

LACOUÉ-LABARTHE, LEITOR E INTÉRPRETE DE HÖLDERLIN

Françoise Dastur

Foi de maneira algo contingente que Philippe Lacoue-Labarthe foi levado a se interessar por Hölderlin e a ser considerado, após a publicação de seus primeiros ensaios e de suas traduções de Hölderlin, como um de seus intérpretes mais iminentes na França. Com efeito, como ele mesmo lembra, em 1986, na introdução à obra *L'imitation des Modernes*, coletânea em que foram publicados os textos de duas conferências a respeito de Hölderlin, feitas respectivamente em 1978 e 1979, foi de maneira “relativamente externa ao exercício propriamente dito da filosofia”¹ que, atendendo ao pedido do diretor Michel Deutsch, da cidade de Estrasburgo, ele não só aceitou traduzir para o francês, para o *Théâtre National de Strasbourg* a peça *Antígona*, de Sófocles, a partir da tradução alemã feita por Hölderlin em 1804, como também colaborou para sua direção. Foi, portanto, este trabalho de dramaturgia que o levou à leitura dos textos mais difíceis do poeta, de seus ensaios teóricos e, particularmente, das famosas *Observações* sobre as traduções de Sófocles, cuja primeira tradução em francês, feita por François Fédiér, havia sido publicada em 1965, precedida de um estudo de Jean Beaufret, que, de certa forma, abriu este período em que a obra do poeta foi, finalmente, descoberta na França.²

Devemos, de início, ter em mente que o trabalho de interpretação de Lacoue-Labarthe ficou estritamente limitado ao Hölderlin teórico e dramaturgo e a seus textos que foram, como ele enfatiza com razão, “muito estranhamente negligenciados pelo único comentário de Hölderlin realmente dotado de alguma autoridade, ou seja, pelo comentário heideggeriano.”³ Apesar de já estar, então, engajado em um “acerto de contas” com [*explication avec*] Heidegger que o levará a adotar ao longo dos anos uma posição cada vez mais crítica com relação a ele, Lacoue-Labarthe não deixará, no entanto, como ele próprio reconhece, de “fazer justiça, em sua visada *filosófica* essencial, à leitura heideggeriana” de Hölderlin, precisando, na mesma ocasião, que não é necessariamente este o caso relativamente a sua visada política.⁴ Foi muito mais tarde, em 2002, em *Heidegger. La politique du poème*, que ele acabou se explicando a respeito deste último ponto.⁵ Mas ele continuou

a ler Hölderlin a partir da situação que lhe foi atribuída por Heidegger, ao afirmar, durante o seminário que fez em 1968 na cidade de Le Thor, sobre os anos que Hölderlin passou em Frankfurt, próximo de Hegel: “A proximidade de Hölderlin e Hegel é um fato duvidoso. Pois o poeta, já naquela época e apesar de todas as aparências de dialética manifestadas em seus *Ensaaios*, já atravessou e rompeu com o idealismo especulativo – ao passo que Hegel ainda o está constituindo.”⁶ Com efeito, Lacoue-Labarthe também declara, em seu primeiro texto a respeito de Hölderlin, “A cesura do especulativo”, publicado em 1978 à guisa de posfácio de sua tradução da *Antígona* de Sófocles,⁷ que “Hölderlin desfez rigorosamente a matriz especulativo-trágica para a elaboração da qual ele mesmo tinha contribuído”.⁸ Portanto, Lacoue-Labarthe realmente considera, a exemplo de Hegel, que Hölderlin ocupa um lugar singular nessa constelação de pesquisadores que, de Schiller a Hegel, passando por Fichte e Schelling, trabalharam todos para o desenvolvimento do pensamento dialético, pensamento que, de acordo com Hegel, também pode ser chamado de “especulativo”. Ele declara, com efeito, em *A ciência da lógica*, que: “Nesse dialético tal como está dito aqui, portanto no ato de tomar o oposto em sua unidade ou o positivo no negativo, consiste o especulativo.”⁹

Faz-se necessário, para compreender o novo sentido que Hegel dá a esse termo, relembra a história da palavra *speculatio*.¹⁰ Ela tem origem em *speculo*, “olhar”, “percrutar”, e foi usada por Boécio para traduzir em latim a palavra grega *theoría*. Mas esse sentido foi esquecido pela teologia cristã, particularmente por Tomás de Aquino, que deriva *speculatio* de *speculum*, “espelho”, e o liga ao que diz São Paulo na primeira epístola aos Coríntios (XIII,12), a respeito da visão de Deus que hoje só vemos de modo confuso, “como em um espelho”, ou seja, de maneira imperfeita – não nos esqueçamos de que na época, os espelhos de metal eram muito infieis! –, mas que veremos mais tarde, depois da morte, “face a face”. Especulação, portanto, quer dizer conhecimento parcial e confuso, tão indireto e indistinto quanto a imagem refletida pelos espelhos de metal, e é nesse sentido que a palavra será usada pelos místicos alemães. Por esse motivo é que Kant tende a atribuir um sentido pejorativo ao termo “especulativo”, que para ele designa o modo de pensamento da metafísica tradicional, ao passo que com Hegel o termo volta a ter seu sentido primeiro de “teórico”, sem, no entanto, perder toda a conotação mística.¹¹ Assim, a “especulação” é relacionada com a *visio Dei*, a visão do supra-sensível ou daquilo que Kant chama de “intuição inte-

lectual”, uma intuição recusada aos seres finitos, capazes unicamente de ter uma “intuição sensível”, ou seja, uma intuição daquilo que já lhes foi dado pelo canal de seus sentidos.

Kant enfatiza a finitude do conhecimento humano teórico, que só pode dizer respeito ao objeto dado aos sentidos, no entanto reconhece que os limites do mundo fenomenal são ultrapassados no campo prático, no qual o objeto não é “dado”, mas deve ser realizado pela razão. É por isso que os pós-kantianos, particularmente o primeiro deles, Fichte, imediatamente seguido por Schelling, declararam que a intuição intelectual pode ser realizada por seres finitos no campo prático. De modo que Kant é considerado por eles um pensador “especulativo” no campo prático, e esta opinião é partilhada por Hölderlin, que em carta a seu irmão, datada de 1º de janeiro de 1799, um trecho sobre o qual Lacoue-Labarthe insiste com veemência, escreve: “Kant é o Moisés de nossa nação, ele a tirou de seu entorpecimento egípcio para conduzi-la ao deserto livre de sua especulação e trazer da montanha sagrada a Lei energética.”¹² A comparação de Moisés com Kant é fundada, evidentemente, na importância que os dois atribuíam ao imperativo moral que exige que sejam ultrapassados os desejos sensíveis e a limitação da vida prosaica. A apatia “egípcia” dos escravos hebreus do Faraó é relacionada aqui ao “espírito caseiro um tanto limitado” dos alemães, que são “*glebae addicti*”, por demais “prisioneiros da gleba”, só se sentem em casa no lugar em que nasceram e são incapazes de se abrir “ao que se encontra fora de sua esfera medíocre e medrosa”.¹³ Conduzi-los ao deserto livre da especulação é tarefa da nova filosofia, ou seja, da filosofia kantiana, que, como Hölderlin deixa claro ainda na mesma carta, exerce sobre eles a influência mais salutar, pelo fato de que “insiste no interesse universal das coisas e revela a aspiração infinita da alma humana”.¹⁴ A especulação é, conseqüentemente, aquilo de que necessitam os alemães que perderam a antiga capacidade de pertencer com todo seu ser ao mundo que os rodeia, resumindo: a capacidade de manter uma relação com o *todo* da natureza e de penetrar pela intuição na *totalidade* do universo.

Mas o que tem a ver então esse olhar penetrante na totalidade, essa “intuição intelectual,” com essa espécie de arte que é a tragédia? Como pode esta última assim se tornar, como enfatiza Lacoue-Labarthe com razão, o que Schelling considera ser “a manifestação do Todo como unidade acabada” ou o que Nietzsche chama de *opus metaphysicum* por excelência?¹⁵ Encontramos uma resposta a esta pergunta em um pequeno ensaio de Hölderlin, datado da virada do século e dedicado à questão *da diferença dos gêneros poéticos*, no qual ele explica que o poema trágico é a “metáfora de uma intuição intelectual”

tual”,¹⁶ ao passo que o poema lírico nada mais é do que a metáfora contínua de um sentimento e a poesia épica a metáfora de grandes aspirações. A palavra metáfora é tomada aqui em seu sentido literal de transposição, translação. O poema lírico, por exemplo, é a transposição do sentimento do poeta, ao passo que o poema trágico ou a tragédia são a transposição de uma intuição ou visão intelectual da qual o poeta, na qualidade de indivíduo, não pode ser autor. Se para Kant o ser humano não pode ter um *intuitus originarius*, uma visão da coisa em si, mas somente um *intuitus derivativus* que só pode ser receptivo, o que implica que toda intuição é sensível, uma vez que o sujeito humano deve receber um objeto do qual ele não é criador, para Fichte, no entanto, tal intuição intelectual pode ser atribuída ao ser humano, não no campo teórico no qual Kant demonstrou sua impossibilidade, evidentemente, mas no campo prático, em que o objeto não é dado mas deve ser realizado pela razão prática. Hölderlin, que depois de ter sido, de início, fichtiano, durante os meses de 1794 em que assistiu com paixão às aulas de Fichte em Iena, renuncia muito rapidamente a lançar mão da razão prática e decide, como declara a seu amigo Niethammer em 1796, buscar o princípio que possui o poder de fazer desaparecer a oposição entre o sujeito e o objeto no campo estético, a exemplo de Schiller em suas *Cartas sobre a educação estética do homem*.

No entanto, como lembra Lacoue-Labarthe, Peter Szondi, em seu ensaio sobre “O conceito do trágico em Schelling, Hölderlin e Hegel”,¹⁷ mostrou que não foi Hölderlin, mas Schelling, o primeiro pensador a propor uma teoria *especulativa* da tragédia. Schelling compreende a tragédia como sendo a representação do conflito entre o homem e o destino. A tragédia mostra a reconciliação da necessidade e da liberdade, da finitude e da infinitude, do sujeito e do objeto, ela é compreendida, portanto, como um fenômeno dialético. Como podiam os gregos suportar a contradição de suas tragédias? O que tornava essa contradição suportável para os gregos? Essa é a pergunta que Schelling faz na última das *Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e o criticismo* de 1795. A figura que melhor ilustra essa contradição em seu aspecto inadmissível é Édipo, que para Schelling é o herói trágico por excelência: um mortal destinado a tornar-se criminoso, que, a despeito da luta que trava contra o destino, será afinal punido por um crime que não é seu, mas que o destino cumpriu por suas mãos. Com efeito, trata-se aqui do que Lacoue-Labarthe chama, com pertinência, de esquema trágico, ou seja, o desenvolvimento direto de um *oximoro*: um inocente culpado.¹⁸ O herói trágico é um homem que não aceita ver em algumas de suas ações o efeito

da fatalidade: escolhe ser responsável por tudo o que fez, até mesmo pelo que não tem consciência de ter feito, pois é a única maneira que tem de ter acesso ao nível de uma liberdade absoluta e de se identificar com o *fatum*. Mas ele só pode fazê-lo ao morrer, de uma forma ou de outra, de modo a ganhar a liberdade absoluta no exato momento em que a perde. Ele consegue, assim, identificar-se com o destino, com o universo, e, conseqüentemente, consegue cumprir a intuição intelectual, essa *visio Dei* que permite a reconciliação do sujeito e do objeto, mas para tanto ele deve perder sua vida e sacrificar sua individualidade finita.

É precisamente aqui que a interpretação de Lacoue-Labarthe tem seu ponto de partida. Devemos nos lembrar, com efeito, como ele mesmo o faz no prefácio da obra *Limitation des Modernes*, que, a partir de seu primeiro ensaio, intitulado “Tipografia”,¹⁹ publicado junto com ensaios de S. Agacinsky, J. Derrida, S. Kofman, J.-L. Nancy et B. Pautrat, em *Mimesis des articulations*, volume coletivo publicado em 1975 pela Flammarion, impôs-se sobre ele “uma pesquisa contínua sobre o problema da *mimesis*”.²⁰ Assim, ele é levado a considerar todo o período da gênese do idealismo alemão – o do “Absoluto literário”²¹ – como atravessada por uma “questão única”, a da *mimesis*, sob diferentes formas: imitação dos Antigos, *mimesis* no sentido de modo da *poiesis*, da arte poética, *mimesis* no sentido do mimetismo.²² Assim, ele será levado a ver na teoria especulativa da tragédia, tal como encontrada no jovem Schelling – mas também em Hölderlin quando tenta, em vão, escrever uma tragédia sobre a morte de Empédocles –, “uma exploração filosófica [...] do conceito aristotélico de catarse.”²³ Pois, também para Aristóteles, *Édipo Rei*, de Sófocles, é o próprio modelo da tragédia, precisamente por ela estar apta a suscitar as duas paixões, temor e piedade, que a tragédia tem por missão “purificar”. Ora, a questão que Schelling coloca, ao se perguntar de que modo a razão grega conseguiu suportar as contradições de sua tragédia, é precisamente a da “tolerância do insuportável”, e a única resposta que se pode dar é precisamente a da mimese, pois é somente a partir do momento em que “se tornam espetáculo” é que a morte e o insustentável “podem se olhar de frente”.²⁴ Há portanto, para Lacoue-Labarthe, um liame como que essencial entre filosofia, dialética e teatralidade. Com efeito, ele lembra, logo no início de “A cesura do especulativo”, que já se sabe “desde muito tempo, [...] ao menos desde Bataille, que a dialética [...], a *teoria* da morte, supõe, e não exatamente à sua revelia, um *teatro*: uma estrutura de representação e uma mimese [...] onde a morte em geral, o declinar e o desaparecer, possa ‘se’ contemplar, ‘se’ refletir e ‘se’ interiorizar”.²⁵ A dialética, esse pensamen-

to que, segundo Hegel, permite compreender que “não é a vida que recua de horror diante da morte e se preserva pura da destruição, mas a vida que suporta a morte e se mantém nela que é a vida do espírito”,²⁶ nada mais é, como sugere Bataille, do que o eco de um ritual de sacrifício, e a própria filosofia tem natureza inteiramente *econômica*.²⁷ Lacoue-Labarthe já afirmava, em “Tipografia”, remetendo ao ensaio de Derrida intitulado “Economimese” publicado na mesma coletânea, que a “mimese terá sempre sido um problema econômico”.²⁸ Pouco acima, no mesmo texto, Lacoue-Labarthe observa que Bataille é, junto com Derrida, a “referência maior” de Girard.²⁹ Com efeito, o que sustenta toda essa problemática da “Economimese” é o texto que Derrida havia dedicado, em 1967, à interpretação da filosofia de Hegel por Bataille sob o título: “Da economia restrita à economia geral. Um hegelianismo sem reserva.”³⁰ Foi neste texto que Derrida, comentando Bataille, que por seu turno comenta a famosa “dialética do senhor e do escravo”, capítulo capital da *Fenomenologia do Espírito*, explica que, pela noção de *Aufhebung*, o conceito especulativo por excelência, Hegel conseguiu “se re-apropriar de toda negatividade, elaborar a colocação em jogo em *investimento*, *amortizar* o gasto absoluto, dar um sentido à morte”, de modo que “a tarefa vulgar do hegelianismo [...] é o ponto em que a destruição, a supressão, a morte e o sacrifício constituem um gasto tão irreversível, uma negatividade tão radical – devemos dizer aqui *sem reservas* – que não se pode nem mesmo mais determiná-los em negatividade em um processo ou em um sistema”.³¹ O pensamento dialético trata, assim, de uma “economia restrita”, que consiste em fazer da negatividade um momento do sentido, a “reciclá-la”, por assim dizer, e a introduzi-la no “circuito do consumo reprodutor”.³²

Ora, Lacoue-Labarthe encontra esta mesma “Economimese” no próprio Hölderlin, pelo menos até os anos 1800-1801 e o abandono dessa tragédia moderna que seria seu *Empédocles*.³³ Lacoue-Labarthe se impede, com efeito, de querer fazer dele “um herói positivo”, tirando-o do especulativo,³⁴ e afirma que “a teoria, em Hölderlin [...], é até o fim especulativa”.³⁵ A prova disso, segundo ele, é o curto fragmento de 1799 a respeito da “significação das tragédias”, no qual, a exemplo de Schelling, Hölderlin apresenta a figura do herói trágico sucumbindo como o “lugar da revelação e da epifania do que é.”³⁶ Neste fragmento, Hölderlin explica, com efeito, que na arte a natureza não aparece de maneira original, mas através da mediação de um sinal, que é o herói trágico. Este é insignificante e desprovido de eficiência porque nada pode fazer contra a natureza ou o destino e porque será, afinal, destruído por eles; mas quando declina, quando o sinal que ele representa

igualar-se a zero, a própria natureza se apresenta como vitoriosa e com seu maior poder.³⁷ Para Hölderlin, a tragédia é, portanto, um sacrifício através do qual o ser humano ajuda a natureza a aparecer apropriadamente, a sair de sua dissimulação original, e o trágico consiste no fato de que o herói deve morrer a fim de fazer um favor à natureza. Mas se a teoria, em Hölderlin, pode perfeitamente ser considerada como especulativa, no entanto, segundo Lacoue-Labarthe, pode-se nela identificar, particularmente no ensaio intitulado “O fundamento para Empédocles”, datado igualmente de 1799, o esboço de uma “hiperbológica”,³⁸ que desorganiza o esquema dialético da tragédia e anuncia o “retorno” a Sófocles que a ele se seguirá. É o sinal, para Lacoue-Labarthe, de que Hölderlin, assim, chega a tocar “algo que desloca, *do interior*, o especulativo”.³⁹ De modo que não se trata, como se vê, nem de uma simples rejeição nem de uma “superação” do especulativo – ou seja, daquilo que constituiu o próprio questionamento da arte grega, isto é, desta “loucura” que faz com que os gregos sejam levados, *por natureza*, como Hölderlin explica na primeira carta que escreve, em 1801, a seu amigo Böhlendorff, a identificarem-se com o todo e com o “fogo do céu”⁴⁰ –, mas de uma tentativa visando a “distorcê-lo” ou ainda a “desconstruí-lo” *praticamente* através da tradução, ou seja, de uma *reescritura* das tragédias de Sófocles.⁴¹

As traduções de Hölderlin seriam, conseqüentemente, desconstruções da tragédia grega e a tragédia moderna só poderia ter, afinal, a forma de uma desconstrução da mais grega das tragédias, *Antígona*, de modo que o moderno só apareceria como sendo uma simples desconstrução do grego. Essa hipótese é muito sugestiva, principalmente porque implica uma prática muito peculiar da tradução. O que significa, para Hölderlin, a tradução do grego em alemão? Não pode significar transpor o grego em alemão, que equivaleria a perder o que faz a especificidade grega, nem calcar exatamente o alemão sobre o grego, o que resultaria na ilegibilidade total, uma ilegibilidade que, no entanto, ameaça constantemente a tradução de Hölderlin, na medida em que ela se quer literal. Mas justamente essa literalidade não pode ser total, pois traduzir significa também corrigir o que tem que ser corrigido em grego – já que foi o excesso de arte que levou à perda da Grécia –, fazendo aparecer a sua natureza oriental, a qual ela soube retornar. Foi essa prática da tradução que levou Hölderlin a definir a tragédia a partir dessa hiperbológica ou “lógica da troca indefinida do excesso de presença e do excesso de perda” segundo a qual “quanto mais o trágico se identifica ao desejo especulativo do infinito e do divino, mais a tragédia o expõe como rejeição na separação”.⁴² É a partir daí que podemos compreender que os Modernos sejam convida-

dos a cumprir esse “retorno ao natal” através do qual seriam levados a transformar “a aspiração a abandonar este mundo pelo outro”, o próprio desejo especulativo, em “uma aspiração a abandonar um outro mundo por este”.⁴³ Lacoue-Labarthe conclui, daí, que “a tragédia é, em suma, a catarse do especulativo”, o que também quer dizer, acrescenta ele, “a catarse do próprio religioso e do sacrificial”.⁴⁴

Mas com esse termo de “catarse”, nos vemos novamente diante da maneira pela qual Aristóteles compreende a tragédia. Lacoue-Labarthe afirma, com efeito, que “onde o modelo da tragédia especulativa se constrói sobre a ‘denegação’ da mimetológica e da catártica aristotélicas”, Hölderlin “obstina-se” em encontrar Aristóteles,⁴⁵ e em “Le théâtre de Hölderlin”, chega até a declarar que “a passagem a Sófocles é também uma passagem a Aristóteles”.⁴⁶ Com efeito, para que Hölderlin se volte para Sófocles, ou seja, para a própria teatralidade, é preciso que ele abandone o projeto de tomar Empédocles como figura do herói trágico, já que todo seu problema, ao longo de suas tentativas de redação das diferentes versões da tragédia que tentou elaborar, havia sido o de encontrar uma motivação para o suicídio de seu herói. Ora, Empédocles é a própria figura do pensador e do poeta, ou seja, do próprio Hölderlin. Hölderlin toma consciência do fato de que a figura do herói trágico deve ser absolutamente exterior a seu autor, o que implica, ao mesmo tempo, segundo Lacoue-Labarthe, que ele se dá conta de que o que define um herói trágico é o erro, *hamartía*, que comete, e a desmesura, *hýbris*, que encarna, dois termos que o levam à interpretação proposta por Aristóteles em sua *Poética*. Mais exatamente, como enfatiza Lacoue-Labarthe, “esse movimento de retorno, esse ‘passo para trás’ o leva, aquém de Aristóteles e da interpretação (já) filosófica da tragédia, ao mesmo tempo em direção a Sófocles (e por isso mesmo em direção à função religiosa e sacrificial da tragédia) e em direção àquilo que *persegue* Platão sob o nome de *mimese*”.⁴⁷

É necessário frisar, com efeito, que a famosa teoria aristotélica da tragédia como purgação das paixões, teoria que já derramou muita tinta e suscitou abundantes comentários, é uma *teoria filosófica*. Aristóteles explica (*Poética* 1449 b 27) que a tragédia é a imitação de uma ação nobre, cumprida por personagens em ação e não através de uma narrativa que, ao suscitar piedade (*éleos*) e temor (*phóbos*), opera a purgação (*kátharsis*) das “emoções desse gênero”. Este par de emoções ao qual Aristóteles se refere aqui na verdade já está presente em Platão, na *República*, no início do livro III (387 c), quando Platão decide suprimir dos poemas tudo o que suscitasse temor e piedade, a fim de não amolecer os guardiões a serem educados. Não se trata, com efeito,

de uma “purificação das paixões” em geral produzida pela arte trágica, mas da purificação somente das paixões do temor e da piedade. Durante o Renascimento, compreendeu-se mal o sentido da expressão “desse gênero”, à qual foi atribuído o sentido geral de “todas as paixões do mesmo gênero”, donde a idéia de que o teatro possuía uma virtude moral, a de permitir, expondo aos olhos dos espectadores as conseqüências desastrosas das más paixões, a cura de suas tendências más de qualquer natureza. Aristóteles não explica o sentido que atribui à palavra *kátharsis*, termo oriundo do vocabulário médico, onde tem o sentido de “purgação”, mas na *Política* (livro VIII), associa os termos “cura médica” e “catarse” para explicar que os cantos de ação e de entusiasmo produzem um efeito ao mesmo tempo perturbador e calmante, como acontece na cura. A música parece, assim, comportar nela própria os meios de apagar os problemas que suscita. O mesmo acontece com a tragédia, que nos permite sentir as emoções da piedade e do temor sem prejuízo para nós e com prazer: há aí, para a alma, uma espécie de medicação, de cura. Vê-se que a questão da *kátharsis* suscitou grande interesse e muitas controvérsias porque colocava a questão do valor moral da tragédia, e mais geralmente da arte e da poesia em geral. Era esta, particularmente, a opinião de Corneille, que pensava que a tragédia nos incita a purgar e até mesmo a desenraizar em nós a paixão que mergulha na infelicidade as pessoas que nos inspiram piedade. Já Racine, que conhecia muito bem a *Poética* de Aristóteles, não vê na tragédia um ensinamento moral, mas uma arte na qual tudo deve concorrer para dar prazer ao espectador. Foi Lessing, no entanto, que, em oposição a qualquer interpretação humanista e clássica, mostrou que a *kátharsis* não diz respeito às paixões em geral, mas somente ao temor e à piedade e situa a *kátharsis* na transformação das paixões em disposições virtuosas, no sentido em que a tragédia nos levaria a um justo grau de temor e sobretudo de piedade, emoção sobre a qual Lessing insiste claramente. Na verdade, a concepção de *kátharsis* diz respeito à concepção grega de tratamento homeopático, ou seja, do tratamento que consiste em tratar o semelhante pelo semelhante, mas em doses diluídas. No caso da tragédia, trata-se o temperamento emotivo do espectador através de emoções provocadas. Confrontado no teatro a uma história infeliz ou medonha, o espectador sentirá essas emoções de forma depurada, e, sob esta forma, elas engendrarão prazer, fim do espetáculo trágico. A *kátharsis* permite, portanto, substituir o prazer ao sofrimento, o que faz dela um conceito menos ético do que estético.

Vê-se, assim, que o Renascimento e a época clássica foram marcados por essa leitura da *Poética* de Aristóteles e pela concepção da tragédia por ela

defendida. Com efeito, esse texto serviu de guia para todos os dramaturgos deste período, na Itália e na França. E é verdade que, no início do século XIX, Goethe ainda lê a *Poética*. No entanto, o drama romântico alemão constituiu-se contra a *Poética* de Aristóteles, que August Wilhelm Schlegel critica duramente em seu curso sobre arte dramática em 1808-1809. Para ele, Aristóteles não entende nada da tragédia, faz dela uma análise demasiadamente racional, e, como Lessing, volta-se antes para Shakespeare e para os trágicos gregos. É também para os trágicos gregos e não para a *Poética* de Aristóteles que se voltam as interpretações da tragédia que encontramos na época do primeiro romantismo, particularmente em Schelling. Com efeito, a tragédia foi interpretada por Aristóteles mais do ponto de vista de seus efeitos sobre os espectadores do que do ponto de vista daquilo que é representado no drama em si. Ele esteve, assim, na origem de toda uma tradição que viu na tragédia um remédio psicológico ou político. Será necessário esperar Nietzsche e a publicação, em 1872, de seu primeiro livro, *O nascimento da tragédia*,⁴⁸ que suscitou entre os filólogos e filósofos alemães uma famosa querela, para demonstrar de maneira convincente que considerar a tragédia do ponto de vista do espectador e não do ponto de vista do ator é a própria expressão do declínio da tragédia. Para o jovem Nietzsche, a tragédia representa o grego menos como um *zoon politikon*, um animal político, do que como um ser essencialmente aberto a forças naturais e divinas que o ultrapassam, e das quais, em sua própria finitude, é testemunha. É a razão pela qual Nietzsche vê no drama de Eurípedes, que leva o espectador, o homem da vida cotidiana, ao palco, a morte da tragédia, ela própria uma morte trágica. O prosaísmo da visão de Eurípedes é que mata o trágico, pois o trágico supõe que a desproporção entre a finitude da vida humana e a superpotência do destino sejam intimamente sentidas pelo herói, como é o caso em *Ésquilo* e em *Sófocles*. Nietzsche frisa o que a tragédia *Prometeu Acorrentado*, de *Ésquilo*, revela sobre a maneira que os gregos tinham de compreender a relação do homem com os poderes divinos. O que Nietzsche frisa é que um problema filosófico é desde logo colocado: o da contradição dolorosa e insolúvel entre o homem e o deus, já que, para sobreviver, o homem, que não tem as armas naturais dos outros animais, deve roubar o poder da natureza, e deste modo voltar-se contra ela, o que faz dele um ser que por definição atenta contra os deuses e contra a natureza. Assim, toda cultura fica presa nessa contradição, o que implica necessariamente a obstrução de sua via de desenvolvimento, já que é preciso pagar por este crime original, expiar pelo sofrimento este atentado pelo qual o homem nasce. Nietzsche vê aí um pensamento amargo, mas que

contrasta com o erro adâmico pela dignidade que confere ao homem, que assim faz livremente violência ao deus, ao passo que no mito do pecado original, é por causa da passividade que ele cede à desobediência. Na tragédia grega encontramos então a idéia de um crime livremente cometido e o trágico da condição humana vem do fato de que ela deve perder sua liberdade no próprio momento em que a afirma: vemos se exprimir aqui novamente a idéia mestra que já estava presente nas *Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e o criticismo*, do jovem Schelling, que foi o primeiro pensador a propor uma teoria especulativa da tragédia, precisamente porque queria dar uma interpretação do próprio drama, e não, como havia sido o caso anteriormente, do *efeito* catártico da representação trágica sobre a alma do espectador.

Se há de fato em Hölderlin, ao retornar de sua viagem a Bordeaux, neste ano de 1802, quando “a reviravolta começará” e quando “se decide [seu] último pensamento sobre os gregos,”⁴⁹ um retorno a Aristóteles, ele não pode ser um retorno à teoria *filosófica* do *efeito* trágico. Lacoue-Labarthe declara, com efeito, que nas *Observações* sobre as tragédias de Sófocles a “generalização da catártica” implica abandonar “o terreno onde Aristóteles havia edificado a sua, ou seja, o terreno da relação espetacular”.⁵⁰ Ele o sublinha novamente, e de maneira mais precisa, em “Le Théâtre de Hölderlin”, ao explicar que a catarse em Aristóteles é a função política da tragédia, e que para Hölderlin, que fundamentalmente não demonstra qualquer interesse pelo espectador, é um efeito da mimese, “um efeito interno à (re)representação e não o efeito *da* representação”, de modo que a catarse é “transferida ao palco”.⁵¹ É também neste mesmo texto que a ruptura é considerada “condição de possibilidade da manifestação, da representação (*Darstellung*) do trágico ou, em outros termos, lei ou princípio da teatralidade”.⁵² Parece que com isso Lacoue-Labarthe dá uma nova inflexão ao papel que havia devolvido em seus primeiros textos sobre Hölderlin à noção de “cesura”. Em “A cesura do especulativo”, ele afirmava, com efeito, que a cesura é aquilo que desune, desorganiza a estrutura trágica e suspende ou interrompe a lógica da troca e da alternância, impedindo que as representações sigam unilateralmente em um ou outro sentido – no sentido da união infinita com o todo ou no sentido da separação ilimitada dele –, “ela evita”, explicava ele “(gesto protetor, o que não quer dizer obrigatoriamente ‘ritual’), o arrebatamento oscilatório, o *enlouquecimento* e a inflexão num ou noutro pólo. Ela representa a neutralidade ativa do entre-dois”.⁵³ Toda a diferença entre essa “economimese”, que é a filosofia em seu élan especulativo, e o “gesto” hölderliniano caberia, portanto, no ínfimo espaço que separaria o ritual sacrificial dessa prática protetora que seria então

a arte tal como Hölderlin a compreende, segundo Lacoue-Labarthe, como uma relação de “suplência”, termo tomado de Derrida.⁵⁴ Estamos aqui, sem dúvida, face a uma diferença semelhante a este “deslocamento ao mesmo tempo ínfimo e radical” que Derrida, como declarava na “différance”,⁵⁵ tentava operar relativamente ao discurso hegeliano.

Com efeito, é possível considerar que a arte humana é inteiramente uma questão de ritual, o que não quer necessariamente dizer que seja uma questão sacrificial – e esta seria outra ínfima diferença a ser levada em conta. É, por exemplo, o que se pode deduzir em filigrana da crítica da consciência estética feita por Hans-Georg Gadamer em *Verdade e método*. Pois Gadamer recusa-se a despojar a arte de qualquer pretensão à verdade e quer mostrar que a experiência artística é um modo de conhecimento *sui generis* e que representa, em si, um fenómeno hermenêutico. Ora, é precisamente a partir daí que se pode compreender a teoria antiga da arte que funda este fenómeno sobre a mimese, a imitação. Pois a mimese tem aqui um sentido cognitivo e consiste em representar o que é conhecido. É preciso que a representação só deixe subsistir o que é representado e que seja então apagada a diferença entre o ator e seu papel: como bem disse Aristóteles em sua *Poética* (*Poética*, 1448, b 10), “[tal é o motivo por que se] deleitam perante as imagens: olhando-as, aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas, [e dirão], por exemplo, ‘este é tal’”.⁵⁶ Porque a alegria do reconhecimento não consiste aqui simplesmente em conhecer novamente o que já se conhece, mas em captá-lo em sua essência. A relação mimética implica, portanto, não só que o representado esteja presente, mas que o fato de sua presença tenha ganhado em verdade, o que quer dizer que não se trata de uma simples *repetição*, mas de um relevo [*mise en relief*] que advém ao espectador. Gadamer frisa assim com força que o conceito de imitação foi o bastante para fundar a teoria da arte durante todo o tempo em que se reconheceu à arte uma significação cognitiva.⁵⁷ É para essa antiga tradição que Gadamer quer nos remeter a partir do momento em que o subjetivismo da experiência puramente estética da arte é questionado e em que a *Darstellung*, a representação, é reconhecida como sendo o modo de ser da própria arte. Pois então, o espectador para o qual o jogo é endereçado não constitui um puro estar diante, mas está, ao contrário, incluído neste. A consequência disso é que a representação de um espetáculo não pode ser separada daquele que o assiste, e que deste modo toma parte de sua própria essência, e que, ao contrário, é na execução, como mostra o exemplo da música, que encontramos a própria obra de arte. Portanto, só por uma abstração empobrecedora é que a obra de arte pode ser separada

das condições de acesso sob as quais ela se mostra e ela própria pertence ao mundo no qual se apresenta. Daí, Gadamer conclui que a obra não tem existência independente de sua representação ou execução. Por conseguinte, sua tese enuncia-se da seguinte forma: o ser da arte não pode ser definido como objeto de uma consciência estética precisamente porque esta última faz parte do processo ontológico da representação. De modo que, do ponto de vista *ontológico*, e por oposição ao ponto de vista da estética moderna, a arte está essencialmente relacionada com o fenômeno religioso ou cultural.⁵⁸

Vista em tal perspectiva, a cesura aparece então menos como uma “interrupção” do que como o que permite, ao contrário, à “própria” representação aparecer, como diz literalmente o texto das *Observações sobre Édipo*: “na consecução rítmica das representações em que o *transporte* se apresenta, torna-se necessário *o que na métrica se chama cesura*, a palavra pura, a interrupção anti-rítmica, a fim de ir ao encontro da mudança torrencial das representações, em seu ápice, de tal maneira que então apareça não mais a alternância das representações, mas a própria representação.”⁵⁹ Através da cesura, torna-se possível “encontrar”, *begegnen*, o ápice da troca de representações, e o ponto onde culmina a mudança não está mais em movimento, ao contrário dessa suspensão em que aparece o conjunto, a própria representação. E é essa aparição da totalidade que dá também a possibilidade de falar, de denominar, o que explica que a cesura seja dita “a palavra pura”, que é aqui, na tragédia de Sófocles, a palavra do adivinho Tirésias. Pois para poder denominar o que quer que seja, é necessário o que Heidegger chama de diferença ontológica, a relação para com o ser daquilo que é *como* tal. Nesse “como tal”, no “ela própria” da representação, há, na verdade, uma repetição do que é, e Hölderlin, em seu ensaio “Da religião”, chamou de *die geistige Wiederholung*, ou seja, de “repetição espiritual”.⁶⁰ Para Hölderlin, com efeito, o espírito nada mais é do que a repetição da vida real, não no sentido de uma simples *reprodução* em pensamento do que já está dado de fato, mas no sentido de uma repetição “originária”, que faz aparecer o que nunca é dado *como tal* na realidade: o ser enquanto ser. A cesura é um elemento anti-rítmico que faz com que o ritmo apareça em sua totalidade, um ritmo que jamais havia existido enquanto tal, porque mudança é arrebatamento, não admite em si mesmo uma continuidade que é sempre obra do pensamento. Somente através da cesura, da interrupção, é possível enfrentar a realidade *como* tal e portanto retornar ao que é original, próprio, natal.

Se esta interpretação for exata,⁶¹ isso implica, então, que a cesura não é “cesura *do* especulativo” no sentido em que ela *interromperia* o processo es-

peculativo da *Selbstbespiegelung*, da auto-reflexão, trata-se, antes, da *própria condição* da especulação, da própria repetição espiritual que só pode acontecer se o movimento da realidade for interrompido, se houver uma suspensão, uma parada que autorize seu olhar sobre si mesma. Assim, a cesura permite o aparecimento do próprio tempo, ela permite um olhar sobre a inteireza do tempo, essa inteireza do tempo de que fala Hölderlin em um fragmento de 1792 intitulado “Palingênese”: “Mas um Deus também habita o homem, e assim ele vê o passado e o futuro, e vai feliz através dos tempos como do rio se sobe até sua fonte nas montanhas”.⁶² Lacoue-Labarthe funda sua interpretação da tragédia como “catarse do religioso” sobre a leitura hölderliniana de *Édipo Rei* e particularmente a cena em que Édipo “*interpreta de modo demasiadamente infinito* a sentença do oráculo.”⁶³ Édipo, nos diz Hölderlin, é tentado em direção ao *nefas*, ao que é oposto à vontade divina e ao destino. Ele sucumbe ao desejo especulativo que sempre é desejo interpretativo ilimitado. Pois sua interpretação do oráculo apresenta um excesso de infinitude: ele então perde o sentido de sua finitude ao identificar-se com o deus que exige reparação. Em vez de ser fiel ao princípio real de justiça e de ordem, ou seja, de limite entre terra e céu, ele fala “como sacerdote” e é isso que constitui a transgressão da finitude, o excesso de interpretação pelo qual Édipo se faz representante de Deus: ele pergunta não de maneira geral, mas entrando em detalhes, *ins besondere*, de que sujeira trata a palavra do oráculo, incitando assim Creonte a falar do assassinato de Laio. Ele quer, *como sacerdote*, dominar o processo de expiação, o que implica que faça um *religare*, uma ligação que une os deuses aos homens, um processo sacrificial, um ritual, o da vítima expiatória, como frisa Lacoue-Labarthe.⁶⁴ Mas a interpretação sacrificial do *religare* – que define para Hölderlin a instituição *sacerdotal* do padresco – diferencia-se fundamentalmente do que entende por religião em seu ensaio de 1796. O que é propriamente “religioso” para ele não é o ritual sacrificial em si, mas, a exemplo de Antígona, o reconhecimento das leis superiores, das leis divinas que exprimem o espírito da vida efetiva de uma comunidade e que jamais podem, sob pena de perderem seu autêntico caráter de religião, se tornar um código universal de conduta. Édipo, por outro lado, obedecendo ao ritual sacrificial, faz pesar a injunção geral de purificação sobre o assassino de Laio, de modo que toma sobre si esse crime tornado infinito. Hölderlin frisa que “com uma suspeita irada, o espírito de Édipo, onisciente, profere propriamente o *nefas*”.⁶⁵ Tudo acontece como se Édipo constituísse a si mesmo como vítima expiatória, uma vez que toma expressamente o lugar de Deus, fato que seu “espírito” não pode ignorar. Compreende-se a par-

tir daí sua surpreendente curiosidade e sua cólera quando do diálogo com o adivinho Tirésias, curiosidade e cólera que manifestam o desejo desenfreado de saber, que faz do personagem de Édipo a própria encarnação do filósofo, daquele que quer penetrar os segredos do destino de modo a ultrapassar os limites humanos. São as palavras de Jocasta, que Hölderlin cita então, que administram mais claramente a prova de que Édipo está possuído pela “loucura” do desejo de saber, pela “procura doentia de uma consciência”. Pois, frisa ele, ele não interpreta como um homem sensato as novas profecias pelas antigas. Acreditando que estas últimas revelaram-se falsas, ele não lhes atribuiu nenhuma importância, e são agora as novas profecias que lhe revelam seu erro e sua ignorância passada. A “loucura” aqui é ameaçadora porque Édipo quer saber o que seu “espírito” já sabe: que é ele o criminoso, que ele é, ao mesmo tempo, juiz e parte. Quer se apropriar do saber, ser seu senhor, quando na verdade não passa de seu objeto. O objeto quer se tornar sujeito: é isso mesmo que caracteriza a “demência” da consciência de si, como frisa Lacoue-Labarthe,⁶⁶ a do poder absoluto na figura da subjetividade absoluta, pois a loucura do homem moderno nada mais é do que essa vontade incondicional de ser sujeito, de alcançar o domínio de si, a recusa dos limites da finitude, ou seja, de suportar o não-domínio do destino.

É esse excesso na busca do que ele é, de quem ele é, esse excesso de interpretação através do qual ele quer se apropriar do próprio destino que, afinal, joga seu espírito abaixo do de seus servidores de modo a cumprir a destituição do rei Édipo. Essa reviravolta hierárquica brutal constitui, em si, a lição da tragédia. Com efeito, a tragédia expõe o retorno categórico, ou seja, a troca do excesso de especulativo (o homem quer ser deus) pelo excesso de submissão à finitude (o homem é abandonado pelo deus). O que a tragédia trata é do *equilíbrio impossível* entre o humano e o divino. Quanto mais próximo do homem estiver o divino, mais ele se distancia como divino: esta é a armadilha da familiaridade e o perigo da captação especulativa; quanto mais o divino se distancia do homem, mais ele volta a ser divino no sentido autêntico, mais o homem é abandonado por ele: o que ameaça então é a subhumanidade do “último dos homens” do qual Nietzsche fala em *Assim falou Zaratustra*. O próprio de Hölderlin aqui é pensar, segundo o que Lacoue-Labarthe denomina, com razão, “hiperbólica”, um equilíbrio em um duplo excesso, uma “purificação” da *hybris* especulativa que seja também excessiva, “húbrica” em sentido inverso e que portanto nada mais tenha a ver com o que Aristóteles entendia por catarse, colocando-se no campo do espetáculo. Trata-se, ao contrário, de uma purificação que ocorre como *processo real*,

histórico e que determina de modo essencial a idade moderna como a idade da retirada do divino. Isso, no entanto, quer dizer que o divino continua, de maneira paradoxal, em sua própria retirada, a se apresentar, como aconteceu na experiência de Édipo, ele que Sófocles diz *atheos*, o que não quer simplesmente dizer “ateu”, mas “abandonado pelo deus”; como o são os Modernos. Se, como declara Lacoue-Labarthe, o destino dos Modernos é mesmo, por conseguinte, o de assumir, na melancolia, o luto do divino, se é este mesmo o ensinamento do que quer dizer em alemão a palavra que designa a tragédia, *Trauerspiel*, “jogo do luto”, tal presunção não pode ter a forma de uma simples rejeição ou superação do divino, mas dessa “infidelidade” ao divino tratada nas *Observações sobre Édipo*, obra na qual “o deus e o homem, para que o curso do mundo não tenha nenhuma lacuna e não desapareça a memória dos celestiais, se comunicam na forma da infidelidade, esquecedora de tudo, pois a infidelidade divina é o que há de melhor para lembrar.”⁶⁷ Pois, como frisou Heidegger, a tarefa do poeta consiste, segundo Hölderlin, em ficar atento, nesse tempo de aflição que é a Modernidade, aos rastros dos deuses que partiram: “eis por que”, explicava ele, “nos tempos da noite do mundo, o poeta diz o sagrado. Eis por que, na língua de Hölderlin, a noite do mundo é a “noite sagrada.”⁶⁸ Contrariamente ao que sugere Lacoue-Labarthe, não é a época do fim dos mitos que se abre então, pelo contrário, como declara o próprio Hölderlin nas *Observações sobre Antígona*, a época em que se exige que poetas e pensadores apresentem “o mito *do modo mais comprovável*.”⁶⁹

Notas

¹ Ph. Lacoue-Labarthe, “Avant-propos”. In: *L'imitation des Modernes*.

² Cf. Hölderlin, *Remarques sur Œdipe, Remarques sur Antigone*. (1965). Pouco depois, em 1967, foi publicada pela Editora Gallimard, na prestigiosa coleção La Pléiade, a tradução do conjunto das *Œuvres*, com organização do poeta Philippe Jacottet. [Em português: *Observações sobre Édipo. Observações sobre Antígona* (2008) N. do E.] É preciso dizer que os artigos de Maurice Blanchot (“A palavra ‘sagrada’ de Hölderlin”, em *A parte do fogo* (1949); “O itinerário de Hölderlin”, em *O espaço literário* (1955); e o livro fundamental de Beda Allemann, *Hölderlin und Heidegger*, este inicialmente publicado em 1954 e traduzido para o francês por F. Fédier em 1959, deram início à interpretação e à tradução das obras de Hölderlin na França.

³ *L'imitation des Modernes*, p. 10.

⁴ “Hölderlin e os gregos”, p. 219.

⁵ Este aspecto político de Heidegger é assim caracterizado por Ph. Lacoue-Labarthe em *Heidegger. La politique du poème* (p. 131-132): “Toda a questão, em [seu] comentário de Hölderlin, é saber se os alemães são ou não capazes de entrar na história e de abrir uma história”. A repreensão de Lacoue-Labarthe com relação a isso é o fato de que ele “baseou-se nos motivos holderlinianos da pátria (*die Heimat*) ou da alemanidade (*das Deutsche*)” (p. 123) para creditar a idéia, oriunda de sua “onto-mitologia”, de que existe uma “missão histórica do poema” (p. 151).

⁶ M. Heidegger, “Séminaire du Thor”, p. 214.

⁷ Hölderlin, *L'Antigone de Sophocle*. Tradução de Ph. Lacoue-Labarthe.

⁸ “A cesura do especulativo”, p. 184.

⁹ Cf. G. W. F. Hegel, *Science de la Logique*. “Introdução”, pp. 26-27.

¹⁰ Remeto, para o que vem a seguir, a meu texto “Tragedy and speculation”, publicado ao lado da tradução inglesa do texto de Lacoue-Labarthe “Hölderlin's theatre”, in *Philosophy and Tragedy* (2000).

¹¹ Foi na mesma época que este termo tomou o sentido de projeto ou de cálculo em matéria de comércio e de finanças, e passou a designar a operação financeira que consiste em aproveitar das flutuações naturais do mercado para realizar lucros.

¹² Cf. Hölderlin, *Œuvres*, p. 690.

¹³ *Ibid.*, pp. 688-689.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 689-690.

¹⁵ “A cesura do especulativo”, p. 197.

¹⁶ Neste trecho, Hölderlin precisa que esta intuição intelectual “que só pode ser a unidade com tudo o que vive, essa que não pode ser sentida pelo ânimo limitado, deixando-se intuir apenas em suas aspirações mais elevadas. Trata-se da intuição que pode ser reconhecida pelo espírito e que surge da impossibilidade de uma separação e singularização absolutas” (HÖLDERLIN, 1994, 57), e explica que seu enunciado filosófico consiste na afirmação da identidade original do sujeito e do objeto.

¹⁷ Cf. P. Szondi, *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*.

¹⁸ Cf. Lacoue-Labarthe, “Hölderlin's theatre.” In: *Philosophy and Tragedy*, p. 120. [Edição original: *Métaphrasis suivi de Le Théâtre de Hölderlin*. p. 50. Edição brasileira: “O Teatro de Hölderlin”, p. 7. N. do E.]

¹⁹ Notemos que neste primeiro ensaio encontramos uma análise da tese fundamental que René Girard expõe em um livro famoso, *A violência e o sagrado*, a saber: “a origem do desejo é a mimese – o mimetismo – e não há desejo que não deseje imediatamente a morte ou o desaparecimento do modelo ou do personagem ‘exemplar’ que o suscitou”, de modo que violência e mimese andam de mãos dadas” (p. 231). Lacoue-Labarthe concluía disso que, sendo a própria origem da mentira, “a mimesis acarreta a loucura” e que “a loucura é coisa de mimese” (p. 130).

²⁰ *L'imitation des modernes*, “Avant-propos”, p. 9.

²¹ Cf. O estudo dedicado, com este título à “Teoria da literatura do romantismo alemão”, de Ph. Lacoue-Larthe e J.-L. Nancy, publicado em 1978.

²² “A cesura do especulativo”, p.187.

²³ Ibid., p. 182.

²⁴ Ibid., p. 191.

²⁵ Ibid., p. 181.

²⁶ *Préface de La phénoménologie de l'esprit*, p. 79. [Edição brasileira: *Prefácio da Fenomenologia do Espírito*. Trad. Paulo Meneses com a colaboração de Karl-Heinz Effen. Petrópolis: Ed. Vozes, 1992, p.38. N.do E.]

²⁷ “A cesura do especulativo”, p. 192.

²⁸ “Tipografia”. In: *A imitação dos modernos*, p. 118.

²⁹ Ibid., p. 148 (nota 119).

³⁰ J. Derrida, *L'écriture et la différence*, pp. 369-407. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2005, terceira edição (edição original francesa: 1967). O primeiro seminário que reuniu Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy na Universidade de Estrasburgo durante o ano letivo de 1968-1969, seminário cujo tema era relativo à “Teoria da literatura”, consistiu no comentário detido de um texto de Bataille, “L'impossible”. Cf. *Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg*, de dezembro de 1969, onde foram publicadas todas as intervenções dos participantes do seminário, do qual eu também fiz parte.

³¹ *L'écriture et la différence*, pp. 377-378 et 380.

³² Ibid., p. 399.

³³ “Hölderlin e os gregos”, p. 217.

³⁴ “A cesura do especulativo”, p. 197.

³⁵ Ibid., p. 199.

³⁶ Ibid., p. 198.

³⁷ Hölderlin, *Œuvres*, p. 644.

³⁸ “A cesura do especulativo”, p. 204..

³⁹ Ibid., p. 200.

⁴⁰ Cf. Hölderlin, *Œuvres*, p. 1003. Permito-me remeter, sobre o tema e tudo o que se segue, a meu livro *Hölderlin. Tragédie et modernité* (1992), retomado em um segundo livro, *Hölderlin, Le retournement natal* (1997) traduzido para o português por Antônio Abranches. In: F. Hölderlin, *Reflexões, seguida de Hölderlin, Tragédia e Modernidade*, por F. Dastur (1994).

⁴¹ “A cesura do especulativo”, pp. 193-194.

⁴² Ibid., pp. 204-205.

⁴³ *Hölderlin, Observações de Antígona*. Trad. Pedro Sússekind e Roberto Machado, no prelo.

⁴⁴ “A cesura do especulativo”, p. 205.

⁴⁵ Ibid., p. 200.

⁴⁶ *Philosophy and Tragedy*, p. 123. [Em *Métaphrasis suivi de Le Théâtre de Hölderlin*, p. 57. Em “O Teatro de Hölderlin”, p. 10. N. do E.]

⁴⁷ “A cesura do especulativo”, p. 200.

⁴⁸ Texto traduzido em francês por Ph. Lacoue-Labarthe (1977).

- ⁴⁹ “Hölderlin e os gregos”, p. 217.
- ⁵⁰ Ibid., pp. 204-205.
- ⁵¹ *Philosophy and Tragedy*, p. 126. [Em *Métaphrasis suivie de Le Théâtre de Hölderlin*, p.65. Em “O Teatro de Hölderlin”, p. 13. N. do E.]
- ⁵² Ibid., p. 130. [Em *Métaphrasis suivie de Le Théâtre de Hölderlin*, p.73. Em “O Teatro de Hölderlin”, p. 17.N. do E.]
- ⁵³ “A cesura do especulativo”, p. 207-208.
- ⁵⁴ Ibid., p. 195. [Pedro e Ângela Leite Lopes na tradução de “A cesura do especulativo” traduziram *suppléance* por “complementação”. Optamos por traduzir o termo derridiano aqui por “suplência”, mais próximo do sentido atribuído por Derrida. N.do E.]
- ⁵⁵ J. Derrida, *Margens da filosofia*, p. 47.
- ⁵⁶ Aristóteles, *Poética*, 1448 b 10. [Edição brasileira, p. 243. N. do E.]
- ⁵⁷ H.-G. Gadamer, *Vérité et méthode*, p. 133.
- ⁵⁸ Ibid., p. 169: “Toda obra de arte tem algo de sagrado”. Para Gadamer, com efeito, a diferença entre profano e sagrado permanece relativa. Permito-me, a propósito, remeter a meu texto “Esthétique et Herméneutique selon Gadamer”, publicado na coletânea *À la naissance des choses: art, poésie et philosophie* (2005).
- ⁵⁹ Hölderlin. *Observações de Édipo. Observações de Antígona*. Trad. Pedro Sússekind e Roberto Machado.
- ⁶⁰ Cf. “De la Religion” (1796), *Œuvres*, p. 646.
- ⁶¹ É a que eu defendia em meu primeiro livro sobre Hölderlin, *Tragédie et modernité*.
- ⁶² Hölderlin, *Œuvres*, p. 922 (tradução modificada). Lembremos que o termo ‘palingênese’ significa, literalmente, “novo nascimento”.
- ⁶³ Hölderlin. *Observações de Édipo. Observações de Antígona*. Trad. Pedro Sússekind e Roberto Machado, no prelo.
- ⁶⁴ “A cesura do especulativo”, p. 206.
- ⁶⁵ Hölderlin. *Observações de Édipo. Observações de Antígona*. Trad. Pedro Sússekind e Roberto Machado, no prelo.
- ⁶⁶ “A cesura do especulativo”, p.206.
- ⁶⁷ Hölderlin, *Observações de Édipo. Observações de Antígona*. Trad. Pedro Sússekind e Roberto Machado, no prelo.
- ⁶⁸ M. Heidegger, “Pourquoi des poètes?” (1980), p. 327.
- ⁶⁹ Hölderlin, *Observações de Édipo. Observações de Antígona*. Trad. Pedro Sússekind e Roberto Machado, no prelo.

Bibliografia

- ALLEMANN, Beda. *Hölderlin und Heidegger*. Trad. F. Fédier. Paris: PUF, 1959 (edição original: 1954).
- ARISTOTELES. Poética. In: Aristóteles, coleção *Os pensadores*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- BLANCHOT, Maurice. “A palavra ‘sagrada’ de Hölderlin.” In: *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997 (edição original: 1949).
- _____. “O itinerário de Hölderlin.” In: *O espaço literário*. Trad. Ávaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987 (edição original: 1955).
- DASTUR, Françoise. *Hölderlin. Tragédie et modernité*. La Versanne: Encre Marine, 1992. Edição brasileira: “Hölderlin, Tragédia e Modernidade”. In: HÖLDERLIN, Friedrich. *Reflexões seguidas de Hölderlin, Tragédia e Modernidade*, por F. Dastur. Trad. Márcia C. de Sá Calvacante e Antônio Abranches. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- _____. “Esthétique et Herméneutique selon Gadamer”. In: *A la naissance des choses: art, poésie et philosophie*. La Versanne: Encre Marine, 2005.
- _____. “Tragedy and speculation”. In: *Philosophy and Tragedy*. M. de Beistegui e S. Sparks (eds.). Londres e New York: Routledge, 2000.
- _____. *Hölderlin, Le retournement natal*. La Versanne: Encre Marine, 1997.
- DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967.
- _____. *Margens da filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Revisão técnica: Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1991.
- GADAMER, H.-G. *Vérité et méthode*. Paris: Seuil, 1996.
- GIRARD, René. *La violence et le sacré*. Paris: Grasset, 1972.
- HEGEL, G. W. F. “Introdução”. In: *Science de la Logique*. Paris: Aubier Montaigne, 1972.
- _____. *Préface de La phénoménologie de l'esprit*. Trad. J. Hyppolite. Paris: Aubier Montaigne, 1966. Edição brasileira: *Prefácio da Fenomenologia do Espírito*. Trad. Paulo Meneses com a colaboração de Karl-Heinz Effen, Petrópolis: Ed. Vozes, 1992.
- HEIDEGGER, Martin. “Pourquoi des poètes?”. In: *Chemins qui ne mènent nulle part*. Paris, Gallimard, 1980.
- _____. “Séminaire du Thor”. In: *Questions IV*. Paris: Gallimard, 1976.

- HÖLDERLIN, Friedrich. “De la Religion”. In: *Œuvres*. Philippe Jacottet (org.). Paris: Gallimard/Bibliothèque de La Pléiade, 1967.
- _____. *L'Antigone de Sophocle*. Trad. Ph. Lacoue-Labarthe. Paris: Bourgois, 1978.
- _____. *Observações sobre Édipo. Observações sobre Antígona*. Trad. Pedro Sússekind e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2008, no prelo.
- _____. *Œuvres*. Philippe Jacottet (org.). Paris: Gallimard/Bibliothèque de La Pléiade, 1967.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Reflexões seguida de Hölderlin, Tragédia e Modernidade*, por F. Dastur. Trad. Márcia C. de Sá Calvacante e Antônio Abranches. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- _____. *Remarques sur Œdipe, Remarques sur Antigone*. Tradução e notas: F. Fédier, Prefácio de J. Beaufret. Paris: U.G.E., 1965.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe e NANCY, Jean-Luc. *L'absolu littéraire*. Paris: Seuil, 1978.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. “Hölderlin's theatre”. In: *Philosophy and Tragedy*. M. de Beistegui e S. Sparks (eds.). Londres e New York: Routledge, 2000. Edição original: *Métaphrasis suivi de Le Théâtre de Hölderlin*. Paris: PUF, 1998. Edição brasileira: “O Teatro de Hölderlin”. In: *Folhetim. Revista do Teatro do Pequeno Gesto*, n. 4, de maio de 1999. Trad. Virginia de Araujo Figueiredo.
- _____. “A cesura do especulativo”. Trad. Pedro Alvim Leite Lopes e Ângela Leite Lopes. In: *A imitação dos modernos*. Virgínia de Figueiredo e João Camillo Penna (orgs.). São Paulo: ed. Paz e Terra, 2000.
- _____. “Avant-propos”. In: *L'imitation des Modernes*. Paris: Galilée, 1986.
- _____. “Hölderlin e os gregos”. Trad. Pedro Alvim Leite Lopes e Ângela Leite Lopes. In: *A imitação dos modernos*. Virgínia de Figueiredo e João Camillo Penna (orgs.). São Paulo: ed. Paz e Terra, 2000.
- _____. “Tipografia”. Trad. João Camillo Penna. In: *A imitação dos modernos*. Virgínia de Figueiredo e João Camillo Penna (orgs.). São Paulo: Editora Paz e Terra, 2000.
- _____. *A imitação dos modernos*. Virgínia de Figueiredo e João Camillo Penna (orgs.). São Paulo: Editora Paz e Terra, 2000.
- _____. *Heidegger. La politique du poème*. Paris: Galilée, 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich. *La naissance de la tragédie*. Trad. Ph. Lacoue-Labarthe. Paris: Gallimard, 1977.
- SZONDI, Peter. *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*. Paris: E. de Minuit, 1975.

Resumo: Retomada da leitura lacouelabarthiana do teatro hölderliniano, a partir essencialmente de: “A cesura do especulativo”, “Hölderlin e os gregos”, e “O teatro de Hölderlin”, visando a situar o percurso de uma “tragédia especulativa”, ao acompanhar os progressos da discussão proposta por Hölderlin desde o fracasso de *Empédocles*, até as traduções de Sófocles vistas como “desconstruções” da tragédia grega. A análise se debruça sobre o retorno à catarse aristotélica, desvencilhada de suas releituras clássicas moralizantes, como purificação de uma mecanismo sacrificial subjacente e como, afinal, catarse do próprio especulativo.

Palavras-chave: Hölderlin; Lacoue-Labarthe; teatro.

Abstract: Review of Lacoue-Labarthe's reading of Hölderlin's theater drawing essentially from: “The Caesura of the Speculative”; “Hölderlin and the Greeks”; and “Hölderlin's Theater”, aiming at situating the path of a “speculative tragedy”, as it follows the progress of the discussion proposed by Hölderlin since the failure of *Empedocles*, until the translations of Sophocles, seen as “deconstructions” of the Greek tragedy. The analysis looks at the return to the Aristotelian catharsis, freed from its moralizing, classical readings, as a purification of an underlying sacrificial mechanism, and as, finally, a catharsis of the speculative itself.

Key-words: Hölderlin; Lacoue-Labarthe; theater.