

LACOUÉ-LABARTHE E HÖLDERLIN: DESCAMINHOS DE UMA ABORDAGEM

Kathrin H. Rosenfield

Não é freqüente que um filósofo traduza poesia. Menos comum ainda que ele se coloque problemas de prosódia e de métrica. E totalmente inco- mum que retraduzo do alemão as versões malogradas que Hölderlin fez de *Antígona* e *Édipo*. Após a adaptação brechtiana de *Antígona* (adaptação que muda totalmente o espírito do texto de Hölderlin), a fama do poeta aumentou sensivelmente, mas o interesse concentrou-se paradoxalmente mais nos seus escritos teóricos. Nota-se nas últimas décadas uma crescente abstração das reflexões sobre os elos entre criação e poetologia, além de uma curiosidade fascinada pelas herméticas *Observações*, nas quais muitos comentaristas procuram esclarecimentos sobre a teoria da tradução. Esse viés levou a confundir o pensamento de Hölderlin com idéias de W. Benjamin e de Heidegger.

Diante deste pano de fundo, as retraduzões das tragédias “hölderlinianas” de Sófocles por Lacoue-Labarthe, destinadas para a representação no palco, constituem uma exceção. O autor se explica no “Avertissement”:¹

A tradução afasta-se freqüentemente da pura e simples literalidade (que teria sido desejável, em outras circunstâncias [do que o palco], e não respeita sempre o desmoronamento da prosódia hölderliniana, que copia, o que é possível em alemão, a métrica grega e imprime seus choques sobre a sintaxe regular. Comparado ao original e ao seu deslocamento [*dislocation*], aliás mais bem suportado pelo alemão do que pelo francês, o texto que será lido e ouvido parece, portanto, menos duro e rompido e – menos surpreendente.

No entanto, acredito ter sido possível pôr à prova uma métrica específica para trazer à tona, mesmo que de modo longínquo (e quase enquanto eco), um equivalente da escansão hölderliniana – métrica, como se notará, fundada sobre uma de-cepção do verso clássico francês (decassílabo e alexandrino antes de tudo) e a multiplicação dos versos ímpares longos.

Tudo isso parece ser um esforço louvável que confrontaria a reflexão conceitual com os efeitos de surpresa, intensificação e condensação que a criatividade poética imprime à linguagem. No caso de Hölderlin, a empreitada seria tanto mais bem-vinda pelo fato de a crítica do último século haver negligenciado as versões hölderlinianas de Sófocles – consideradas como extravagantes e sinais precursores da loucura.

A contracapa menciona essa visão (que predominou até o início do século XX) e procura repará-la sublinhando as afinidades de Hölderlin com W. Benjamin. A citação mostra que Lacoue-Labarthe vê as versões hölderlinianas não como enigmas da leitura singular (e, talvez, fiel ao original) do poeta alemão, mas como antecipação de uma modernidade vanguardista que pouco tem a ver com a *polis* clássica. Em nenhum momento vemos surgir a hipótese de que um poeta tenha talvez melhores condições que filólogos e filósofos de captar os segredos do imaginário poético grego. LL lê o texto de Sófocles e Hölderlin através do filtro do meticuloso trabalho de Beissner, ou através das lentes de Heidegger. Para justificar alterações supostamente incompreensíveis, cita como referência a teoria da tradução de W. Benjamin que enfatiza, como se sabe, a importância do significante (concreto, sonoro, etc.), cujas constelações fariam recuar os conteúdos semânticos.

Apesar do seu apreço pelas traduções de Hölderlin (que procuram precisamente localizar no tecido significante as operações semânticas que levam o pensamento até o limite do impensável), LL projeta sobre o poeta romântico uma radicalidade que não é de Hölderlin e que passa ao largo dos conteúdos semânticos gregos que as reconstruções da versão hölderliniana trazem à tona. LL parece compartilhar a opinião geral de que o referencial kantiano do poeta (a incognoscibilidade da coisa em si) violaria as representações propriamente gregas da relação do homem com o divino e com o destino. Recentemente, Charles Segal resumiu essa visão que se firmou através da leitura heideggeriana francesa do poeta e graças à desconstrução que aproximou Hölderlin (abusivamente) de W. Benjamin. A visão geral que Segal resume considera a tradução hölderliniana como “altamente poética” e “audaz ao captar muito da grandeza e do imaginário poético de Sófocles”. Porém (e esta é a dissonância que nos parece inconsistente também em LL), sua teoria da tragédia nas *Observações* seria “mais controvertida” que a tradução.² Quase todos os comentaristas de Hölderlin e de Sófocles (com a exceção de alguns comentários pontuais de Jacques Lacan e Nicole Loraux) clivam a leitura hölderliniana (a tessitura e o ritmo das metáforas, imagens e representações, o sabor estético dos signos visuais e sonoros) da teoria (considerada apenas na sua abstração conceitual). Isto os impede de ver certas analogias parciais que permitem aproximar (sem confusão abusiva) determinadas fórmulas dos personagens de Sófocles dos problemas da consciência moderna. Para ver este nexos, é preciso conectar as particularidades métricas e rítmicas (não com a teoria de Walter Benjamin), mas com os comentários semânticos, críticos e interpretativos da parte (2) das *Observações sobre Antígona*. Nesta parte me-

diana, que é o “coração” da teoria hölderliniana da tragédia, aparece a versão especificamente grega e clássica da consciência e do conhecimento, da dúvida e do saber divino.

Não é aqui o lugar de discutir o quanto há de pré-conceito na opinião, compartilhada por LL, de que Hölderlin trairia a concepção grega do destino e do saber (humano ou divino). Mencionemos tão-somente as posturas bem conhecidas de Temístocles e Péricles frente às verdades divinas, ou uma sentença como a do sofista Antífon: “O oráculo é a adivinhação do homem inteligente.” Essas não são as únicas manifestações de iluminismo clássico e temos que admitir que elas antecipam a postura paradoxal que prevalece desde Kant – a valorização das possibilidades específicas do conhecimento humano e um respeito tingido de ceticismo com relação ao divino e à realidade última do destino.

Em vez de ver as analogias parciais que Hölderlin traça entre poesia grega e “hespérica” e o tato na reconstrução tradutória das constelações imaginárias do mito arcaico e do clássico, LL considera a métrica e a prosódia como (mera) forma (“surpreendente”) que pouco tem a ver com a semântica e a teoria da tragédia. Isso provavelmente o impediu também nas *Observações* de registrar a primeira “lei” que Hölderlin explicita – o poeta trabalha com representações determinadas que podem ser “calculadas”, aprendidas e comunicadas. LL identifica a sucessão “sentimento, representação, raciocínio” com a “triplição clássica das faculdades (imaginação, sensibilidade, entendimento), tal como ela foi estabelecida na estética do final do século XVIII”,³ e não vê que Hölderlin se afasta precisamente desta concepção hierarquizante, *nivelando* as três faculdades.

A suposta analogia entre Hölderlin e o método benjaminiano faz com que LL enfatize de modo unilateral o “incalculável” que o poeta menciona no âmbito do segundo “modo de proceder”. Desconsiderando o projeto propriamente hölderliniano de manter em equilíbrio a inteligibilidade cognitiva da expressão e os efeitos artísticos de surpresa, intensidade e condensação que tornam o sentido indeterminado, LL aceita com facilidade excessiva que a tradução parece em muitos momentos “incompreensível”. Em vez de procurar o princípio próprio da compreensibilidade hölderliniana, ele “resolve” a dificuldade aproximando o suposto método de Hölderlin da radicalidade benjaminiana que desloca o conteúdo semântico e privilegia os efeitos sonoros. Na contracapa, fica bastante claro que os adágios benjaminianos – interessantes no âmbito das vanguardas do século XX, que de fato refletem sobre o significativo material e puramente estético (desvinculado do significado

ideal ou metafísico) – são citados para explicar a suposta falta (ou os erros) da significação: “O sentido desmorona de abismo em abismo, correndo o risco de perder-se nos precipícios sem fundo da linguagem” – comenta Lacoue-Labarthe na contracapa do seu volume *Antigone de Sophocle*.

Traduzir Hölderlin requer respeitar a exigência deste poeta que disse explicitamente nas suas *Observações* que a poesia ocorre simultaneamente em dois registros. Primeiro, no do conhecimento, pois o poeta pertence à sociedade, participando da comunicação de conteúdos que podem ser aprendidos, conhecidos e transmitidos. Segundo, o poeta-tradutor recupera um “conteúdo” no limite do dizível (*das Festzusetzende*) –, que corresponde menos à disseminação e ao abismamento dos sentidos determinados do que à permanente oscilação entre determinação semântica e suspensão das significações fixas na névoa de duplos, triplos ou múltiplos sentidos. Não somente as partes teóricas das *Observações* insistem sobre a determinação compreensível das representações. Também os comentários críticos de duas passagens das tragédias mostram que Hölderlin se move no universo da interpretação e da atribuição crítica de sentido – não somente na reflexão sobre os efeitos de multiplicação e fuga, *splitting* e disseminação do sentido no movimento incontrolável do significante. Embora Hölderlin, com a sua reflexão sobre o paradoxo, esteja historicamente no início das teorias sobre a autonomia do signo, que culmina na desconstrução com conceitos como a *différance*, etc., esses fenômenos da linguagem são, para Hölderlin, impensáveis (e sem valor) sem a diferença determinada de representações e raciocínios, situados num universo coordenado por valores cognitivos e éticos. Como poderia haver uma “lógica poética” ou um “sistema” baseado no “sentido estético”, se não houvesse a possibilidade de determinar o sentido? Nesse caso, seria absurda ou inútil a própria tradução (pelo menos esta tradução), graças à qual o poeta deseja devolver ao texto – aprendido e compreendido conceitualmente – a vivacidade do original. É importante ter em mente que o poeta pensava recriar uma versão fiel ao original e não se sentia livre para modernizar Sófocles nem, como sempre supõe LL, para “acentuar [indevidamente] o pessimismo” (cf. LL, 187 e 189). Esses equívocos hoje muito disseminados devem-se ao reduzido interesse dos estudiosos pela crítica literária, a descrição e a interpretação da narrativa.

Vejam como Hölderlin revela sua postura de crítico literário e se coloca na situação dramática da história, com um realismo vigoroso que seria “ingênuo”, não penetrasse ele tão fundo no imaginário grego. Citando os versos iniciais do oráculo de Creonte em *Édipo Rei*, ele comenta que esse va-

ticínio, no fundo, não revela nada que se refira necessariamente à morte de Laio.⁴ Propõe uma possível interpretação que antecipa (mais de um século e meio antes do trabalho “seminal” de B. Knox) a aproximação da figura de Édipo com as figuras do iluminismo grego (Temístocles, Péricles, Antífon). Estes não acreditam ingenuamente em oráculos, mas usam as profecias para dar forma às observações empíricas e aos raciocínios realistas. Da mesma forma, Hölderlin sugere que o início do oráculo convida a formular um mandamento que diz respeito à necessidade de respeitar a pureza das relações (no presente dramático): “Isto [os primeiros três versos do oráculo] poderia significar simplesmente: mantenham puros os negócios do Estado...”, referindo-se ao presente, não ao passado no qual ocorreu a morte de Laio. Esta observação evoca outros pensamentos implícitos da mesma cena: Édipo poderia ter interpretado esses versos. Por que não o fez? Porque obriga Creonte a interpretar – logo ele, que era tão rápido com a Esfinge, dispensando qualquer ajuda dos tebanos?

O curto comentário crítico deixa bastante claro que Hölderlin procura reconstruir os virtuais sentidos que criam uma névoa de possibilidade e resultam na tensão do paradoxo trágico. O que o poeta chama de “inominável”, o efeito que pertence ao “outro modo de proceder” do poeta, é o efeito poético-ficcional que transcende as determinações realistas (que rebaixariam a literatura a um mero espelho da realidade). O “conteúdo” não-dito que “deve ser posto” não pode ser dito discursivamente (*das Festzusetzende*).⁵ É uma aura simultaneamente estética e ética, sensível e transcendente: ela surge da capacidade poética de condensar (em vez de explicar analiticamente, como o crítico o faria) as inúmeras ponderações e pensamentos, conceitos e máximas que estão silenciosamente presentes na torção dissonante de uma fórmula, num trocadilho ou num gesto ou na entonação particular da voz. É essa arte que torna o herói e a peça “belos”, não somente reais e plausíveis.

É estranho que um tradutor que queira oferecer ao público a retradução das tragédias “vivas” de Hölderlin não tenha levado em consideração nenhuma das sugestões críticas e interpretativas que encontramos nas *Observações*. Laçoue-Labarthe, como quase todos os outros comentaristas de Hölderlin, concentrou sua atenção quase exclusivamente na convergência muito pontual que aproxima de Hölderlin a leitura pessimista de Heidegger (este traduziu o Hino aos *deina*, inspirado pelo antecessor). Num certo sentido, isso “enobrece” o poeta “louco”, resgatando a imagem de Hölderlin do clichê do poeta alienado (sabemos que Schelling assustou-se com os sinais de “decaência mental” na tradução de seu amigo). Para combater este estigma, La-

coue-Labarthe enfatiza também as analogias com W. Benjamin, com fórmulas relativas à “radicalidade”⁶ inovadora do projeto trágico do jovem poeta. Essa aproximação faz com que muitos leitores atribuam hoje as estranhezas da tradução (não mais à loucura, mas) a uma precoce descoberta da autonomia do significante e de uma radicalização do livre jogo das cadeias de imagens, que se desvinculariam da idéia ou do sentido, organizando o todo (daí a imagem do “abismamento”).

No entanto, esse tipo de apologia é um desserviço quando ignora a radicalidade própria de Hölderlin – por exemplo, na sua abordagem inovadora (do mito) de *Antígona*. Também nessa peça, o poeta foca os elementos realistas da construção ficcional do enigma que nos faz perceber a heroína como (mais) bela, embora ambos os protagonistas tenham uma trajetória “igual e perfeitamente equilibrada”. Como um homem adulto e uma virgem núbil podem ser “iguais”? Hölderlin aproveita os detalhes que fazem da jovem uma princesa com pretensões principescas, de Creonte um mero regente que almeja a realeza. Esse embate paradoxal e trágico aparece, como Hölderlin alerta explicitamente, na “fria neutralidade do Coro”.⁷ Com efeito, os anciãos nunca dão razão nem a Creonte nem à heroína, embora a amem fervorosamente. O olhar do coro, segundo Hölderlin, seria então o melhor guia para a compreensão do efeito poético complexo e paradoxal. Quem aceita seguir esse olhar – em vez de alinhar detalhes da tradução com conceitos e reminiscências heideggerianos – compreende as razões (interpretativas e semânticas) pelas quais Hölderlin vê a heroína como uma “Rainha” – o poeta intensifica o fato de que ela é uma princesa que representa, enquanto “última raiz”, sua linhagem ameaçada de extinção. É enquanto tal que os anciãos a amam e relevam sua aparente rebeldia “crua” (desculpada como “cruza do pai”). Como leitor e crítico desejoso de sentido e interpretação, Hölderlin identifica-se com a heroína e com sua situação – ele parece literalmente colocar-se no seu lugar e ouve os subtextos implícitos da disputa pela sucessão que ecoa na ira entre o tio e a sobrinha.

Assim, é um erro de LL quando assinala como mais um desvio que afastaria a tradução de Hölderlin do original a substituição de “filha de vossos reis” por “Rainha”. Caberia assinalar, ao contrário, que a escolha do título monárquico é particularmente feliz para uma figura que é a última legítima mediadora do trono, e que seria, na realidade da *polis* de Sófocles, uma filha epicler.⁸ Tampouco é “errada” a intensificação de seus traços sombrios, crus e selvagens quando pensamos na construção de certos versos gregos que deixam clara a cruza inquietante da heroína. Um deles assinala que ela cum-

pirará “sacanamente o sagrado”⁹ – em outras palavras, Antígona reúne cruzeza e piedade de modo paradoxal –, ela se apresenta inquietante e bela.¹⁰ Como o olhar conceitual e as premissas benjaminianas vedam a perspectiva semântica, não encontramos nenhuma dessas reflexões críticas e interpretativas na tradução nem nos comentários de LL.

A rigor, as observações de Lacoue-Labarthe evidenciam certa incapacidade de aceitar a exigência contemplativa da expressão poética: a opacidade de certos trechos não é necessariamente um erro, mas antes um convite para colocar-se no mundo da ficção, sentir-e-pensar **dentro** das metáforas poéticas. Hölderlin teve o dom de abrir-se ao sabor acre-doce das possibilidades dissonantes de personagens frutos do incesto, de miasmas ou de enredamentos genealógicos e políticos que ultrapassam desejos individuais. Lacoue-Labarthe não sente esse desafio da metáfora que permuta, desloca, condensa e sobrepõe sentidos determinados.¹¹ Julga as metáforas hölderlinianas com olhar conceitual ou filológico – muitas vezes segmentando-as da história e comparando-as com conceitos e idéias filosóficas de Heidegger. Nesse estado isolado, as figuras da tradução começam a aparecer como “endurecimentos do texto grego”, como alterações indevidas ou como erros.¹² Foi Hölderlin quem descobriu, afinal, a perspectiva verdadeiramente grega, que permite ver Antígona e Creonte como “iguais”, lutando heroicamente pela despoluição da cidade – prova heróica que daria a ambos o direito ao trono.¹³ No lugar dos geniais *insights* do poeta, lemos apenas uma listagem de erros e desacertos que transmitem a suspeita de que “a rigor, [Hölderlin] faz as proposições do original dizerem o contrário do que dizem as versões tradicionais” (LL, 188). Enumera, sem comentar sua eventual razão de ser, “transformações lexicais” e “contra-sensos sintáticos”, critica, como se fosse um erro, a recuperação de refrãos sonoros que mostrariam a “vontade [de Hölderlin] de estender ao [domínio] político um ‘pessimismo’ que o texto [de Sófocles] (mesmo na tradução de Hölderlin) não comporta”.¹⁴

LL simplesmente desconhece o princípio próprio da tradução hölderliniana que se concentra menos na concretude do significante do que na situação concreta (lugar, momento, relação) que os personagens vivem num palácio concreto da Grécia antiga. No famoso diálogo entre Creonte e Antígona, Hölderlin intensificou a resposta rebelde da heroína que rebate a validade do decreto ordenando a mutilação do cadáver do irmão. Ao ouvir a menção dessa proibição, ela lança na cara do tio que agora tenta reinar no palácio dos ancestrais dos labdácidas: (em grego) “Zeus não ME proclamou (esse decreto)”. Hölderlin transforma esse acanto sobre o pronome “me” em

“Meu Zeus não me a proclamou (essa tua lei)!” Muitas reflexões e teses enxertaram-se no tronco dessa tradução, assinalando sobretudo a excessiva liberdade do tradutor que projetaria uma consciência moderna (interiorizada e autônomo) sobre a heroína grega. LL compartilha implicitamente essa visão quando comenta:

A transformação do texto é aqui radical e envolve [compromete] todo o sentido da tragédia. O “*meu Zeus*”, no entanto, seria a rigor autorizado (dado a liberdade sintática que oferece a prosódia grega) pelo *moi* que comporta aqui o texto grego e que tem a ambigüidade do francês [e do português] “para mim”... – O verso seguinte, em compensação, comporta um contra-senso. O grego diz: “nem a Justiça (*dike* traduzida como *Recht*) que habita (*synoikos*) com os deuses de baixo (LL, 190).

É particularmente evidente neste comentário o procedimento pontual, a verificação linha-por-linha que isola certos versos, estrofes ou proposições, perdendo assim de vista a conexão rítmica e poética de imagens, sons e refrãos no todo da história. LL tem razão de assinalar a alteração do verso grego que diz: “Zeus não me a proclamou, / Nem a Justiça que habita com os deuses de baixo.” É uma alteração importante que Hölderlin tenha traduzido o último verso inserindo uma determinação local: “Nem aqui em casa a Justiça que habita com os deuses de baixo.” Tudo se passa como se Antígona assinasse que ela está protestando não somente apoiada na Justiça dos deuses de baixo, mas também sustentada pelo fato de estar “aqui em casa”. Trata-se de uma alteração do original, com certeza, porém não de um contrasenso. LL não se deu conta, quando comentou uma alteração do verso 507: – *au dieu de mon foyer* por: “au Zeus de mon foyer” (LL 190) que há uma alteração mais importante que a substituição “deus” por “Zeus”. Também no protesto de Creonte contra as rebeldias das sobrinhas, Hölderlin inseriu o pronome possessivo “meu lar” no lugar de “Zeus do lar”. Em outras palavras – toda a tradução de Hölderlin ressalta a disputa em torno do lar, do fogo lar, dos deuses do lar – isto é, Antígona e Creonte se disputam a prerrogativa de ocupar e representar – senão ser – o lar. Expusemos nos livros indicados (cf. nota) toda a problemática imaginária da posição jurídica e simbólica de Antígona como mediadora de uma sucessão legítima dos Labdácidas e dos sinais de pretensões régias por parte de Creonte. Não é necessário aceitar essa visão como a leitura correta da tragédia de Sófocles. Trata-se tão-somente de perceber que é esta a visão poética – vivaz e realista – que Hölderlin se faz da peça.

Possíveis razões da visão (demasiadamente) moderna de Hölderlin

Não cabe aqui insistir em um registro completo das desleiturações dos comentários e da tradução de LL. Em vez de fazer uma listagem pedante e improdutiva, faremos apenas algumas considerações sobre as possíveis razões que levaram não somente LL, mas a maioria dos críticos filosóficos a negligenciar o sentir-e-pensar nas metáforas da lógica poética. É um fato que quase todos os comentaristas aproximam-se de Hölderlin como de um pensador cuja “dificuldade” exige conceitos. Na França, os conceitos adequados pareciam ser, sempre de novo, as referências benjaminianas e as explicações heideggerianas. Além disto, Hölderlin serviu também como uma “peça” sustentando a postura antimetafísica da desconstrução e do pós-modernismo. É nesse âmbito que se procurou, na obra do poeta, experimentações e experiências cada vez mais radicais de ceticismo e niilismo, estilhaçando o sentido, a totalidade ou a dialética hegeliana, além da contestação de todo tipo de crenças ingênuas em sistemas, verdades e entidades sobrenaturais.

Desde Hölderlin e Nietzsche desenha-se uma tradição antimetafísica comprometida com a arte (melhor seria, talvez, considerar Hölderlin e Nietzsche como iniciadores de uma nova visão, imanente e concreta, da transcendência e da metafísica). Ela abriu a filosofia para o pensamento poético e para o reconhecimento da lógica específica de um acontecimento (estético e epifânico, arrebatador e místico) que ocorre, sorrateira e surpreendentemente, nos interstícios da expressão metafórica ou artística. Hölderlin (junto com seus amigos e alter-egos Hegel e Schelling) insistiu, no *Mais antigo fragmento de sistema do Idealismo Alemão* sobre a necessidade de basear os esforços de sistematização filosófica no “sentido estético”, não no uso mecânico de arquiteturas conceituais.¹⁵ Como Hölderlin nunca elaborou qualquer sistema, não sabemos como o poeta-pensador teria conciliado a lógica poética com a lógica e o conceito filosóficos. O que sabemos, entretanto, é que essa perspectiva transformou a leitura e a crítica literária de Hölderlin, criando um elo íntimo entre a descrição (analítica e sutil) da tessitura poética e as reflexões especulativas e teóricas sobre a poesia. Hölderlin localiza pensamentos, reflexões e idéias no movimento – implícito e não-dito – da forma da enunciação, ultrapassando, desta maneira a antiga concepção de conteúdo (nomeável) e forma (como expressão exterior e contingente de conteúdos ou sentidos preexistentes). Mesmo assim, Hölderlin jamais pensa em abolir as fronteiras entre o poético e o filosófico.

São as “Preleções” de Heidegger, a recuperação da poesia de Hölderlin para reflexões filosóficas, que criaram um semblante de afinidade que dificulta hoje o acesso às operações críticas e interpretativas do poeta. Cabe lembrar que ele nunca fundiu o modo de expressão poético com o pensamento filosófico e provavelmente não teria aprovado a recuperação de poemas, hinos e versos como (ilustrações de) processos conceituais. *Empédokles*, *Antígona*, *Édipo* e os poemas são outra coisa que fragmentos filosóficos; Hegel, visivelmente influenciado pelas idéias de seu amigo de juventude, colocou-se certa vez o problema de saber se os conceitos não poderiam adquirir também um modo sugestivo, poético e rítmico de apresentação, que transformaria a filosofia em “epopéia da razão”¹⁶ e a verdade em “embriaguez báquica”. Mas o filósofo termina por rejeitar essa possibilidade.

Não é impossível que Heidegger tenha-se inspirado em Hegel e Hölderlin quando desenvolve suas burlas lingüísticas e conceituais em *O Ser e o Tempo*, que potencializam ecos sugestivos e leques semânticos amplos de certos conceitos. As formulações quase impossíveis de traduzir evidenciam a fusão deliberada de figuras poéticas-e-metafóricas com o raciocínio de proposições cognitivas. Heidegger fez questão – indo além da sobriedade de Hegel, que limita o “ritmo báquico do conceito” a uma breve menção na Introdução da *Fenomenologia*¹⁷ – de imprimir este princípio rítmico não somente às imagens e representações da experiência estética mas também aos conceitos.

Cabe mencionar, entretanto, que essa estrutura do pensamento de Heidegger acarreta uma série de problemas com relação à lógica poética que Hölderlin (e também Hegel) identifica com a inscrição num destino particular – trajetória que metaforiza a vida, o que é difícil, senão impossível, para a cognição discursiva. É importante assinalar que a linguagem filosófica de Heidegger parece querer forçar essa impossibilidade. Pretende absorver, nos próprios conceitos discursivos, as cadeias de imagens da “lógica poética” e as névoas metafóricas que surgem de suas relações múltiplas e sugestivas. Embora possamos perfeitamente admirar a filosofia de Heidegger, é duvidoso, do ponto de vista poético, o uso que Heidegger faz da poesia (hölderliniana) para exemplificar seus próprios conceitos (por exemplo, o “desvelamento do ser”¹⁸). Veremos que este “detalhe” tem conseqüências importantes para as leituras que muitos heideggerianos franceses, entre eles Lacoue-Labarthe, fizeram de Hölderlin. Heidegger parece autorizar o privilégio do conceito sobre as complexidades estéticas. A inevitável redução do poético (e da experiência imaginativa “real” que ela promove) estimula, entre os comentaristas de Hölderlin, a renúncia a uma leitura imaginativa que se abandone

efetivamente ao movimento epifânico das imagens. Em vez deste modo de leitura propriamente poético, observamos incursões conceituais que isolam determinadas passagens, versos ou palavras do “evento” do seu aparecer constelatório.¹⁹ Terminemos, portanto, com um olhar sobre o processo específico que permitiu a Heidegger a absorção-substituição do pensamento artístico-metafórico pelo discurso filosófico.

Em Heidegger, o ser pertence a um movimento no tempo e no espaço. O filósofo forjou um novo vocabulário capaz de expressar os processos simultâneos intrincados que fundem substância e essência. O termo grego *hypochheimenon*,²⁰ que Heidegger escolhe como substituto para o termo abstrato de substância, traz à tona a conotação espacial concreta da substancialidade subjacente ao movimento do “sendo” ou do “ser-estar aí”. O ser não é mais uma idéia abstrata mas um acontecimento como “entrar em uma paisagem”, imagem que aparece em *Introdução à Metafísica*, onde o “perguntar” é concebido, o deixar vir à tona, o desdobramento concreto do ser, que restaura o ser-enraizado do ser.

No entanto, um olhar mais detalhado para as transformações do vocabulário filosófico de Heidegger mostra tendências avessas à aplicabilidade desta nova ontologia a uma crítica literária, e, mais ainda, para uma elucidação do pensamento poético-crítico-teórico de Hölderlin.

Não é sem interesse que a burla lingüístico-filosófica que inicia em *Ser e Tempo* procede a uma surpreendente tradução da terminologia cartesiana nos *Principia*. Em vez de traduzir o termo latim *res* como coisa, matéria, corpo, o verbo *esistit* com existir e o nome *existentia* com existência, Heidegger deriva esses três termos do mesmo substantivo verbal próprio da língua germânica: *Sein* pode significar ser (verbo), Ser (substantivo abstrato, conceito) ou ser (substantivo concreto, criatura). *Res*, a matéria no processo de ser-sendo, torna-se *das Seiende*, um substantivo verbal, neologismo estranho derivado do gerúndio *seiend*, sendo. Esse novo termo dinâmico evoca “a [coisa] sendo”, suspendendo, no entanto, qualquer fantasia de uma substância material separável deste processo. Nessa forma verbal, a “coisa” é etimologicamente (des)velada no processo do seu próprio ser-sendo. A forma contínua do verbo expressa o processo contínuo daquilo que é. Para o germanófono, *das Seiende* sugere (tudo, qualquer coisa, a coisa) no processo de ser-sendo, apontando, portanto, para o constante movimento do pensamento e da vida dentro da matéria e da matéria e vida dentro do pensamento.

Em outras palavras, Heidegger coloca os conceitos filosóficos no lugar do “evento” que artistas como Hölderlin, Nietzsche ou Breton, Joyce, V.

Woolfe e Musil, captavam tão-somente ao nível da experiência estética: o aparecer do aparecer nas cadeias metafóricas ou imagéticas da arte – vir à tona estético de uma epifania que pertence às próprias coisas e encontra nelas sua metá-fora (seu transporte, dizia Hölderlin). Podemos pensar que Heidegger deseja obrigar a filosofia a tornar-se mais “física”, concreta e estética. E certamente era essa a intenção do filósofo. No entanto, esse passo prepara um outro, que consiste no nivelamento da percepção dos sentidos e da percepção através de dispositivos conceituais (categorias) – já que ambos emergem (ou parecem emergir!) da mesma substância:

Sob a noção de substância podemos compreender nada mais a não ser (a coisa no processo de) o ser [ou também uma categoria] que é tal [ou é definido/a de tal maneira] que, para ser, não carece de qualquer outro/a (coisa no processo de) ser [ou qualquer outra categoria].²¹

Nossos parênteses em torno de “categoria” e “definido” nos lugares onde o processo do ser tem lugar enfatizam o passo de Heidegger para além de Descartes – passo este que parece autorizá-lo a confundir o discurso filosófico com a poesia (senão a reduzir e recuperar a aura da poesia para a filosofia). O filósofo coloca no mesmo nível as formas heterogêneas do ser e do dizer-o-que-é. Assim, ele atribui existência e Ser às idéias e às categorias. Ele combina essa burla lingüístico-filosófica com a visão processual da substância em Hegel. Já para Hegel, a substância não era uma entidade ontológica estática, mas algo que é-está-sendo, em um processo de configurações cujo relevo todo-abrangente constitui seu Ser verdadeiro e efetivo. A cláusula heideggeriana [um ser que é tal, que] “para ser” ... sugere que a substância não é garantida por uma entidade metafísica externa ao nosso mundo, mas é um processo contínuo de ser-sendo/Ser-Sendo (tanto no sentido ontológico quanto no categórico).

Diferentemente da dialética hegeliana, o “ritmo báquico” não é mais uma mediação da idéia na sua substancialidade, mas uma permanente modulação poética dos conceitos que transforma sua filosofia em interrogação infinita – alternativa à construção acabada do sistema. Não cabe aqui uma avaliação desta filosofia. Apenas uma pergunta quanto à validade da leitura heideggeriana de Hölderlin. O filósofo elegeu o poeta como um dos guias de uma nova forma de pensar. No entanto, cabe perguntar – como J. G. Rosa o fez, aliás – se o princípio do ritmo que constela sentimentos, imagens e pensamentos pode ser transposto para conceitos filosóficos. O estilo de Heidegger obriga o ouvido a permanecer atento aos constantes deslocamentos dos

efeitos de significância no movimento das composições lexicais, sintáticas e enunciativas. Mas o esforço da reflexão não nos oferece aquele efeito de desvelamento súbito e sem esforço das névoas de elementos estéticos. Essas nos “transportam” literalmente, dando-nos, por um momento, a impressão (insustentável) de vermos-e-vivermos como são as coisas. Mas essa experiência requer, para Hölderlin, as metáforas de uma história (ou uma experiência lírica) particular e essa não se deixa comprimir no discurso conceitual.

Notas

¹ Cf. Hölderlin, *Antígona de Sophocle*, p. 7, de agora por diante referido como LL.

² Ch. Segal, *Oedipus Tyrannus. Tragic Heroism and the Limits of Knowledge*, p. 153.

³ LL p. 206, nota 1.

⁴ As *Observações* encontram-se na mesma tradução de LL, seguindo aos textos de *Édipo Rei* e de *Antígona*.

⁵ Para todas as citações, cf. a tradução das *Observações* no meu livro *Antígona – de Sófocles a Hölderlin*, pp. 385-408.

⁶ LL contracapa.

⁷ Cf. *Observações*, p. 405.

⁸ Podemos aqui apenas frisar a interpretação “realista” de Hölderlin, exposta no nosso livro *Antígona – de Sófocles a Hölderlin*. Uma versão condensada está disponível pala editora Zahar, *Sófocles & Antígona*.

⁹ V. 74 *hosia panourgesasa*.

¹⁰ Exemplo: Antígona faz o sagrado, mas fazendo-o, ela traz à tona a crueza da sua linhagem incestuosa: os mesmos versos que expressam o dever sagrado anunciam também seus penhores inquietantes (o amor pelo irmão tem as conotações da necrofilia incestuosa).

¹¹ As *Observações* falam explicitamente do primeiro “modo de proceder” que opera com determinações precisas e calculáveis.

¹² Cf. LL, pp. 185, 187s.

¹³ Nos nossos livros citados acima essa história viva de suspense foi exposta em detalhe.

¹⁴ LL, p. 189.

¹⁵ Hegel já criticava “a palhenta metafísica do entendimento” (*stroberne Verstandesmetaphysik*), superada, no entender dele, pela *Divina Comédia*, de Dante. Citamos de Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, vols. 13, 14, 15; *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, III, vol. 20; *Phänomenologie des Geistes*, vol. 3 (referida pela sigla PhG; ou, na tradução brasileira, pela sigla FE.)

¹⁶ Na *Estética*, por exemplo, Hegel concebe a história universal como “epopéia absoluta” (15/356), isto é, como *relato* que dá uma forma espiritual aos fatos, feitos e acontecimentos, representando a generalidade da idéia através de fenômenos particulares. “A epopéia con-

ta na forma de acontecimento a natureza da finalidade particular do espírito de um povo, pois o Estado (pátria e história de um Estado ou país) é algo universal que, enquanto tal, não aparece como existência subjetiva e individual. A história, o desenvolvimento da vida política, da constituição, seus destinos, etc. deixam-se contar como acontecimentos. No entanto, quando isto não é apresentado como ação concreta, finalidade interna, paixão, sofrimento de heróis determinados, o acontecimento fica hirto, gélido e abstrato, embora a ação suprema do Espírito seja a própria história universal. Poderíamos, assim, alvejar uma epopéia absoluta, cujo herói é o *humanus*, o espírito humano, que se eleva da obscuridão da consciência à história universal. Mas, na sua universalidade, esta matéria seria muito pouco individualizável para a arte.”

Na *Fenomenologia do Espírito*, Introdução, Hegel fala da revelação rítmica da verdade no “tontear báquico”:

¹⁷ Na *Fenomenologia do Espírito*, Introdução, Hegel fala da revelação rítmica da verdade no “tontear báquico”: “O aparecer/fenômeno é o surgir e passar, o [processo] que ele mesmo não surge e passa, mas que é em si mesmo e constitui a efetividade e o movimento da vida da verdade. O verdadeiro é assim o tontear báquico no qual nenhum membro escapa à embriaguez” (PhG, p. 46; FE, p. 53).

¹⁸ O termo alemão é *Seinsenthüllung*. Heidegger cita, em *Einführung in die Metaphysik*, p. 81, os versos de Hölderlin “In lieblicher Bläue blüht...”, que terminam com a estranha visão: “me parece que o rei Édipo tem um olho a mais, talvez!” (*mir scheint der König Oedipus hat ein Aug zuviel vielleicht*). Não é nada evidente que um poema tão aberto, sugestivo e denso-enigmático, corresponda realmente ao conceito filosófico do desvelamento. Mais adiante, p. 115, o sugestivo comentário de Heidegger em torno do *deinos* – *das Walten des Überwältigenden...* também afunila na promessa – quase uma doutrina – segundo a qual Sófocles e Hölderlin nos ofereceriam “um projeto poético do Ser” (p. 119).

¹⁹ Uma perspectiva crítica análoga à nossa encontra-se em K.H. Bohrer, “Heidegger’s Ernstfall”, in *Sprachen der Ironie, Sprachen des Ernstes*, p. 376. O autor critica o modo como Heidegger procura pelas opiniões filosóficas do poeta e, na p. 380, analisa o método da redução semântica que Heidegger impõe a Hölderlin: no lugar das relações polivalentes, surge um conceito – o “chamado” (“Ruf”, Heidegger GW, Bd. 2, 412 e Bd. 39, p. 5).

²⁰ “A Origem da obra de arte”.

²¹ “*Unter Substanz können wir nichts anderes verstehen als ein Seiendes das so ist, dass es, um zu sein, keines anderen Seienden bedarf*” (*Sein und Zeit*, 92).

Bibliografia

BOHRER, K. H. “Heidegger’s Ernstfall”. In: BOHRER, K. H. (Hg.) *Sprachen der Ironie, Sprachen des Ernstes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2000.

HEGEL, G. F. W. *Vorlesungen über die Ästhetik*, in *Werke in zwanzig Bänden*, (20 vol.), Frankfurt: Suhrkamp, 1970, vols. 13, 14, 15.

_____. *Phänomenologie des Geistes*, vol. 3. *Fenomenologia do espírito*. Petrópolis: ed. Vozes, 1970.

- _____. *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, III, vol. 20, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1981.
- HEIDEGGER, Martin. “Der Ursprung des Kunstwerkes” [“A Origem da obra de arte”]. In: *Holzwege*. Frankfurt am Main: Vittorio Klosterman, 1949/1980.
- _____. *Einführung in die Metaphysik*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1953.
- _____. *Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977.
- _____. *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1986.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Antigone de Sophocle*. Trad. Philippe Lacoué-Labarthe. Paris: Christian Bourgeois, 1978 e 1998.
- ROSENFELD, Kathrin. *Sófocles & Antígona*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- _____. *Antígona – de Sófocles a Hölderlin*. Porto Alegre: L&PM, 2000, pp. 385-408.
- _____. *Antígona – de Sófocles a Hölderlin*. Porto Alegre: L&PM, 2000 (esgotado).
- SEGAL, Charles. *Oedipus Tyrannus. Tragic Heroism and the Limits of Knowledge*. Oxford University Press, 2001.

Resumo: Este artigo trata dos pressupostos tácitos e provavelmente inadvertidos da abordagem de Hölderlin por Lacoue-Labarthe. Esta segue a tendência, quase canônica, entre os filósofos da tradição heideggeriana e da desconstrução, de tornar “estético” o discurso filosófico. Esse pressuposto impede de ver o procedimento específico de Hölderlin, que procura, ao contrário, mostrar as virtualidades filosóficas que repousam nos não-ditos das constelações metafóricas. Como a maioria dos leitores atuais, LL não atribui importância ao fato de que Hölderlin procura manter a diferença entre figuras poéticas implícitas e discursos filosóficos explícitos. Desatento aos três procedimentos distintos do poeta quando 1. recria-adapta e moderniza mitos e figuras da antiguidade (Hipérion, Empédocles), 2. quando procura traduzir de modo fiel conteúdos semânticos e pensamentos implícitos dos poetas antigos (versões de *Antígona* e *Édipo Rei*) e 3. quando formula seu discurso teórico-sistemático (fragmentos filosóficos e *Observações*). Lacoue-Labarthe tampouco vê que as versões de Sófocles reconstituem a unidade semântica do mito trágico (a composição sofocliana da história e do enredo). A segunda parte do artigo procura localizar na obra de Heidegger a raiz desta “estetização do filosófico”.

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

Abstract: This article treats the tacit and probably undeliberate presuppositions of Lacoue-Labarthe's approach to Hölderlin. This remains the quasi-canonical trend among philosophers of the Heideggerian tradition and from deconstruction, of making “aesthetical” the philosophical discourse. This presupposition hinders the sight of Hölderlin's specific procedure, which seeks, to the contrary, to show the philosophical virtualities, which lie in what is unsaid in metaphorical constellations. Like most contemporary readers, LL does not attribute any importance to the fact that Hölderlin seeks to maintain the difference between implicit poetic configurations and explicit philosophical discourses. Thus Lacoue-Labarthe is inattentive to the poet's three distinctive procedures when he: 1. Recreates/adapts and modernizes myths and figures from the Antiquity (Hyperion, Empedocles); 2. Seeks to translate faithfully semantic contents and implicit thoughts of early poets (the translation of *Antigona* and *Oedipus-rex*); and 3. Formulates his theoretical-systematic discourse (philosophical fragments and the *Observations*). Lacoue-Labarthe does not either see that the translations of Sophocles reconstitute the semantic unity of the tragic myth (the Sophoclean composition of history and plot). The second part of the article locates in Heidegger's work the root of this “aesthetization of philosophy”.

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