estudos clássicos na Alemanha, que ganha força a partir dos trabalhos de Johann Joachinn Winkelmann (MACHADO, 2006) e que encontra no próprio Nietzsche o seu ponto culminante.

No próximo capítulo, evidenciar-se-á o modo como Heidegger se posiciona em função dessa tradição germânica, que põe o trágico como o aspecto central do acontecimento cultural grego, em detrimento do poético. 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 de 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, melhor compreendida.

4 DRAMA E A TRAGÉDIA EM HEGEL E NIETZSCHE

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, ela 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 (MACHADO, 2006). A virada para o poético de Heidegger deve ser compreendida, desse modo, como um afastamento de todo um corpo de tradição interpretativa, na qual Nietzsche e Hegel estão inseridos. O movimento de desleitura empreendido por Heidegger ganha assim uma 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 um certo sentido, corrigir e completar o trabalho de Nietzsche e, em um outro sentido, 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 foi também uma das intenções de Nietzsche em sua crítica da cultura. 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 e voltado-se para o poético acaba por prende-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 com a tradição germânica de estudos clássicos.

No presente capítulo, analisar-se-á os aspectos mais relevantes da leitura de Nietzsche e Hegel acerca da origem da tragédia, bem como do seu lugar no campo da construção cultural ocidental, a fim de entender como a virada para o poético de Heidegger evidencia sua ansiedade de influência em relação a Nietzsche e Hegel.

4.1 NIETZSCHE E A CONSTRUÇÃO DO TRÁGICO NO AMBIENTE INTELECTUAL ALEMÃO

Entre os séculos XVIII e XIX, a Alemanha experimentou de 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, emersos 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 tragiógrafos 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 dedicavam 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, além do *Tristão* de Gottfried von Strassburg); (3) a epopéia heroica representada pela *Canção dos Nibelungos* (uma versão anônima de uma velha tradição popular) (WILPERT, 1976). Duas forças moldavam assim, de certo modo, o mundo cultural alemão, produzindo uma tensão entre uma tradição germânica que se constituía em moldes próprios a partir do fim da Idade Média, e uma tradição clássica já consolidada 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. O próprio Nietzsche também não poderia estar 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 caem como raios, poderosas e densas de significado.

Safranski identifica no alvorecer da formação intelectual de Nietzsche a influência marcante de três personagens: Hölderlin, Lord Byron e Napoleão III. Hölderlin seria como um: “Rei de um reino ainda não descoberto” (SAFRANSKI, 2005, p. 27). Nesse sentido, ao lado da necessidade de uma tomada de posicionamento em relação ao confronto cultural que ligava as duas tradições (a medieval-germânica e antiga-clássica), 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 anseios criativos de Nietzsche de maneira que o mero contato filológico, a simples tradução da cultura grega para um universo germânico, como antes havia 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. A chave para o “tornar-se antigo” não se encontra desse modo 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, ao 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 idéias de Platão, agora 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 assemelha-se 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, dessa forma, 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 formatar, cada um a seu modo, uma Grécia proto-germânica, da 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 1 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 (2005, p. 52), de uma obra de Karl Otfried Muller, intitulada *História da literatura grega*. Esse projeto de leitura da tragédia, que surge inicialmente nas conferências, apresenta-se vinculado a dois aspectos centrais: (a) uma 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” apropriado, 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 de fornecer aos pensadores originais um *status* filosófico eclipsado pela tradição católica. Nesse sentido, 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 heremenêutica protestante que buscava oferecer ao ocidente um outro cânone filosófico, que não repetisse meramente o cânone católico, quer seja esse patrístico ou escolástico, que ora punha Sócrates-Platão como pensador fundamental do ocidente, ora punha Aristóteles. Assim, 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 *Geistgeschitlich* alternativa àquela construída pela tradição católica.

Uma leitura de Sócrates como assassino da tragédia ou a redução epistemologizante de Platão construída por Heidegger podem ser lidas assim como uma tentativa de afastar-se de uma *Geistgeschichtlich* católica e oferecer um novo cânone para as bases da construção do “Grande Renascimento Alemão”, quer através do ressurgimento da tragédia no drama musical alemão, ou a reedição do acontecimento original a partir da apropriação da poesia de Hölderlin. Em Nietzsche, o renascimento da tragédia na Alemanha 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 certa 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 Nietzsche²⁴. Ele deve se manifestar de um outro modo, mais subliminar e mais dissimulado, como no antissemitismo que se manifesta na desqualificação nietzscheana da “moral do escravo”²⁵.

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

²⁴ Em carta datada de 5 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 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).

²⁵ 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.

“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) e o renascimento dessa tragédia na contemporaneidade a partir do drama musical alemão de Wagner. A imagem da perda e do renascimento é uma figura retórica dionisíaca que, curiosamente, está presente no próprio cristianismo. 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 aponta para essa mesma figura (SAFRANSKI, 2005, p. 80) a partir de um contraste entre as condições culturais do mundo burguês moderno e 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 epopéia 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 Hölderlin a uma posição secundária no cânone literário germânico necessitava ser enfrentado. Nietzsche e Wagner a partir desse ponto de vista compartilham, cada um a seu modo, da 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 proto-cristã, onde o mote da simplicidade, da “serenajovialidade” grega contribuía para o reforço da ideia de uma unidade entre bondade, beleza e verdade. Nesse sentido, o projeto filosófico nietzscheano calcava-se inicialmente na demolição da tradição filológica de Winckelmann, apontado para uma formatação dessa *Hélade* protocristã, que escondia, ocultava, os traços selvagens, cruéis e pessimistas da cultura grega. Traços que levavam a cultura grega para além, ou aquém, do ocidente.

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

Em 18 de janeiro de 1870 e em 1º de fevereiro do mesmo ano, Nietzsche, então com 25 anos, recém admitido para o cargo de professor de filologia da Universidade de Basiléia, ministra duas conferências intituladas: (a) *Drama musical grego* e (b) *Sócrates e a tragédia*. O que Nietzsche constrói a partir desses dois textos e mais 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 a partir da 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 opera”. O que se encontra embutida nessa primeira ideia é um deliberado afastamento de Shakespeare do título 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 sua interpretação moralizante 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

(*Geistgeschichtlich*) hegeliana; (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).

Dessa forma, ao filiar Shakespeare a uma tradição dramática romano-germânica, Nietzsche estaria buscando separá-lo da tradição da tragédia clássica. Assim, 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 desse modo, 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. Sob esse aspecto, Shakespeare, justamente por não fazer parte dessa tradição que une as expressões populares e carnavalescas (francesas e alemães) 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. Shakespeare estaria do lado do universo dos mistérios sacros, das encenações dramáticas e dos diálogos socráticos presentes no mundo medieval romano-germânico, ao passo que a ópera e o drama musical iriam emergir do mundo profano das festas carnavalescas populares, dessa mesma idade média, ainda cercada pelo espírito do paganismo.

Assim, 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, nessa primeira conferência, para 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 repleto 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 dionisíaco, 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 da primavera e os rituais de fertilidade dos povos pagãos junto à música vão 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 que, a despeito de identificar na tragédia Ática um momento fundamental da eclosão do espírito grego, monta uma 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 continuada nos diálogos platônicos e no drama shakespeariano (a exclusão é claro, das comédias, que não possuem esse traço de autoconsciência identificado por Hegel). Se, dessa 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 confrontam 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 indica uma fragilidade da interpretação hegeliana do trágico; (b) para deslocar Shakespeare, é preciso ler a tragédia

não a partir 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, onde 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 dado 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. Ao invés de dar ênfase, em sua caracterização, ao discurso dos personagens, Nietzsche entende que o que caracteriza a tragédia não é a materialização dialética de etapas contraditórias de desenvolvimento do espírito absoluto, 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 Ésquilo 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 a crítica literária dos textos dos tragiógrafos. A perda dessa dimensão leva ao teatro elizabetano

a leitura moralizante de Corneille e o 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”²⁶ (NIETZSCHE, 2005, p. 66). A canção 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 desleitura 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, presente, os elementos que compuseram o esplendor daquela Grécia passada. Nesse sentido, se a opção de Heidegger em abandonar o projeto de reconstrução da tragédia e apostar na reconstrução da poesia de Hesíodo mostra-se como um leve movimento de desvio do projeto nietzscheano, a opção heideggeriana de manter em alguns momentos a redução epistemológica de Platão mostra a manutenção da interpretação do “colapso socrático da tragédia”. Assim, Heidegger, em *A Origem da obra de arte*, e nas leituras de Hölderlin e de Platão na década de trinta, compõe um diálogo de contato e desvio com o projeto nietzscheano de reconstrução do trágico. Para entender de modo mais específico como se dá o processo de desleitura que Heidegger constrói sobre Nietzsche, é importante entender o modo como o autor de *O Nascimento da Tragédia* constrói o seu tropo

²⁶ 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 ele faz referência a modos populares de festivais medievais que teriam contribuído para transportar as formas musicais clássicas básicas até o surgimento da ópera.

do “desvio socrático” reapropriado posteriormente pelo próprio Heidegger a partir do desvio metafísico de Platão.

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:

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 heróicas: no essencial o espectador via e ouvia, sobre o palco euripidiano, seu próprio sócia envolvido evidentemente no traje pomposo da retórica (NIETZSCHE, 2005, p. 73).

Para os representantes da Nova Comédia, Eurípedes apontava para o fim da experiência trágica de Ésquilo e Sófocles. Para Nietzsche, esse apontamento ocorre na medida em que Eurípedes seria o primeiro dramaturgo a seguir uma estética consciente de outra expressão 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 patos e amplamente estruturadas, nas quais o caráter musical fundamental do ditirambo dionisíaco 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 euripidiana.

A busca de Nietzsche por uma *Geistgeschichte* 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. Essa é também uma imagem apropriada por Heidegger, com a diferença que, enquanto Nietzsche encontra em Sócrates o ponto central dessa “virada”, Heidegger compreende Sócrates a partir de Platão e constrói sob certos aspectos, uma desleitura epistemologizante do platonismo. 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 da forma musical.

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 polêmica jurídico-política. Desta feita, 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 um outro escrito no ano de 1870 que esquematiza o terceiro aspecto de *O nascimento da tragédia*, a saber, a presença do elemento dionisíaco e sua polaridade com o apolíneo.

Está justamente no escrito *A visão dionisíaca de mundo* (NIETZSCHE, 2005) – pela ordem, o terceiro a aparecer da série que deu origem a *O nascimento da tragédia* – as bases para a apropriação que Nietzsche faz de uma polaridade dionisíaco-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 Ática a partir de um entreposto asiático²⁷. Sob esse aspecto, o campo do artesão é o campo de influência do apolíneo, e o elemento dionisíaco 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 aspecto cênico, visual, ao canto e à dança dionisíaca para compor um híbrido de música e encenação. Um espetáculo auditivo e visual e não meramente literário. O discurso, o *logos*, o diálogo dos

²⁷ Essa ideia aparece em Nietzsche a partir da leitura histórica que indica uma origem asiática dos cultos religiosos dionisíacos. No entanto, existem indícios, como aponta VERNAT & 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.

personagens, preservados 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 shakespeareana. 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, de um ocultamento, de 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. Se esses são pontos comuns que envolvem a história da cultura (*Geistgeschichtlich*) de Heidegger e a de Nietzsche. Apesar disso, pequenas variações podem ser encontradas e para compreender melhor a natureza desses desvios, que nos oferecem pistas importantes sobre a desleitura que Heidegger proporciona dos hinos de Hölderlin a partir da reformulação de um projeto nietzscheano de desconstrução de Hegel, faz-se necessário analisar com mais detalhamento *O nascimento da tragédia*, que unifica em um único corpo os três aspectos fundamentais presentes nos escritos de 1870.

4.3 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 dionisiaco?”. Essa é a pergunta de partida daquela que deveria ter sido sua obra filológica inicial, que, também, de certo forma, foi sua última. As preocupações de Nietzsche, nesse texto, escondem, na verdade, como já foi dito, um intuito filosófico de desmontar a *Geistgeschichtlich* hegeliana. Nesse sentido, essa pergunta de partida (“o que é dionisiaco?”) 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 tudo

aquilo 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 Grécia 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 serenojoviais” 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 *Hélade*.

A Grécia de Nietzsche estrutura-se a partir de uma base, concentrada em uma dicotomia fundamental, presente no apolíneo e no dionisíaco e que se manifesta nas polaridades estéticas da escultura e da música, ou nos estados mentais de sonho e embriaguez. 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 dionisíaco, 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 dionisíaco 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 dionisíaco na construção de Nietzsche irrompe em meio ao apolíneo e o destroça, o decompõe. Será, desta feita, justamente a tragédia que 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), está 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 dionisíaco, como uma união entre o tipicamente grego (ocidental) com o asiático (oriental). Nesse sentido, é possível encontrar nesse ponto uma das discrepâncias entre o mito de origem heideggeriano e a narrativa nietzscheana. Se Heidegger aponta para um confronto oriente-ocidente, Nietzsche entende a construção cultural trágica como um momento em que oriente e ocidente se unem em uma poderosa tensão criativa, representada pela tensão do apolíneo e do dionisíaco. Mesmo que a hipótese histórica de um Dionísio oriental seja posta em questão (ver nota 29), a imagem de uma fusão cultural oriente-ocidente na tragédia faz com que a Grécia de Nietzsche difira 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 personalidade. 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 dionisíaco e construir uma unidade a partir de uma polaridade com o apolíneo. Mas, o que realmente tem a ver o dionisíaco com a tragédia?

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 elo 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 da 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 desse deus. Em uma referência implícita à leitura nietzscheana, VERNANT & NAQUET (2005, p. 158) indicam que a busca de explicar o surgimento da tragédia a partir do coro dionisíaco 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 compõe, 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 pólos opostos de modo que a descrição nietzscheana do coro trágico tem mais a ver com o drama satírico do que os espetáculos dos concursos trágicos. 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). Apesar disso, esses detalhes não são suficientes para desconsiderar definitivamente a leitura de Nietzsche. Um outro conjunto de aspectos levantados por VERNANT & NAQUET (2005, p. 160-161) faz pensar que a tragédia poderia ter sido, não antes o ponto culminante de um processo antropológico mais arcaico, mas uma invenção do século V.

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 assembléia e às dos tribunais²⁸. 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). Segundo 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 ligada a uma problematização do humano, típica de um questionamento público do herói épico que não se encontra em épocas anteriores ao século V.

²⁸ Daí talvez surja a percepção de Nietzsche de uma intromissão do discurso jurídico e do diálogo da Assembléia 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.

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 assembléia 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 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 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 alemão²⁹.

A intenção de Nietzsche é mais a de construir uma ponte entre o drama musical e a tragédia do que o 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.

²⁹ 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 a busca de uma “reconstrução” literária, linguística ou histórica da Grécia (MACHADO, 2005).

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 asserção, 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 Dionísio-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 protofenômeno 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 compreende-se 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 à 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.

Se, na narrativa nietzscheniana a tragédia nasce da música do coro dionisiaco, ela morre com o socratismo, que se apresenta no diálogo dramático surgido dos tribunais e das assembléias políticas. 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 esquiliniana (fundante do trágico dionisíaco) 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. Mas, esse protagonismo revela um caráter duplo, que emerge da própria imagem dionisíaca. 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 dionisíaco, 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 (a levar 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 nietzscheana.

Nietzsche considerava (MACHADO, 2006, p. 212) *As Bacantes*, de Eurípedes (obra escrita um ano antes da sua morte) como uma espécie de tributo que um assassino presta sob o cadáver de sua vítima. De certa forma, aquele Dionísio, personagem da tragédia, 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, ao menos em *A origem da tragédia*, que o Dionísio asiático e estrangeiro tenha sido uma invenção do século V, 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 faz com que a hipótese de Vernant da construção da tragédia a partir da própria experiência trágica e não essencialmente a partir de cultos religiosos populares anteriores, assim como a desleitura que Heidegger empreende apenas em um sentido superficial, dirija-se contra Nietzsche. Na verdade, esses aspectos se voltam contra toda uma tradição interpretativa à qual Nietzsche se filia.

Ao observamos o movimento de desleitura que Heidegger promove em função de Hölderlin, temos que ter em mente que sua opção parece, ao menos em um primeiro plano, construir um desvio em função da leitura de Nietzsche sobre o trágico. Essa hipótese nos levaria a pensar que Heidegger estaria, no conjunto das razões revisionárias de Bloom, realizando um movimento de *Tessera* em relação *A origem da tragédia*, quando escreve seus seminários sobre os hinos de Hölderlin e mais particularmente seu texto *A origem da obra de arte*. Ou seja, haveria um desvio, uma torção no sentido, de modo a se ressaltar uma parte do texto de Nietzsche (a saber, o desvio socrático, na leitura de Heidegger, platônico-socrático) e reduzir uma outra (a saber, o estudo da tragédia como gênero central da civilização clássica, substituída, em Heidegger, pelo poético presente no poema de Hesíodo).

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 desleitura 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 Winkelman, Schiller, Hegel e, inclusive, Hölderlin. Assim, o próprio Nietzsche já se esforça, em seu *A origem da tragédia*, em empreender sua própria desleitura 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, ou 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 superficial Heidegger se separa de Nietzsche, posto que, na verdade, ele está produzindo um desvio mais longo e abrangente, um desvio que abarca toda uma interpretação da *Geistgeschichtlich* de Hegel e da tradição a 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 contra Nietzsche. Há um aspecto corretivo no movimento de desleitura que Heidegger faz em função de *O nascimento da tragédia*. Heidegger mostra com seu *clinamen* que o texto-pai (*O nascimento da tragédia*) foi lapidado até uma certa medida, mas que falha justamente por não ter se desviado no sentido tomado pelo texto-filho (*A origem da obra de arte*). Nietzsche volta-se para Sófocles e Wagner como

Heidegger volta-se para Hesíodo e Hölderlin. Ao assumir a redução epistemológica de Platão e a tarefa de combater a história da cultura contada por Hegel, Heidegger assume um combate que também é de Nietzsche, mas ao assumir esse combate, Heidegger o “ajusta”, muda seu curso desviando seu próprio texto em um sentido de ruptura com a tradição de estudos trágicos e girando em direção ao poético. O *clinamen* em função da obra de Nietzsche é um ponto central no entendimento daquilo que pode ser criado no pensamento de Heidegger de “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 de Hegel. 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.

4.4 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* schopenhauriano. Esse princípio, ao qual Nietzsche também faz referência, é produto do gênero épico e pode ser identificado no *agon* das batalhas entre guerreiros na *Ilíada*, por exemplo. 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.

Sob esse aspecto, o mito épico estimularia o princípio de individuação e a busca da glória e da fama póstuma cria e reforça o individual, porque a partir da morte física do herói, a memória do seu nome e seus feitos no tempo permanece através de uma memória coletiva. O que se projeta para além da morte do corpo é justamente essa figura do Herói, que se fortalece e se individualiza. A busca pelo mundo apolíneo é a busca por tornar luminoso os aspectos mais sombrios da guerra e da morte. A ilusão artística do apolíneo se projetaria justamente

sobre esse campo de proteção que esclarece, que torna o obscuro uma força luminosa. Essa é a ilusão de Apolo que emana do épico.

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 pólo 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, segundo Roberto Machado, é o mesmo personagem construído por Jacob Burckhart (MACHADO, 2006, p. 211). Nietzsche não o inventa, mas herda de Burckhart. E não apenas Nietzsche, Erwin Rohde também entende o dionisíaco 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 dionisíaco, mas seria a expressão de uma tradição filológica que domina o pensamento alemão por todo o século XIX.

Uma outra marca presente em *O nascimento da tragédia* diz respeito à própria noção do dionisíaco, 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 marca, no pensamento do jovem Nietzsche, além da presença de categorias schopenhaurianas, oferecem sinais de síntese cara 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 notado posteriormente em *Ecce Homo* ou menos na “tentativa de uma autocrítica” que surge em edições posteriores. Também Hölderlin e Schelling ligam-se a Hegel nessa construção de uma reconciliação do dualismo Apolo-Dionísio na tragédia (MACHADO, 2006, p. 219-220).

Essa ideia de unidade trágica soma-se à noção do coro trágico como uma espécie de proto-drama. Uma forma original de drama que afastaria Nietzsche das leituras de Hegel (que o encarava como uma manifestação da “consciência coletiva da *polis*”) ou de Schlegel (que via o coro como um personagem ideal). Dessa forma, Nietzsche isola a leitura hegeliana do coro, buscando uma base puramente religiosa, distante da noção de uma oposição entre o

povo e o príncipe, formando uma espécie de representação constitucional desse coro. Não é Nietzsche, dessa forma, quem cria a noção de que a origem da tragédia está no coro (MACHADO, 2006, p. 225). 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 dionisíaca.

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 Wagner (MACHADO, 2006, p. 229). Assim, Nietzsche propõe uma distinção entre música apolínea e dionisíaca. 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 uma 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 e fundamental de fusão com o ser primordial, através de uma poderosa consolação metafísica.

Assim, 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. A partir desses pressupostos, Nietzsche promove desvios pontuais em cada referente para formatar sua leitura pessoal e dar sua contribuição a esse campo tradicional de pesquisas na Alemanha daqueles anos.

Por isso, não podemos perder de vista que o livro de Nietzsche se situa em um projeto cultural bem mais amplo, iniciado por Winckelmann, que em 1755, nas *Reflexões sobre a imitação da arte grega na pintura e na escultura* (MACHADO, 2006, p. 241), abre o caminho para o desenvolvimento de todo um campo de estudos sobre as relações entre a Grécia e a Alemanha baseados 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.

A crítica à primeira ideia de Winckelmann 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 européias do século XIX³⁰. 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. Essa originalidade de Nietzsche é percebida por Heidegger, que partilhava dessa antecipação de um futuro que se volta para o passado a fim de projetar-se. Esse é o desmonte que Heidegger faz de *O nascimento da tragédia*. Heidegger entende o que há de tradição alemã em Nietzsche e o que há de originalidade e percebe que por trás da presença de elementos que remontam a Winckelmann, Goethe, Schopenhauer, Schiller e Schlegel paira 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 desleitura que ele faz da tragédia não consegue ultrapassar os limites do cânone alemão e, nesses limites, Heidegger sabe que a presença de Hegel é marcante. Por isso, a desleitura de Heidegger em função da obra de Nietzsche precisa seguir uma dupla natureza: (a) assumir o pressuposto de usar o passado Grego como forma de projeção do futuro da Alemanha; (b) 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.

4.5 HEGEL E A ESTRUTURA DIALÓGICA DA TRAGÉDIA

4.5.1 Homero, Hesíodo e a Épica

Hegel parece encontrar, assim como Heidegger tenta fazer em *A origem da obra de arte*, uma base teogônica ou hesiodiana para o seu próprio pensamento. A conexão com essa linhagem teogônica clássica, aparece na intuição grega de um confronto dialético entre a

³⁰ 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 mulçumano. (ROBINSON, 2007, p. 16 – 20).

estirpe de Zeus e a selvageria das forças primitivas, que funcionaria como um centro, um *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 eternos da poesia mesma. (HEGEL, 2004, p. 90).

Para Hegel a poesia de Hesíodo³¹ ou de Homero oferece uma totalidade originária que os põe como manifestação de uma 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. Essa ideia parece ter sido justamente retomada por Heidegger na sua apropriação inicial de Hölderlin, ainda nos anos 30.

Apesar da consciência de que o épico emerge de uma experiência coletiva, Hegel não torna o poeta impessoal, diluindo-o em uma rede de linguagem. 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, concreta, 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 precisam de uma individualidade, de um poeta que os possa

³¹ A leitura de Heidegger toma Hesíodo a partir de um modo poético, não em um sentido meramente estilístico, derivado de um gênero literário determinado ligado a uma métrica qualquer. O poético nesse sentido é tomado a partir de uma leitura textualista forte que toma o texto de Hesíodo a partir de seus tropos retóricos internos. Essa leitura textualista forte é explorada por Heidegger em *A origem da obra de arte* e o afasta da leitura de Hegel que não consegue enxergar uma dimensão distinta do épico no autor da *Teogonia*. Nesse sentido, a eclosão do poético em Hesíodo implica o deslocamento do orfismo de Píndaro, que o aproximaria de Platão, tornando-se para Heidegger sinal de corrupção dessa poética original, que deve ser buscada em um autor mais arcaico que carrega a eclosão do poético a partir de seus tropos retóricos internos.

materializar em linguagem. Hegel busca firmar a ideia desse 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 *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 a arte” (HEGEL, 2004, p. 97). Desta feita, é fundamental para Hegel sustentar a existência de Homero³², diante da tese de que a *Íliada* e a *Odisséia* são apenas uma superposição de cantos distintos produzidos por poetas diversos de tribos diferentes. A epopeia não deixa de ser assim vista como uma expressão máxima da *Sittlichkeit* (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 sido a *Íliada* e a *Odisséia*.

Esse elemento faz com que Hegel trate de forma bem 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 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 mesmas 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:

³² Importante entender que a ideia de anonimato no que diz respeito a produção da *Íliada* e da *Odisséia* não implicaria a ausência de individualidades na produção do poema. O que comprometeria a posição da *Íliada* e da *Odisséia* 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 distinguiria das epopeias orientais.

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 ousada 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 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, na leitura de Hegel, em função da épica clássica.

A nacionalidade alemã a ser construída no futuro não poderia, desse modo, repetir o modelo épico nórdico já posto. Isso se dá pela incapacidade do épico germânico em servir como um modelo de gênero, pelo fato de, como no exemplo de *A canção dos nibelungos*, constituir-se um tipo muito peculiar de gênero épico contaminado 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. Dessa forma, é preciso então montar uma 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 forneça 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.

4.5.2 A lírica de Hegel.

Hegel posiciona o lírico, ao contrário do épico, como uma forma de satisfação da necessidade de exteriorizar o si mesmo. Nesse sentido, a épica condensa, em uma única obra, o espírito do povo (*Volksgeist*). Essa condensação leva 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, como está 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 partir desses pressupostos de Hegel, Heidegger faz seu movimento de desleitura em duas etapas: na primeira, no sentido de assumir a possibilidade de se entender o poético como um modo literário de origem; na segunda, no sentido de assumir a poesia de Hesíodo de um certo tipo de modo arquetípico do poético que se posiciona como o ponto de partida do acontecimento original do ocidente no mundo grego. Nesse sentido Heidegger desvia-se dos modos textuais hegelianos, assumidos, inclusive pelo próprio Bloom, quando este aponta para um contraste entre formas líricas e dramáticas indicando que: “à medida que a poesia se torna mais subjetiva, a sombra projetada pelo precursor se torna cada vez mais dominante” (BLOOM, 1991, 40). Sob esse aspecto Heidegger está mais para além de Hegel do que o próprio Bloom, que assume em certo sentido uma dialética de gêneros que mantém um discurso de subjetividade e objetividade. Heidegger, justamente por ultrapassar essa dicotomia sujeito-objeto e abandonar a dialética de gêneros presente nos escritos de Hegel pode virar sua interpretação no sentido do poético e aproximar Hölderlin de Hesíodo, o que seria, de certo modo estranho, no escopo de uma classificação hegeliana de gêneros.

A leitura que Hegel faz da lírica dá a entender a irrupção do subjetivo do autor a partir de um modo poético, pleno de imaginação e fantasia, que apreende o acontecimento real e o subverte, pondo-o à disposição do sujeito e reduzindo o mundo objetivo à linguagem subjetiva do poeta. 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, 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, ultrapassando e subvertendo a ideia do épico como um gênero de origem de alguma nacionalidade e o lírico como um gênero de expressão subjetiva. Esse desvio de Heidegger em função das classificações hegelianas, permite a um só tempo desacoplar Hesíodo de

Homero e de Píndaro, posicionando-o, a partir das relações intrínsecas que os hinos de Hölderlin mantem com a *Teogonia*, no momento de origem da cultura ocidental. O poético, em Heidegger, na unidade da linguagem, ultrapassa a dicotomia objetivo/subjetivo presentes 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 no dramático. Hegel mesmo 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 (HEGEL, 2004, p. 166). 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, tal 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 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 fecha, 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 nervoso e como a própria totalidade do conteúdo de sua própria 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 épico, mas sim pela grandeza subjetiva do próprio poeta que canta esses feitos (HEGEL, 2004, p. 174). Se em Homero o nome dos heróis subverte e 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.

Ao comparar o modo épico com o lírico, Hegel constrói definições que se pautam em um movimento de sentido diverso ao de Heidegger, ao explorar os hinos de Hölderlin. Em

Hegel, a lírica não se manifesta como um meio estético para apresentar ao futuro uma coletividade. O poeta lírico, ao contrário do épico, não canta uma nacionalidade original, não constrói uma identidade cultural própria a partir do uso de uma narrativa de matriz popular, não é o *Volksgeist* (espírito do povo) o foco da lírica, mas o movimento interior do sujeito, o fluxo interno do poeta e suas variações. Uma exceção a esse padrão lírico, 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 tal como estão *nele* mas *do modo* como ele é nas coisas, aos quais constantemente fornece também uma vida autônoma animada por si mesma; (HEGEL, 2004, p. 191).

O elemento central da lírica oriental estaria assim concentrada na elevação dos hinos, acumulada na fantasia 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, no ocidente, expressa esse modelo, pensado por Hegel. Mas, ao caracterizar a lírica do seu tempo, Hegel estabelece 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 (HEGEL, 2004, p. 196). 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 uma certa influência essencial do estudo renascido da arte antiga, introduzido no espírito germânico por influência da reforma (HEGEL, 2004, p. 197). Hegel entende, dessa forma, que o elemento pátrio na composição da lírica alemã, como aparece, por exemplo, em Klopstock (HEGEL, 2004, p. 198), derivaria dos antigos deuses gregos. Nesse sentido, Hegel parece enxergar na nomenclatura 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 e César escreviam sobre os povos 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, que 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.

4.5.3 A unidade fundamental do drama clássico.

O drama tem um papel especial nos cursos sobre estética de Hegel e em sua ontologia presente na *Fenomenologia do espírito*. Ele une 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 presentes 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 *pathos* 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 âmbito 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, ela é 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 pode ser particularmente indicada 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.

Um outro aspecto distintivo do gênero dramático em função do lírico é o diálogo. Hegel caracteriza como traço essencial desse gênero e sintetiza a vitalidade do embate entre respostas e contra respostas, que leva os personagens a buscar se impor uns aos outros. Essa estrutura dialógica foi projetada já no *Fausto* de Christopher Marlowe (2006) e no drama shakesperiano, 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 partilhando uma mesma unidade com base em um ponto central, que divide uma única ação particular em núcleos separados. O que ainda seria 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.

O contexto no qual o drama shakesperiano aparece não é o foco central da tragédia clássica, o teatro de Shakespeare foca seu olhar nos desdobramentos autoconscientes dos personagens, como se o movimento dialético do espírito, antes externalizado nos conflitos trágicos de Sófocles, fossem introjetados e se misturassem ao discurso dos personagens. HEGEL (2004, p. 214) aponta, desta feita, como elemento central no modo dramático de exteriorização a irrupção de monólogos e diálogos em meio ao canto coral. Esse recurso básico presente em Sófocles 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 nos diálogos. Se em Hegel, seria esse 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 a proposição do retorno desse elemento com o drama musical de Wagner é tentar dar uma resposta à arquitetura conceitual formatada por Hegel. A tragédia antiga não continuaria assim em um processo evolutivo em direção ao drama de Shakespeare. Ela se dissolveria com o fim do coro e sua fusão no corpo do diálogo dos personagens.

Um novo drama moderno, dialético, shakesperiano, surge a partir desse novo movimento do discurso dramático. Até aqui, Hegel e Nietzsche se encontram. Mas, não há uma ruptura radical como se poderia pensar a 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. A *Kenosis* (metonímia) que Nietzsche produz em *O nascimento da tragédia* em função da *Estética* de Hegel, se torna clara quando entendemos a redução da *Geistgeschichte* hegeliana 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 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 pensamento de Hegel 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*).

Assim, as máscaras da tragédia clássica são lidas por Hegel como uma imagem escultória imóvel. Justamente é essa imagem que aproxima os personagens da tragédia clássica de ícones, materializações visuais de conceitos, ao passo que as figuras de Shakespeare são “[...] homens inteiros por si mesmo 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 lhe 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. Uma outra tentativa de redução que Nietzsche produz em função da leitura de Hegel pode ser vista na tese da origem asiática dos cultos dionisíacos. 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 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 à Apolo para a construção do trágico na Grécia de Sófocles e se essa Grécia em Nietzsche é menos Europeia do que em Hegel não importa tanto 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 Winckelman 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 tão pouco em Goethe, mas em Wagner, não é tão radical quanto a de Heidegger. 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 *Geistgeschichte* de Hegel 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 o empreendido por Hegel. O dismantelamento da pirâmide hegeliana patrocinada 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 shakespereano é desconsiderado por Heidegger e em seu lugar a poesia de Hölderlin emerge, como a poesia de Hesíodo teria emergido, realizando a fusão entre lírico e épico sem a necessidade de recorrer a um terceiro. Heidegger, assim, corrige Hegel e de certo modo completa o trabalho frustrado de Nietzsche. Os esforços de Nietzsche em romper em *A origem da tragédia* com a interpretação tradicional da Grécia como um espaço de “serenojovialidade” [Winkelman] e de romper com 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 atinge o ponto central da metafísica hegeliana. Nietzsche ainda foca no trágico e na sua unidade fundamental. O trágico como ápice da cultura clássica e Sófocles e Esquilo 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. Para compreendermos melhor como essa guinada radical se processa, é fundamental analisar no tópico que se segue o modo como a ambientação cultural alemã que alimentou tanto a leitura de Nietzsche quanto a de Hegel sobre a natureza do trágico se configurou, e como Heidegger se levanta contra essa ambientação.

4.6 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, p. 9) e o trabalho de Hegel, especialmente no Terceiro Capítulo do seu *Curso de estética* não pode ser lido 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 projeto, por sua vez, liga-se 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, p. 12), 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 empreender-se uma mera cópia de modelos gregos, seria 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, dessa desleitura moderna com base em modelos clássicos. Uma tarefa desse tipo deve ter sido adotada em maior ou menor grau por toda 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 imitar a arte grega. Essa saudade³³ da Grécia é

³³ 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.

em um 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 desse 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, mulçumanos, 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 que 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 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.

Paralelo a esse desvio da tradição latina, 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 seu texto de 1771 sobre a obra de 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 shakespereana. 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 um retorno puro e simples aos modelos trágicos da velha Grécia. O retorno à Grécia é empreendido por Goethe a partir de uma desleitura de Eurípedes. 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 desleitura da antiga Grécia do que pela reconstrução de uma Grécia arquetípica longe das influências do latinismo católico.

Roberto Machado, seguindo Nietzsche, identifica um elemento significativo na recepção da arte clássica por parte da Europa moderna (MACHADO, 2006, p. 31) no que diz respeito ao fato de que o renascimento italiano e o classicismo francês se apropriaram 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 a partir de uma leitura de comentadores italianos da obra de Aristóteles, e não de um contato direto com o texto da *Poética*. Esse viés é mais um ponto que reforça a tese de que o esforço de interpretação germânica 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 que leva Lessing a mergulhar em busca de uma leitura não moralizante da tragédia e 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 desleitura 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 e 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 epistemologizante 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 a 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 pelo domínio que o autor-filho produz sobre o autor-pai. Heidegger percebe o fluído eterno da influência a partir da leitura de *O nascimento da tragédia* e precisa construir o seu próprio nascimento, que agora se configura como começo, origem. Origem da obra de arte, virada para o poético, desvio, *Clinamen*. Mas o desvio de Heidegger em função do trabalho de Nietzsche não marca um afastamento, mas uma correção, uma necessidade de complemento. Se na metodologia de Bloom o *Clinamen* e a *Tessera* são correções ou complementaridades (BLOOM, 1991, p. 162) a *Kenosis* e a *Demonização* reprimem a memória dos mortos. Entre movimentos de desvio e movimentos de repressão ou de esquecimento, há um movimento de combate que é a *Askesis*, 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 acaba por sua vez, 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 formatar uma imagem clara de sua presença.

Heidegger busca se situar longe do escopo de influência de Hegel e dos seus, sua opção radical implica conseqüências 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 uma outra origem.

5 HEIDEGGER E HÖLDERLIN: ANSIEADE, DESVIO E O RETORNO DOS MORTOS

Como pode ser observado no capítulo precedente, a virada de Heidegger em direção à poesia de Hölderlin não é apenas decorrência de desdobramentos de seu pensamento, mas também de um esforço de combate, de um *agon* montado a partir de seu confronto com Hegel e sua história da cultura ocidental focada no acontecimento da tragédia. Heidegger sabe que Nietzsche (seu pai filosófico) foi derrotado em seu combate contra Hegel. Nietzsche não conseguiu se desvincular da tradição alemã de estudos clássicos à qual Hegel se filia e da qual é o seu mais brilhante expoente. Nietzsche tentou reformular a visão de uma origem da cultura ocidental a partir da eclosão do trágico no espírito da música e tentou subverter a leitura do *telos* histórico hegeliano a partir do enxerto de um espectro de decadência e decomposição na história da cultura ocidental. Se em Hegel o espírito do ocidente se desenvolve a partir de um sentido de evolução universal, resultado dos desdobramentos do espírito absoluto no tempo, em um caminho espiralado que aponta para um sentido, uma direção, Nietzsche, por sua vez, tenta recontar essa história a partir da ideia de uma eclosão e de uma interrupção dos aspectos mais relevantes e marcantes da experiência helênica. Nascimento, morte e renascimento foram herdados por Heidegger de Nietzsche e reaparecem nas análises dos hinos de Hölderlin nos anos de 1930. A linha seguida por Heidegger em seu enfrentamento de Hegel é a linha lançada por Nietzsche. Apesar disso, Heidegger sabe aonde Nietzsche se perdeu. Ele compreende que o campo da tragédia clássica é o campo de atuação por excelência do hegelianismo e superá-lo implica também romper com uma tradição interpretativa.

Assim, sua virada para a poesia de Hölderlin marca o ponto forte da estratégia de Heidegger em desviar de Hegel e dos seus para construir uma narrativa alternativa, herdada de Nietzsche, mas corrigida, para que não padeça das mesmas fragilidades. Para compreender como essa virada se processa, é fundamental detalhar na análise que Heidegger faz dos hinos de Hölderlin (*Germânia* e *O Reno*) os aspectos que estabelecem seus vínculos com a poética de Hesíodo.

5.1 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* (vem de *dichten* – aproximar, juntar, fabular), o que 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. *Dichtung* tem um sentido mais amplo, abrangente, que nos leva a pensar em uma postura humana, uma aproximação fundamental do homem em direção ao aberto. Parece que Heidegger está justamente buscando um novo tropo retórico para descrever o movimento de estranhamento ontológico presente em *Ser e Tempo*. Além disso, ao optar pelo “poético” Heidegger desvia da classificação dos modos textuais hegelianos (épico, lírico e dramático). Em função disso, Heidegger tenta, como todo bom filósofo, encobrir suas pretensões literárias vendendo a ideia de que as interpretações que ele se propõe 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 desleitura 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 uma conexão literária clara entre a Alemanha do século XVIII e XIX e a Grécia do século VI e VII antes de Cristo. A própria escolha dos dois hinos de Hölderlin em sua análise de 1934 é significativa nesse esforço de estabelecer ligações entre esses dois universos e reforçar o mito de origem, o mito do destino do povo alemão. Tanto em *Germânia* quanto em *O Reno*, Hölderlin traz a marca de um diálogo entre a Alemanha e a Grécia. Um diálogo em um tom totalmente diferente daquele que Goethe estabelece na segunda parte do seu *Fausto* (GOETHE, 2007). A poesia de Hölderlin não estaria construindo uma paródia quase psicodélica (cercada 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 a 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 ouve o apelo de uma Grécia morta.

Em um outro poema, chamado *Recordar (Andenken)*, Hölderlin estabelece o *Dichtung* como um acontecimento fundamental (*Grundgeschehnis*), um momento definitivo e confluyente, no qual dois mundos e duas experiências coletivas estariam apontando para a partilha de um acontecimento poético definitivo. Os ocidentais vivem, no tempo de Hölderlin

e de Heidegger, um vazio de deuses, um deserto de potências divinas e uma ausência do sagrado, mas Hölderlin comunica um novo acontecimento ou uma nova edição de um acontecimento fundamental que ocorreu 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 e grandioso. Heidegger tenta, então, nas conferências de 1934, mostrar como esse acontecimento está prestes a eclodir, aproximando a figura do poeta de um semideus que se conecta com o eco dos antigos deuses desaparecidos e os trazem de volta à memória do povo Alemão, guiando a tribo germânica no sentido da experiência de retorno a um acontecimento original. Hölderlin ocupa, assim, o lugar do profeta bíblico, substituindo uma dicção de origem semítica, por um instrumento de linguagem mais “ocidental”, e sua conexão com Hesíodo é construída a partir do trabalho crítico de Heidegger, que situa seu poeta germânico como um Moisés do povo alemão, que apontaria para a lembrança 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, através de seu confronto direto com Hegel. 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. A irrupção do autor no meio do poema (como ocorre na *Teogonia*, quando o poeta se apresenta como canal, como veículo da memória dos deuses) marca o ponto de gatilho do acontecimento poético fundamental dos Gregos que relega a tragédia a um patamar subsidiário. Porque Heidegger opta pelo poético que emerge em Hesíodo a partir da evidência do autor do poema em sua fusão com a própria linguagem que instaura o Ser dos entes e retorna à 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 certeza, seu mito de origem do ocidente não suportaria um contato muito próximo com a segunda parte do *Fausto*. O humanismo de Goethe, assim como o iluminismo kantiano que se esconde ainda em *Ser e Tempo*, é um motivo significativo, mas não suficiente, para uma guinada em direção ao poético.

Heidegger precisa, em 1934, evitar Goethe e driblar uma leitura do drama alemão. Isso se dá por dois motivos fundamentais: (1) primeiro porque ele precisa oferecer uma nova “história da cultura” (*Geistgeschichtlich*) alternativa posta por Hegel e Nietzsche; (2) e porque o seu mito de origem do ocidente e do destino do povo alemão não poderia ser sustentado diante de um cosmopolita Goethe, que sabe distinguir a historicidade de uma germânia bárbara e nórdica, da narrativa de uma Alemanha herdeira da Grécia. Então, o caminho precisa ser o do poético de modo que Hölderlin e Hesíodo precisam ser realçados em detrimento de Sófocles, Shakespeare e Goethe. 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 constrói 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 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.

A marca da angústia da influência pode ser sentida nas leituras de Heidegger sobre os Hinos de Hölderlin. 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 são desse modo, aspectos correlatos de uma mesmo corpo de ansiedades que ultrapassa as necessidades vitais e que estão intimamente vinculadas a uma necessidade de auto preservação. A ansiedade é antes de mais nada um tipo de medo, um tipo de antecipação diante de uma possibilidade. 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 configurado como uma modalidade de medo derivado de um certo tipo 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 e, ao mesmo tempo ameaçado pelo seu precursor.

As estratégias de desleitura 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, um pai-assassino que ameaça deslocar literariamente o autor-filho, reduzindo-o, destruindo-o. A imagem dessa cena de confronto familiar aparece na *Teogonia* marcada pelo confronto inicialmente entre Cronos e Urano 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 enviesado, 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 segundo³⁴ movimento de Heidegger 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. Para compreendermos melhor a maneira como a dinâmica da ansiedade eclode no texto de Heidegger é fundamental analisar com mais detalhes a leitura que ele faz sobre os hinos de Hölderlin.

5.2 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 sobre 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 tem pela frente, é definitivamente

³⁴ Importante frisar que “primeiro” e “segundo” aqui não tem a ver com uma sequência cronológica do aparecimento dos textos, mas sim com os momentos hermenêuticos evidentes na desleitura patrocinada por Heidegger.

empurrado para a ineficácia sob a aparência de lhe ser feita, finalmente, ‘justiça’” (HEIDEGGER, 2004, p. 09). A leitura de Heidegger se propõe a buscar uma 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*.

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 no sentido de um lugar longínquo, arquetípico. Assim, ao chamar 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 de 1930 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 por 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 de 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, uma sombra que acompanha sua análise e, de certo modo, uma dissimulação de seu intento literário e de seu verdadeiro espanto emerso da leitura que ele patrocina sobre os hinos de Hölderlin. Ao se posicionar como 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 então convencer o leitor de que é necessário um esforço diletante e consciente de sua parte em se manter na esfera de poder da poesia. 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 à 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 1930, quando 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 seu terceiro capítulo dos *Cursos de Estética* (HEGEL, 2004). O movimento de Heidegger implica partir de uma pergunta sobre as disposições do povo alemão para uma outra pergunta sobre o poético. Esse desvio da questão política mostra por si só uma subversão em função das ideologias que buscavam nos anos de 1930 uma instrumentalização da literatura.

Para Heidegger, a base da poesia é a vivência do poeta. 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*. Unido 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 ideia de um modo textual lírico como expressão do mundo interior do poeta, em oposição ao absoluto objetivo do modo textual épico. A unidade que Hegel encontra no trágico e a separação que ele estrutura em momentos antagônicos na épica e na lírica são superadas por Heidegger. A unidade da poesia se encontra no poético tomado como *Dichtung*³⁵.

Hegel prende-se a uma leitura historiográfica da poesia. Uma leitura concentrada em aspectos linguísticos que dizem respeito a questões sobre métrica, rima, aliteração e que possam se ajustar a sua fôrma dialética. Heidegger diverge dessa perspectiva e tenta 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). Essa é uma ferramenta importante que reforça a linha argumentativa da tradição de estudos clássicos alemã, posto que afasta a ideia de Winckelmann de imitação dos antigos, do escopo de influência da poesia lírica clássica e abre espaço para os esforços de identificação do drama alemão com a tragédia grega. Por isso, o "escutar" a mensagem dos antigos através da poesia não é possível, visto que haveria uma

³⁵ Ao mergulhar na etimologia do termo *dichten*, Heidegger acha, em alto alemão antigo o termo *tihôn* que se dizia no mesmo sentido do termo grego *poien* (fazer, produzir algo). A contraparte latina de *ihôn* é *dictare*, que deriva de dizer e que mantém ligações com o termo *deiknuni*, que em grego significaria: mostrar algo, tornar visível, revelar.

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 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 Alemã a partir de uma desleitura 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 sua exposição às interpéries. (HEIDEGGER, 2004, p. 38).

Há uma função ontológica mais profunda na poesia, mais do que a leitura de Hegel poderia fazer supor. 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 essa 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”³⁶.

³⁶ Roselfeld aponta que Heidegger teria herdado a ideia de uma “instauração verbal do Ser” ou de “nomear instaurador dos deuses e da essência dos entes” (ROSENFELD, 1993, p. 55) da imagem que Hölderlin estabelece da língua. Hölderlin aponta: “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 heiddegeriana.

As palavras que Hölderlin lança em direção aos alemães ao final de seu *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 contemporaneidade³⁷. 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 nos anos de 1930. Heidegger pergunta-se sobre quem é o “nós” (*uns*) a que Hölderlin se refere na segunda estrofe de *Germânia*³⁸. Estava o poeta dirigindo-se aos alemães de 1801, ou aos Alemães de todos os tempos? Estaria Hölderlin representando o espírito de uma época (*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 e um recolhimento museológico, típico da filologia alemã do século XIX à 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, objectos 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 actuais. 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).

³⁷ 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 as duas escolas tradicionais da literatura alemã, o classicismo ou o romantismo. Essa dificuldade de encaixar a poesia de Hölderlin nas fôrmas de seu tempo, seria o indicio dessa desconcertante contemporaneidade, apontada por Heidegger.

³⁸ “und dämmert jetzt uns Zweifelnden um das Haupt,”

A resposta de Heidegger parece clara. A negação de Hölderlin no começo do hino (*Nicht sie*)³⁹ 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 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 língua⁴⁰ (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 transmissão 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 ser possível nem um nem outro sem mergulhar em sua dimensão ontológica.

³⁹ *Nicht sie, die Seeligen, die erschienen sind.* (Verso 1, primeira estrofe). “Não eles, os bem aventurados que surgiram” (WERLE, 2004, p. 141)

⁴⁰ 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 um outro termo, *Sprechweise* (ao qual Inwood não faz referência), que também pode designar “linguagem”, apesar disso, Heidegger não parece jogar com uma distinção entre “língua” e “linguagem”, como o idioma português parece autorizar.

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, no que se propõe, tanto do ideário ideológico do nacional-socialismo, quanto da narrativa da história da cultura (*Geistgeschichtlich*) de Hegel. 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 próprio pensamento.

A camaradagem dos soldados na frente de batalha não resulta do facto de terem de se juntar por falta de outras pessoas de que 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 revisionária, uma desleitura que implica tomar de Hegel dois de seus pais filosóficos, a saber: Heráclito (empreendimento realizado em textos da década de 1940), e Hölderlin.

5.3 POESIA E HISTORICIDADE

Heidegger não pode reduzir a poesia de Hölderlin a uma contraparte poética da metafísica de Hegel e Schelling, mas se esquivava 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 deuses⁴¹ 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 a 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 do homem não está vazio de divindades a despeito dos 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 uma outra, oriunda de um estágio distinto, como poderíamos pensar fiando-se em 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

⁴¹ *Sie darf ich ja nicht rufen mehr, wenn aber* (*Germânia* - Estrofe I verso 3) – “Eles não devo mesmo mais chamar, mas se” (WERLE, 2004, p. 141).

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 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”, 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 e 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 uma outra historicidade, na qual o acontecimento original da cultura ocidental eclode nesse espaço familiar de linguagem. O sentido histórico de Heidegger ao ler *Germânia* é, assim, distante do sentido histórico da narrativa sobre a história da cultura (*Geistgechitlich*) patrocinada por Hegel. A 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 assim 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, a mudança de significação da expressão usual “pátria” (*Vaterland*) em *Germânia* são marcas evidentes dessa estratégia de desleitura. 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. Agora, naquele tempo conturbado dos anos de 1930, 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 revisionários 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.

5.4 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 um 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 *Hyperion* e de um punhado de poemas publicados durante o curso da vida do poeta, é 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 atenção para a natureza da relação entre Hegel e Hölderlin, bem como para uma suposta influência definitiva do poeta na formação do pensamento do jovem pensador.

Poetas como Stephan George e Norbert von Hellingshagen (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 Literatur-zeitung*, 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. Um outro grupo de pensadores, que levantava objeções à metodologia crítica kantiana, se aprofundou em torno do *Tübingschen 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 vezes tentavam corrigir, vezes derrubar ou completar aspectos do pensamento kantiano. O exercício filosófico do círculo de Tübingen, que envolvia Hölderlin, Hegel e Schelling, teve início sobre a influência dessa 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 aceita a tese de um distanciamento de Fichte e mesmo de uma influência de Hölderlin no afastamento de Hegel em relação à influência do criticismo kantiano.

Se esse segundo grupo de exegetas estiver correto (que incluiria Johannes Hoffmeister e Ernst Muller), 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 (HENRICH, 1997, p. 73). 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 versos⁴² citados por Dieter HENRICH (1997, p. 84), Hölderlin anuncia essa guinada em direção a um tipo de panteísmo natural no qual a própria unidade absoluta do Ser se manifesta e um espaço não fraturado de linguagem onde “Eu” e “mundo” participam de uma unidade 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 Jacob *Sobre a doutrina de Spinoza*, frequentemente citada 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 Jacob 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 fichteano 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 ao fundo e até ao fim os

⁴² *Die das Eine, das in Raum der Sterne,/ Das du Suchst in allen Zeiten Ferne/ Unter Stürmen, auf verwegener Fahrt,/ Das kein sterblicher Verstand ersonnen,/ Keine, keine Tugend noch gewonnen,/ Die das Friedens golden Frucht bewahrt.*

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. Sua razão reevisionária forte é a 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 desleitura e de esvaziamento. Ao fazer pensar 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 de 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 de 1930 e de Heráclito nos de 1940, 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 desleitura de Hegel. Mas, há uma 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*. A vinculação entre Hölderlin e Hesíodo

não aparece de forma clara em nenhum desses textos. 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 desleitura sabe que as coisas que não são ditas tem 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 que sempre buscou manter apenas insinuada. Essa desconstrução esconde um pai-poético para Hölderlin que, talvez, de um modo ou de outro seja o espectro que se oculta por trás da virada para o poético protagonizada pelo próprio Heidegger no decorrer da sua obra. O contato de Heidegger com Hesíodo, como Platão antes teria feito com Homero, necessita de um personagem. Se para o velho pensador clássico esse personagem 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.

5.5 O RENO OU O CURSO DO DESTINO

Para Heidegger, a palavra central do poema *O Reno* é “destino” (*Schicksaal*). Ela aparece em diversos versos do poema⁴³, 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). 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 (*Schicksaal*) no poema teria relações com a figura do Ser dos semideuses (*Halbgötter*), que se liga como ser intermediário, direcionado, condicionado para a morte. O Ser dos semideuses é

⁴³ Estrofe I verso 11 (*Ein Schicksaal, den noch kaum*); Estrofe III verso 8 (*Das Wünschen vor dem Schicksaal*); Estrofe IX verso 2 (*Ein wohlbeschiedenes Schicksaal*); Estrofe XIII verso 4 (*Ist eine Weile das Schicksaal*).

construído de um modo a estar sempre em trajetória para a morte. A ideia de *destino* (*Schicksaal*) 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 *Schicksaal* do poema de Hölderlin de sua própria nomenclatura filosófica da época de *Ser e Tempo*, mas também o próprio não se contenta, 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 tropos que ele já começa a configurar nos anos de 1930 e que vão aparecer também em *A origem da obra de arte*.

Terra, homens e deuses são três dos aspectos hesiodianos 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 desleitura 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 e a intimidade que essa palavra mantém com os hinos de Hölderlin surge de modo mais pormenorizado na leitura que Heidegger faz de *O Reno*.

Se ao empreender sua conferência sobre a obra de arte, Heidegger aponta para o poema de Hesíodo de maneira a posicioná-lo na base da origem do *Dasein* ocidental, ao esmiuçar os versos dos hinos de Hölderlin, ele explicita a natureza da desleitura que o poeta alemão empreende em função da obra do poeta grego. Ao contrário da sua própria estratégia de desleitura 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 nos moldes bloomianos ele teria o dever hermenêutico de enunciar o nome do pai poético do ocidente. A reação de silêncio de Heidegger em relação ao nome de Hesíodo em suas conferências dos anos de 1930 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 desleitura, 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, desta feita, enunciado com o mesmo vigor e 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 (seu objeto consciente de enfrentamento) –, mas tem uma dificuldade lacunosa em enunciar o nome de Hesíodo, apesar de fazer referência o tempo todo nas suas conferências de 1930 à estrutura imagética do poeta grego.

A contemplação do texto de Heidegger sobre os *Hinos* de Hölderlin deixa à mostra um significativo desvio revisionário 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 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 desleitura 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).

Heidegger não consegue enxergar Hölderlin e sua leitura crítica, se tomada como uma exegese dos *Hinos* de Hölderlin 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 vista. 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 destroçar o próprio Heidegger. Se em *A origem da obra de arte* Hesíodo eclode de modo mais estruturado e pacífico, ao ler os *Hinos*, Heidegger colapsa,

destroçado pela ambigüidade 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 ctonicas que a qualquer momento ameaça sua linguagem.

Deste modo se a natureza dessa desleitura 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 devir puramente pensante, então 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 desleitura 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, a origem do *Dasein* ocidental, que, de uma maneira ou de outra é também a fonte indireta do *Dasein* alemão. Se 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 iniciou uma guerra que durou aproximadamente 30 anos que só acabou no ano 09 dc após a derrota do general Varus, por Armínio, na batalha da colina de Kalkriese (DEICK, 2008, p. 14 – 15). As batalhas dessa guerra de trinta anos ocorreram entre os rios Reno e Elba, e após a derrota de Varius, 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 não apenas o rio Reno é a fronteira que afasta a influência cultural romana, latina e católica; mas também que 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 (*schiken*) coletivo que se processa na intimidade da palavra de Hölderlin e que se une intimamente à palavra de Hesíodo. A mesma intimidade do histórico 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 auscultação 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 como 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 acto 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 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 leva 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. Essa conexão fica evidente na estrofe III do poema⁴⁴. O que a metáfora do rio mostra é que o ponto de origem

⁴⁴ *Die Stimme wars des edelsten der Ströme, / Des freigebohrenen Rheins, / Und anderes hoffte der, als droben von den Brüdern, / Dem Tessin un dem Rhodanus / Er schied und wandern wollt', und ungeduldig ihn / Nach Asia tribe die königliche Seele. / Doch unverständlich ist / Das Wünschen vor dem Schicksaal / Die Blindesten aber / Sind Göttersöhne. Dennes kennet der Mensch / Sein Haus und dem Their ward, wo / Es bauen sole, doch jenen ist / Der Fehl, dass sie nicht wissen wohin / In die unefahrne Seele gegeben.* – “A voz era a do mais nobre dos rios, / Do Reno nascido livre / E outras coisas esperava ele, quando lá em cima dos irmãos, / O Tícino e o Ródano / Ele se apartou e queria migrar, e impaciente / a alma régia o impulsionava para Ásia. / Porém, é incompreensível / O desejar diante do destino / Mas os mais cegos / São filhos dos deuses. Pois o homem

não é um ponto de retorno, mas sim de partida. 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 compreende o curso do rio Reno que se dirige 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 (HEDEGGER, 2004, p. 194).

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. Então, surge 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 da cultura de Hegel ser desmontada, é necessário que se torne evidente 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 (HEIDEGGER, 2004, p. 207) não busca apontar Hölderlin como um gênio subjetivo maior do que Goethe, Herder, Klopstock; mas sim 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 desleitura 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 tornar explícito, é apontar para a *apophrantes* descrita por Bloom em suas razões revisionárias. O retorno dos mortos, a sublimação absoluta do ego do poeta filho pelo espectro do poeta pai. Como

conhece / Sua casa e ao animal não foi dado saber / onde deve construir/ foi-lhes dado / A falta na inexperiente alma, tanto / que não sabem para onde ir” (WERLE: 2004, p. 162)

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*.

5.6 HÖLDERLIN, HESÍODO E O RETORNO DOS MORTOS.

Nos anos de 1950, Heidegger voltaria a trabalhar com os mesmos elementos quádruplos explorados nos anos de 1930 (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, mas nos anos cinquenta ela foi levemente modificada para uma outra versão: terra, céu, divindade e mortais (INWOOD, 2002, p. 189), deixando mais explícita 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 12⁴⁵, 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 anunciação. 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 IV estrofe do poema (HEIDEGGER, 2004, p. 232), esforça-se por enumerar e relacionar essa forma enviesada de referência fornecida por Hölderlin, 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 desleitura que Heidegger tenta

⁴⁵ *In den Gegenden all. Denn fast, wie der heiligen, / Die Mutter von allem, und den Abgrund trägt.* - “Por toda a região. Pois quase, como dos divinos. / A mãe é de todos, e o abismo traz” (WERLE, 2004, 143).

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 avança no sentido de destruí-lo, de esvaziar-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 topológicos quádruplos mantêm Heidegger em ligação direta com dois aspectos 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.

A *Kenosis* de Heidegger que implica em uma tentativa de esvaziar seu precursor evidencia-se na leitura dos *Hinos*. Ao se debruçar sobre *O Reno*, Heidegger percebe a ameaça que a imagem de Hesíodo produz diante de seu próprio texto. A força do pai poético do ocidente não deixa Heidegger seguro diante de suas próprias capacidades de construção de um texto forte. Quando Heidegger traz Hesíodo para o campo de batalhas 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 enviar 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. Heidegger abandona as imagens intensas do céu desabando sobre a terra, ou dos deuses diante dos homens, por 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. 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, 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 reduz e esconde, desse modo, a presença de Hesíodo em Hölderlin. Empacotado dentro de um tropo anêmico “o nascido da pureza”, se escondem as imagens poéticas de Hesíodo. Dessa forma, a pureza original do antagonismo Gaia-Urano na *Teogonia* se manifesta na polaridade “Terra-mãe”-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 (HEIDEGGER, 2004, p. 234). Essa harmonia que emerge do antagonismo e do conflito representa o segundo momento da estrutura quádrupla do hino. Se na *Teogonia*, *Eros* e *Tanatos* 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 original que domina a continuidade da narrativa e que leva Hesíodo a permanecer escondido, empacotado e reduzido, posicionado como uma ameaça à uma distancia segura, guardado e humilhado sobre 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, semi-deuses 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 ligam 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 território 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 da cultura (*Geistgeschichte*) de Hegel não alcançou. O exercício de exegese da tragédia não levou os alemães a perceber a força da conexão entre Hesíodo e Heráclito como elementos que compõem o acontecimento original do ocidente a partir da construção dos limites e do sentido do *Dasein* histórico do povo grego. Na análise da VI estrofe do poema⁴⁶, 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 VIII⁴⁷, 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

⁴⁶ *Ein Gott will aber sparen den Söhnen* – “Mas um Deus quer poupar aos filhos” (WERLE, 2004, p. 163)..

⁴⁷ *Es haben aber an eigner/ Unsterblichkeit di Götter genug und bedürfen / Die Himmlischen eines Dings/ So sinds Heröen und Menschen.* - “Mas os deuses tem o suficiente / com a própria imortalidade e se precisam / Os celestiais de algo / Então são de heróis e de homens” (WERLE, 2004, p. 164).

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. Do verso de abertura da VI estrofe (*Ein Gott will aber sparen den Söhnen*), não se permite saber se os filhos citados são dos deuses ou são irmãos do deus. A condição de Prometeu (um Titã, filho de Ásia e Japeto) nos autoriza a pensar que é a ele que esse verso faz referência, mas a ambigüidade 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 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 VIII estrofe aparece, na leitura de Heidegger, como uma espécie de cume do poema, e 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 as 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, que 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 do ser nascido da pureza regressar a si mesmo; essa nova estrutura quádrupla (a despeito de sua fragilidade retórica e 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, 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, 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* de Hölderlin, porque, como aponta Bloom: “todo precursor esquecido se torna um gigante na imaginação” (BLOOM: 1991, 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 à Hölderlin e ao momento de origem acaba se transformando em uma viagem assustadora em direção a uma mutilação sinistra do seu próprio texto.

Talvez não seja simples ou mesmo relevante saber se o giro de Heidegger em direção à Hesíodo através das poesias de Hölderlin é um movimento consciente, mas o certo é que não se pode deixar de lembrar que há também, nesse movimento, uma busca por

ultrapassar a tríade hegeliana (tese-antítese-síntese). Uma nova arquitetura, uma nova geometria de imagens que em Hesíodo se configura e que em Hesíodo se monta para o ocidente, poderia ser ouvida pelo poema de Hölderlin. Uma ausculta que Hegel não teve condições de ouvir, pela força da presença de Platão ou pela sua ligação ainda residual com o cristianismo da trindade.

Mas, o fato do primeiro verso da estrofe X anunciar a tarefa de Hölderlin não implica, no entanto, que a tarefa desse pensamento que se dirige à força intermediária, tenha se configurado apenas a partir da décima estrofe. Em todo o poema ecoaria o pensamento desse estado intermediário, no qual a imagem figurativa de um Titã que tem nome (Prometeu) é substituída pela imagem de um rio que tem nome (Reno). O panteísmo de Hölderlin renomeia os velhos deuses com os nomes da terra alemã, construindo uma ponte entre o tempo cosmogônico das velhas teogonias e a era do retorno à terra mãe. A própria oscilação do poema, que ora faz referência aos homens ora aos deuses, é como a própria sinuosidade do curso do Reno, que ora volta-se para uma direção, ora volta-se para outra, construindo um curso que vai compor a geografia da terra alemã. Essa oscilação contém um risco: o de se restringir ao “entre-dois”, essa figura que reduz retoricamente os semideuses ao divino ou ao humano. Esse acréscimo que Hölderlin põe no retorno de Hesíodo é também o acréscimo que o *Dasein* histórico alemão põe ao *Dasein* histórico do povo grego. A intimidade que liga os dois poetas e que eclode na língua é evocada em função de uma certa leitura da historicidade:

Este dito está colocado no centro da língua do povo. Só um povo histórico é verdadeiramente um povo. No entanto, só é histórico se acontecer do fundo do centro do Ser, se o “entre-dois” está presente, se os semi-deuses, os criadores, garantirem o acontecido como História. (HEIDEGGER, 2004, p. 264).

Certamente, Heidegger historiciza Hölderlin em função de uma história da cultura diferente da de Hegel e em função também de um esforço particular do próprio Heidegger em se afastar da noção de história construída por Hegel. A nostalgia da natureza presente em Hölderlin aponta para uma ligação com a história do povo alemão: “a história, no entanto, é sempre a História única de um certo povo, no caso a História do povo deste poeta, a história do povo da *Germânia*” (HEIDEGGER, 2004, p. 268). Nessa historização de Hölderlin, Heidegger, nos anos de 1930, busca agir no sentido de desconstruir uma “racionalidade mundana universal” (HEIDEGGER, 2004, p. 269) que busca observar a história a partir de uma perspectiva absoluta global e transcendental.

A comparação entre gregos e alemães a partir da elucidação da desleitura 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 parecem ser tarefas que por si só deem conta da obra de Heidegger. A exegese de Heidegger, tomada a partir de uma leitura textualista, 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 lutar 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. 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 estranhos, mesmo que sejam assustadores.

6 CONCLUSÃO

A estratégia de desleitura que Heidegger monta em função de Hesíodo é uma armadilha na qual Heidegger é a um só tempo algoz e vítima. A busca em se posicionar em meio ao texto do precursor de modo a fazer crer que a *Teogonia* seria um presságio do advento de *A origem da obra de arte*, como também de *Os Hinos*, leva Heidegger a sacrificar o próprio texto. Ao se mover lentamente em direção a Hesíodo, a imagem reprimida do poeta avança sobre o texto de Heidegger domiando-o e evidenciando através de um colapso hermenêutico, a desconstrução da poesia do próprio Hölderlin e a falência crítica do projeto de leitura dos *Hinos*. Na história que Heidegger conta que, tanto Hölderlin quanto Nietzsche tiveram sua linguagem fraturada diante da aventura de sondar o abismo poético aberto pela linguagem original dos antigos gregos. Como o próprio Hölderlin teria escrito em uma carta datada de 1801: “receio que me ocorra o que ocorreu ao velho Tântalo a quem foi dado maior dose de deuses que a que poderia digerir” (ROSENFELD, 1993, p. 42). Hölderlin e Nietzsche pagaram um preço pela aventura em direção ao lugar de origem. Heidegger também, em certo sentido, sofreu com o peso dessa aventura.

Por que Heidegger não resiste a uma análise literária de sua obra? Nas suas conferências sobre os Hinos de Hölderlin, Heidegger deixa no ar os riscos que a poesia corre quando confrontada a partir do pensamento. Heidegger (2004, p. 13) insinua que é possível falar de poesia poeticamente sem deixar que a poesia seja destruída pela “fria audácia do conceito”. A poesia, na insinuação de Heidegger, corre o risco de ser dissecada pelo pensamento e de ser destruída nessa dissecação. Esse risco ocorre na medida em que a poesia é vasculhada, desmontada, analisada a fim de se extrair dela rastros que possam mover o pensamento em direção a uma construção teórica de um sistema filosófico qualquer. Mas Heidegger escreve em uma época, de acordo com o seu próprio julgamento expresso na introdução de seu trabalho sobre os Hinos de Hölderlin, na qual o pensamento constrói seu canto de cisne: “Agora, substitui-se o perigo da dissecação, o da destruição pelo pensamento, tanto mais que parece que o pensamento, em breve, será totalmente abolido.” (HEIDEGGER, 2004, p. 13). Assim, ao girar em direção à poesia de Hölderlin, com a suposta intenção de preservá-la da frieza e da audácia do conceito, que pode destroçar o poético, Heidegger busca reconstruir sua linguagem e aproximá-la de uma nova forma de articulação poética que não se estrutura em versos ou rimas.

Desse modo, Heidegger se abre para o poético e nessa abertura o poético o invade e acaba ajudando a desmascarar suas intenções e sua profunda ansiedade de influência,

expressa nas estratégias de desleitura que ele patrocina sobre Hölderlin, Hegel, Hesíodo e Nietzsche. O irônico desse jogo de gato e rato é que sobre a suposta tentativa de preservar a poesia, Heidegger acaba sendo levado por ela e aquilo que os filósofos amam esconder, ou seja, a angústia de sua própria influência e a necessidade de se embater com seus precursores filosóficos para encontrar, no cânone do pensamento, seu espaço, aparece de modo mais claro. Antes de ser uma tarefa de pensamento, antes de ser um esforço consciente de contribuição para a grandeza do povo alemão, antes mesmo de ser o pagamento de uma dívida histórica com a própria poesia de Hölderlin (esquecida e relegada a uma posição secundária durante quase todo o século XIX), o encontro de Heidegger com a poesia é parte de uma estratégia de desleitura mais ampla.

Ao confrontar-se com os hinos *Germânia* e *O Reno*, Heidegger se entrega a um momento de tensão culminante derivada do contato com a sombra de Hesíodo e a evidencia da ameaça de absorção de seu próprio texto pelo texto do precursor. Essa ameaça, desperta em Heidegger um poderoso impulso libidinal de autopreservação. É preciso assim, evitar que o retorno de Hesíodo destroe a presença de Heidegger. Nesse movimento, Heidegger não hesita em sacrificar, desmontar, esquarterar a própria poesia de Hölderlin com uma violência hermenêutica de um açougueiro. A poesia de Hölderlin é assim torcida, retorcida, decomposta e colada em uma nova configuração para que o rosto de Hesíodo não se mostre de modo evidente. A ambiguidade da leitura heideggeriana nasce de uma mudança fundamental de curso entre *A origem de obra de arte* e *Os Hinos* de Hölderlin. Apesar disso, a leitura dos hinos, feita por Heidegger nos anos de 1930, não pode ser dissociada da conferência *A origem da obra de arte* porque apesar da mudança de sentido, esses textos se completam e fazem parte de um esforço exegético consciente de montar relações e encontrar conexões entre o centro do cânone poético alemão e o acontecimento poético original do ocidente. Se, no primeiro texto Heidegger anuncia o enfrentamento de Hölderlin caminhando em direção à Hesíodo; nos segundos a ansiedade de Heidegger o leva a sacrificar a poesia de Hölderlin no altar de sua própria nomenclatura filosófica.

Ao tentar reconstruir os elementos fundamentais da *Teogonia* no corpo do poema *Germânia* e *O Reno*, Heidegger se defronta com sua própria ansiedade e sua própria sensação de exílio e isolamento da linhagem poética da qual pensa fazer parte. Seu esforço é o de tornar evidente uma relação textual forte entre o poema alemão e o poema grego a partir da construção de um corpo de acenos poéticos que se comunicam através das eras e por meio de um idioma poético comum o leva a perceber-se ameaçado em sua própria linguagem. A evidência dessa conexão poética não é então, apenas o sinal da iminência da reedição de um

acontecimento original do *Dasein* ocidental, ocorrido na Grécia dos velhos deuses, e que estaria para eclodir mais uma vez na nova Alemanha nacional socialista. A conexão que une Hesíodo e Hölderlin mostra a evidência da exclusão do próprio Heidegger da linhagem poética que ele mesmo evidencia. Heidegger precisa então evitar o colapso de sua linguagem, tragada pela força poética do verbo original de Hesíodo e para isso sacrifica sua própria exegese dos Hinos de Hölderlin e o próprio verbo do poeta alemão, para que sua poesia nunca mais possa ser lida sem que o cheiro do texto do próprio Heidegger seja sentido. Para que a imagem de Hesíodo, visualizada agora como uma ameaça terrível, não possa retornar incólume e tragar com sua força o texto do próprio Heidegger.

O fio da desleitura de Heidegger torna-se evidente quando sua virada para o poético é confrontada com o texto de Nietzsche *O nascimento da tragédia no espírito da música*. Não é apenas no título que a conferência *A origem da obra de arte* aponta para o trabalho de Nietzsche. Uma parte substancial da obra de Heidegger, especialmente nos anos trinta e quarenta, gira em torno do esforço de completar e corrigir os rumos do trabalho de Nietzsche, bem como da recepção inicial de sua obra. Ao apontar para Hesíodo como o ponto de origem do acontecimento fundamental do *Dasein* ocidental, Heidegger não apenas encontra um elemento para vincular a poesia grega antiga com a poesia alemã de Hölderlin. Ele também rompe com quase duzentos anos de tradição germânica de estudos clássicos que punha desde Winckelmann o trágico como o elemento definidor do esplendor da cultura grega. Heidegger não aponta para a tragédia. Ele não busca em Ésquilo, Sófocles ou Eurípides o ponto de origem desse acontecimento fundamental do ocidente. A base de Heidegger é mais arcaica, presente na eclosão do autor em meio a obra de arte, evidente na força ctônica da *Teogonia* de Hesíodo, presente em sua cena primária da geração da linguagem poética através da formação das velhas potências divinas. Ao fazer isso, ele, em um sentido, afasta-se de Nietzsche, mas esse afastamento é uma forma de preservar Nietzsche, de corrigi-lo, de salvá-lo de um colapso inevitável contra um inimigo filosófico comum. Hegel é o grande formulador e sistematizador de uma história da cultura (*Geistgeschichtlich*) ocidental que põe o trágico como foco e a tragédia de Sófocles como acontecimento central do esplendor da cultura ocidental. A narrativa de Hegel começa com Sófocles, passa por Platão e culmina em Shakespeare, o grande mantenedor do espírito trágico no ocidente. Ao confrontarmos a leitura que Heidegger faz de Hölderlin nos anos de 1930, ao mapearmos os arredores dessa exegese, bem como suas outras leituras nos anos que antecederam e que presenciaram a guerra, percebemos que Heidegger gira em torno de alguns referências que são comuns tanto a Nietzsche quanto a Hegel. Heráclito, Platão, Hölderlin foram figuras que aparecem na

formulação do pensamento de Nietzsche, bem como fazem parte essencial de qualquer reconstrução digna do pensamento de Hegel.

Nietzsche, ao tentar construir uma nova história da cultura a partir do nascimento da tragédia no espírito da música, confronta-se claramente com Hegel. Sua ideia de que o ponto culminante da tragédia é Sófocles e que a decadência do trágico passa pela eclosão do diálogo e pelo abandono do coro aponta para uma narrativa na qual Platão, Shakespeare e Hegel são sinais de uma decadência do espírito do ocidente. No lugar de Shakespeare, Nietzsche tentou posicionar Wagner e empreendeu sua desleitura redutora de Platão, epistemologizando seu pensamento e produzindo uma redução que até hoje marca a leitura que os nietzscheanos costumam fazer do autor da *República*. Mas, a opção de Nietzsche não foi forte o suficiente para se sustentar porque, fundamentalmente, Nietzsche lutou contra alguns inimigos muito poderosos, a começar por sua própria doença e pela selvagem inconstância de seu próprio pensamento. A ruptura com Wagner, o abandono do projeto inicial de estudos da tragédia, a impossibilidade de fugir do espectro de Hegel e da tradição que ele representa marcam o pensamento de Nietzsche com um sinal sinistro de fracasso. Heidegger, que toma Nietzsche como seu pai-filosófico, ressent-se desse fracasso e sabe exatamente o ponto no qual seu precursor falhou diante do espectro de Hegel. Sua vingança se estrutura na retomada de certos elementos caros à leitura da história da cultura que Nietzsche estava tentando construir. Ali surge Heráclito como pensador fundamental, mantém-se em certos momentos a redução epistemológica de Platão, assim como o tropo de decadência do ocidente e a necessidade de reedição do acontecimento original do *Dasein* ocidental em uma Alemanha futura. A narrativa que Heidegger conta parte da narrativa de Nietzsche, mas não a repete. A força da desleitura de Heidegger está justamente na percepção de que é preciso romper com a tradição de estudos clássicos para se afastar definitivamente de Hegel e de sua narrativa teleológica de crescimento, expansão e apogeu.

Ao apontar para Hesíodo em Hölderlin, Heidegger enfrenta Hegel de forma frontal. Como é possível que alguém que tenha convivido com Hölderlin, alguém que tem de certo modo débitos com o pensamento de Hölderlin, não tenha conseguido perceber que o acontecimento central do *Dasein* ocidental foi o surgimento do autor em meio à obra, como na *Teogonia*, na qual, pela primeira vez, o autor surge no poema, formando uma unidade fundamental de linguagem poética que instaura o Ser dos entes, nomeia os deuses em sua cena de instrução? Nada de Sófocles, nada de Shakespeare, nada de Wagner. O autor central do cânone alemão, que aponta para o lugar onde os deuses constroem seus acenos, estava a centímetros de Hegel e ele não percebeu. A evidência dessa cegueira, induzida por uma

proximidade promíscua que Hegel mantém com o pensamento de Platão é o eixo fundamental da estratégia de Heidegger em desqualificar a narrativa hegeliana. Hegel não entendeu Hölderlin, assim como não teria entendido Heráclito, justamente por não ter conseguido desmascarar Platão.

Desse modo, haveria tomado como sinal de uma espécie particular de continuidade evolutiva, nada mais seria do que indício de uma desconcertante decadência. Sófocles, Eurípides, Shakespeare seriam representantes da decadência na qual o ocidente estaria precipitado e da qual a Alemanha do futuro (talvez a Alemanha de Hitler) deveria desviar o ocidente. A tarefa de Heidegger de vingar Nietzsche se confunde, assim, com a tarefa do povo alemão de retirar o ocidente da decadência em que havia se precipitado e isso só se completaria quando a narrativa teleológica hegeliana fosse desconstruída. Assim, Heidegger monta sua estratégia a partir da ruptura com a tragédia e da escolha da poética de Hesíodo (e não a de Píndaro, marcada pelo mesmo tipo de influência órfica que teria guiado Platão). Esse movimento torna-se evidente em *A origem da obra de arte* e marca o anúncio da necessidade dos alemães enfrentarem Hölderlin.

A guinada de Heidegger para o poético não marca apenas um imperativo dado a partir de uma tarefa do pensamento. Sua virada pós-metafísica também denota o encontro com uma nova força textual capaz de enfrentar a narrativa que havia seduzido o pensamento ocidental depois da ruptura crítica de Kant. A dissimulação de Heidegger não se faz perceber quando o enfrentamos como pensador. Ao lermos suas obras com as ferramentas dos filósofos, sua desleitura, sua virada, seu *agon* narrativo se escondem. Ele se perde ao assumirmos o pressuposto de que Heidegger diz aquilo que quer dizer. Que não há ironia, dissimulação, nem algum tipo particular de tropo retórico presente em seu discurso. Assumir esse pressuposto e tratar um pensador forte como Heidegger simplesmente como “um filósofo”, assumindo uma espécie de reforço de uma mitologia de santidade intelectual que geralmente circundam os sábios, é um risco exegético de alta voltagem. Pode-se perder pelos labirintos da linguagem de Heidegger e ser tragado pela natureza encantada de seu verbo poético. O disfarce filosófico de Heidegger se reforça quando assumimos o pressuposto de que sua tarefa é simplesmente a tarefa do pensamento como se o caminho da sua vida fosse o de repetir alguns dos santos socráticos que a história da filosofia costuma inventar. Mas, se tomarmos sua obra a partir de um outro pressuposto e lê-la como uma forma de escritura, a partir da evidência de um verbo poético que eclode tornando clara a ansiedade da influência que o move, então, é possível perceber a sutileza das ferramentas retóricas e dos movimentos de desleitura que ele produz em função de seus precursores. Isso de modo nenhum diminui a

importância de Heidegger como figura central da filosofia do século XX e, quem sabe, do mundo ocidental. Tomar Heidegger como um poeta, como Platão foi tomado um dia por Aristóteles, não é sinal de demérito. É possível sem sombra de dúvidas, ao lermos a filosofia como uma forma de escritura, compreendermos o trabalho dos filósofos a partir de um viés novo, a partir de uma perspectiva que pode mover o pensamento em direção a outros campos e oferecer à crise da filosofia nesses tempos pós-metafísicos de prevalência e domínio da técnica uma saída que revigore a tradição filosófica.

Heidegger apontou para esse caminho com sua virada para o poético e patrocinou, através de sua obra, um exemplo de como esse percorrer do pensamento pela estrada da poesia pode acontecer. Curiosamente ele insinuava de modo um tanto quanto irônico, que a poesia poderia estar em risco quando exposta à fria audácia do pensamento. Curiosamente o inverso é que parece mais acertado. O pensamento não resiste em seu confronto com a poesia, porque em sua base textual o pensamento e a poesia comungam de um mesmo tipo de ansiedade. Heidegger não resiste a uma leitura literária não porque seu pensamento se desmonta ou se decompõe. Sua obra não resiste não porque enfraquece, mas porque se expõe, se mostra, e se põe aos olhos dos leitores a partir de sua base retórica. O aceno da linguagem leva o discurso do filósofo aonde reina a intimidade. Só nesse reino, onde a poesia e o pensamento partilham de uma mesma ansiedade, que o segredo que liga Hesíodo, Hölderlin, Hegel, Nietzsche e Heidegger em uma história que pode ser contada e recontada, se explicita. Esse é o segredo que expõe a intimidade entre poetas e filósofos, a intimidade que indica que na poesia ou no pensamento há sempre lugar para o aceno.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **Metafísica**. Tradução de Marcelo Perine. São Paulo: Loyola, 2002.
- AZIZ, Philippe. **A civilização hispano-moura**. Rio de Janeiro: FERNI, 1978.
- 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.
- _____. **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.
- 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: EDFRN, 2006.
- ERICKSON, Glenn W. & FOSSA, John A. **A linha dividida: uma abordagem matemática à filosofia platônica**. Rio de Janeiro: Relumé Dumará, 2006.
- ERICKSON, Sandra S. Fernandes. **A melancolia da criatividade na poesia de agosto dos anjos**. João Pessoa: UFPB, 2003.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto, uma tragédia: segunda parte**. Tradução Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2007.

GRONDIN, Jean. **Introdução à hermenêutica filosófica**. Tradução Benno Dischinger. São Leopoldo: UNISIMOS, 2003.

HEGEL, G. W. **Fenomenologia do espírito**: parte II. Tradução de Paulo Meneses e José Nogueira Machado. Petrópolis: Vozes, 1999.

_____. **Cursos de estética**. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: EDUSP, 2004. v 4.

HEIDEGGER, Martin. **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.

_____. **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.

HESÍODO. **Teogonia**. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2003.

HOBBS, 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 Cavalcanti. São Paulo: Estação Liberdade, 2000. p. 118.

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.

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.

NIETZSCHE, Friedrich. **A visão dionisíaca 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.

PLATÃO. **A república**. Tradução de Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

RENNER, Rolf G. **Hopper: transformações do real**. Tradução da Casa das Línguas Lda. Colônia: Taschen, 2001.

RICHARD, Rorty. **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.

ROBINSON, Francis. **O mundo islâmico: o esplendor de uma fé**. Tradução de Fabiana Camargo e Maria Lúcia Martins. Barcelona; Folio, 2007.

ROSEN, Stanley. **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.

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.

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.

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.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

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: MichaelMurray (ORG.). **Heidegger and Modern Philosophy**. London: Yale UP, 1978. p. 293 - 303.

BIRNBAUM, Eliahu e Shalom Rosenberg. **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. **Poesia e repressão: o revisionismo de Blake a Stevens**. Tradução de Cillu Maia. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

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.

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 /Werther**. Tradução de Alberto Maximiliano. São Paulo: Editora 34, 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.

HEIDEGGER, Martin. **Ensaaios e conferências**. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Márcia Sá Cavalcanti Schuback. São Paulo: Vozes, 2002.

_____. “Heidegger e a política. O caso de 1933 (Entrevista testamentário de Martin Heidegger)”. *Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, 50, p. 67, 1977.

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 Süsskind 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.

HYPPOLIT, 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.

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”**. Tradusido por Andreas Michel e Mark Roberts. Mineapolis: Minnesota UP, 1990.

MANN, Thomas. **Doutor Fausto**. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MARX, Wener. **Heidegger and the tradition**. Tradução de Theodore Kisiel e Murray Greene. Evanston: Northwestern UP, 1971.

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.

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.

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.

RILE, Gilbert. Heidegger's Sein und Zeit. In: Michael Murray (ORG.). **Heidegger and Modern Philosophy**. London: Yale UP, 1978. p. 53 - 62.

RORTY, Richard. Overcoming the Tradition: Heidegger and Dewey. In: Michael Murray (ORG.). **Heidegger and Modern Philosophy**. London: Yale UP, 1978. p. 239 - 258.

ROSEN, Stanley. Thinking About Nothing. In: Michael Murray (ORG.). **Heidegger and Modern Philosophy**. London: Yale UP, 1978. p. 116 - 138.

SENDER, Tova. **Iniciação ao judaísmo**. Rio de Janeiro: Nova Era, 2001.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

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.

VIDEOS

AURORA. Direção de Friedrich Eilhelm Murnau. Alemanha, 1927.

METROPOLIS. Direção de Fritz Lang. Alemanha, 1927.