

# NA FONTE DO DANÚBIO

MIGUEL MONTEIRO

Os últimos projectos de Friedrich Hölderlin antes de mudar de nome aquando do seu colapso na loucura — antes de Scardanelli — foram a escrita de uma série de poemas a que ele chamou *Hymnen*. Esses hinos sobrevivem-nos em estado estranho. Raros são os que têm uma versão definitiva, pois mesmo não contando com aqueles que só existem em forma de fragmento, há ainda aqueles que apresentam várias versões, nenhuma das quais supera substancialmente as outras para as tornar obsoletas ou desnecessárias à leitura — esta tendência encontramos-la já em *A Morte de Empédocles*: três versões que colocam não só os típicos problemas de interpretação, como tornam a própria encenação impossível, como no-lo demonstram as versões cinematográficas de Straub-Huillet (dois filmes sobre a mesma peça, *Tod des Empedokles* (1987) e *Schwarze Sünde* (1989), correspondentemente sobre a primeira versão e terceira versão/fragmento da peça).

21

Esta fragmentação torna porém a apresentação das obras de Hölderlin um caso complicado — o que incluir, o que excluir? Lembramos apenas que a edição de Paulo Quintela e a de Michael Hamburger, as versões mais completas nas suas línguas respectivas, diferem radicalmente nos poemas incluídos, e as edições críticas originais de pouco auxílio são na selecção, derivando o seu valor da inclusão total de todo e qualquer fragmento, e do fac-símile.

Vários dos poemas dessa última fase da sua vida são poemas dedicados a Rios: nas suas odes, *Der Main* e *Der Neckar* (junto do qual Hölderlin nasce, em Lauffen am Neckar); mais tarde, nos hinos tardios de que falei, *Am Quell der Donau*, *Der Rhein*, e finalmente *Der Ister*. Ἰστρος é o nome grego

para o Danúbio (ou mais concretamente dito para o Baixo Danúbio), o rio santo que percorre a Europa desde a Roménia até Donaueschingen. Esse rio faz-se quase signo e sinal da *Mitteleuropa*, e feito água banha Belgrado, Budapeste, Bratislava, Viena, até desaguar no Mar Negro.

Algures por volta de 1930 Martin Heidegger decide virar o curso do pensamento e deixar de tentar tão intensivamente inquirir o *Dasein* através de confrontos com filósofos. Essa Viragem [*Kehre*] constitui-se enquanto compreensão de que a melhor maneira de pensar esse *Dasein* será pensar a linguagem desse mesmo *Dasein*<sup>1</sup>: e a poesia é entendida como potencial chave-mestra para este propósito, em particular a de alguns poetas como Rilke, Stefan George, Sófocles, — e Hölderlin. Assim dedica uma série dos seus cursos a análises de alguns dos poemas dele, a maior parte tirados desse conjunto dos hinos tardios: *Germania*, *Der Rhein*, *Andenken*, e *Der Ister*. Todos eles têm direito a cursos (*Germania* e *Der Rhein* aglomerados num, os outros dois com cursos anuais). O curso dedicado a *Der Ister* data de 1942, no pico do poder Nacional-Socialista sobre a Europa, e 8 anos depois de Heidegger se demitir do reitorado da Universidade de Freiburg, que ocupara em 1933-34.

Começamos a leitura. O curso tem como propósito oferecer algumas anotações (*Anmerkungen*). Não tem como propósito comentar o poema, nem interpretá-lo, se por interpretação entendermos explicação. Uma interpretação heideggeriana não tem nunca a capacidade de oferecer uma solução: como o título de um dos seus livros, *Wegmarken*, o mais que ela pode fazer é deixar marcas no caminho para auxiliar aquele que calhe andar a vaguear pelo poema, ou pelo bosque (o título de um outro: *Holzwege*), e que, como Parménides, sente a necessidade de σήματα não que orientem mas que sinalizem, como os providenciados pelo Senhor que habita em Delfos. E é isso que esta faz. Três são as suas partes: a primeira que encara Hölderlin, que pensa a essência dos rios enquanto

---

1 O argumento é simultaneamente complexo e conhecido. Prende-se pelo entendimento do *Dasein* enquanto λόγον ἔχων.

lugar e tempo, enquanto viagem: é uma confrontação [*Auseinandersetzung*] implícita com Nietzsche e com Heraclito, que faz apenas sentido pela pena de *hybrística* de alguém que se gostava de imaginar<sup>2</sup> numa época depois da metafísica ter sido completada (ou, helenico-cristianamente falando, πληρωθῆναι), e passível de se assumir como o princípio e o fim dessa mesma metafísica como *limen*<sup>3</sup>.

A segunda secção é um salto: Heidegger observa que Hölderlin se terá ocupado toda a sua via, mas ainda mais intensamente na altura em que escreve *der Ister*, com a chamada *Ode ao Ser Humano* incluída na *Antígona* de Sófocles<sup>4</sup> (versos 333-377). É também sabido que Hölderlin traz essa mesma *Antígona* (assim como o *Édipo Rei*) para Alemão. Um dos “marcos de caminho” que Heidegger destapa é, então, que compreender essa Ode Coral nos ajudará a compreender Hölderlin.<sup>5</sup>

A terceira parte do ensaio regressa a Hölderlin, tendo conquistado em Sófocles a intuição de que para cantar terá de se buscar a si mesmo na permanência do estranho: aprendemos que as possíveis e óbvias interpretações do rio, no sentido de alegorias, referências, metáforas de algo (da vida humana, do sentido da existência, ou banalidades outras), são extremamente emprobecedoras, e que a sua repetição mais não faz que velar o sentido que poderiam ter tido: é fácil e de certa forma banal citar o ποταμῷ οὐκ ἔστιν ἐμβῆναι δις τῷ αὐτῷ (B91) como sinal

23

---

2 Mas Heidegger é acusado em excesso neste ponto. Não há nem nunca houve filósofo que não se entenda a si próprio como o culminar da filosofia. O que assusta os críticos de Heidegger é a possibilidade de que ele possa ter tido razão nessa pretensão.

3 A ideia de *limen*, de *Linie*, dará origem a um dos confrontos mais fascinantes do século XX, o de Ernst Jünger com o mesmo Heidegger, protagonizado pelos ensaios respectivos que jogam com os acusativos e dativos alemães *Über die Linie* (1951) e *Über der Linie* (1955).

4 A importância do casal Straub-Huillet neste diálogos está ainda por ser averiguada: pois compreenderam esta intuição íntima: a trilogia Hölderlin que realizaram tinha como *coda*, depois dos dois primeiros filmes dedicados a Empédocles, a augusta *Antígona* (1992).

5 Isto é porém uma rasteira. A interpretação de Heidegger da Ode de Sófocles data já de 1934, e do seu livro *Introdução à Metafísica*.

da transitoriedade das coisas; bastante mais difícil é voltar a pensar o que isso significa.

Aqui porém o rio revela-se como uma identificação quase imagística do próprio poeta: o poeta é o rio e o rio é o poeta (e a parte difícil é: isto não é uma apenas metáfora, ou melhor dizendo: isto é verdadeiramente uma metáfora). A essência de cada um deles é serem estranhos junto de si próprios, ou seja, da πόλις que é a comunidade dos homens assim tanto como junto dos próprios deuses — os poetas e os rios vergam-se sobre si próprios e alojam o estrangeiro. Isto diz-se pois são aqueles que contêm em si a possibilidade de trazer o que é novo nas suas águas: mercadorias, barris de vinho, crianças em cestas. Mas ao contrário do comércio e da navegação transatlântica, o rio é um elemento enformado, delimitado por margens, por nascentes e estuários; essa delimitação, no entanto, estando presente não só para nós mas também invadindo territórios que nos são estranhos, constitui simultaneamente a capacidade de *Verfremdung* do que nos é próprio, como também transforma essa alienação na condição necessária para a hospitalidade do que nos é estrangeiro.

24

De facto o fragmento de Heraclito parece poder condensar a parte mais popular da filosofia de Heraclito (excluindo por certo a sua possível aproximação pelo Estoicismo, Hegel), a ponto de parecer condensar em si a culminação da Metafísica Ocidental (com toda a ironia das maiúsculas) tal como ela é analisada por Heidegger, a famosa e criticável *inversão do Platonismo*: estaremos a ler o rio como o presente impermanente, como o segredo que oculta a palavra da distinção entre «est nihil» e «nihil est»<sup>6</sup>. Chamando as coisas pelos nomes: o rio como Arte, no sentido nietzschiano do *Nascimento da Tragédia*. O que Heidegger procura aqui é ver o outro

---

6 É o próprio Heidegger quem tenta sabotar o projecto de Leibniz de estabelecer o princípio da razão suficiente representado pela fórmula latina de *nihil est sine ratione* através duma ontologia do *nihil*: o livro de 1955-1966 *Der Satz vom Grund* consegue-o perguntando a Eckhart e a Silesius o que entendiam eles por *nihil*, e como podiam eles dizer que “A rosa é sem porquê.” — *Nihil est, sine ratione*.

lado do rio, ou, melhor dizendo, procurar ver Hölderlin como um poeta não-metafísico que se escapa à história da filosofia entendida enquanto platonismo. É-lhe importante argumentar isto, lembremo-nos, na medida em que Heidegger crê que a história da filosofia não é outra coisa que a história do esquecimento do ser: e que os poetas, sendo aqueles que fundam a linguagem (segundo o hino *Andenken*), são aqueles que fundam aquilo que deixam o ser ser. (É difícil compreender se as palavras de Heidegger são inspiradas ou espirradas. Por agora calemos.)

O modo como Hölderlin levará isto a cabo é o tema de vários capítulos da primeira parte. A certa altura ele diz: “Hier aber wollen wir bauen.” E diz também. “Man nennet aber diesen den Ister. / Schön wohnt er.” O que Heidegger diz — e é algo que ressoa fluidamente — é que a possibilidade de habitar aqui, e de morar, não se coaduna com a passagem caótica e e dionisíaca da realidade em fluxo. O rio habita, e o seu lugar é o modo como permite aos humanos junto a ele ficar e construir. Pois “os rios tornam a terra arável”. E isto traz-nos a reflexões sofocianas sobre a profundamente humana arrogância de construir longe da água, de construir no deserto: há um certo sentido em que a história da arquitectura romana dos *aquæductus* é a história deste orgulho<sup>7</sup>.

25

Mas ao mesmo tempo que é lugar que torna possível o habitável, o rio oferece também afinidades perturbadoras com a passagem do tempo: não é meramente uma estrutura geográfica toponimicamente extensa tal como poderia ser, por exemplo, uma cordilheira montanhosa. Para o rio se cumprir o rio corre, por definição (um rio congelado, por exemplo, corre nas profundidades<sup>8</sup>). Não é em vão que a palavra *rio* deriva da raíz que em grego resolve em *rheo*, que é naturalmente a mesma raíz

---

7 Ao ponto da caricatura: inúmeras cidades romanas possuem aqueductos apesar de terem água disponível: o desafio dos deuses é um vício que sobrevive mesmo após a partida deles.

8 Vieles wäre zu sagen davon; a saber, seria isto uma melhor alegoria de Bizâncio ou da Contemporaneidade?

donde deriva o nome *do outro* (“Der andre / Der Rhein ist seitwärts / Hinweggegangen.”): *der Rhein*, o rio que *rhei*. Simultaneamente portanto manifesta-se-nos segundo o critério paradoxal duma viagem necessitada do conceito de estaticidade: localidade e peregrinação. (*Der Strom als Ortschaft der Wanderschaft und Wanderschaft der Ortschaft* é o nome dum dos capítulos da primeira parte).

O que tudo isto significa só ficará esclarecido plenamente na terceira secção do livro, após na segunda termos levado a cabo o que significa habitar e não habitar, o que significa recusar a algo a pertença à nossa casa (παρέστιος γενέσθαι), ou ao nosso lar, como o coro da Antígona faz: expulsar! Antígona não tem lar nem lareira: Antígona não é, numa tradução paupérrima para português mas que é a única a manter em si o étimo primeiro, *Caseira*. Em boa verdade, palavra alemã é *Heimisch*, e visto que Antígona não o é, ela parece ser *Unheimisch*. A palavra é apresentada como tendo afinidades (embora admitindo que não linguísticas ou etimológicas) com a palavra *Unheimlich*, que, partindo da famosa abertura da ode em 332-33, Heidegger assume perigosamente como a tradução para a palavra δεινόν,

πολλὰ τὰ δεινὰ κοῦδὲν ἄν-  
θρώπου δεινότερον πέλει

que Heidegger traduz por  
Vielfältig das Unheimliche, nichts doch  
über den Menschen hinaus Unheimlicheres regend sich regt.

[Múltiplo é o Estranho, mas nada  
De mais estranho se ergue acima para além do Humano.]

A compreensão desta tradução —bizarra à primeira vista, especialmente para quem está habituado a lidar com a ambiguidade da palavra δεινόν passando pela esfera do *terrível* (na mesma passagem, Rocha-

-Pereira traduz por “prodígios”; Marta Várzeas por “coisa assombrosa”)<sup>9</sup>, faz apenas sentido compreensivo se perseguirmos o caminho de Heidegger, quando ele nos desdobra que o sentido de δεινόν só poderá ser compreendido se lermos nessa palavra um tríplice sentido — δεινόν é: poderoso pois violento; δεινόν é: assustador pois causa medo; δεινόν é espantoso, pois é algo religioso<sup>10</sup>.

Wir sollen das Grundwort des Chorliedes, das ein Grundwort dieser Tragödie, ja des Griechentums selbst ist, übersetzen. Was bedeutet τὸ δεινόν? Das Wörterbuch gibt die Auskunft: δεινόν bedeutet das Furchtbare und somit Furchterregendes. Die Furcht braucht aber nicht notwendig die gewöhnliche Furcht und Furchtsamkeit zu sein, die leicht in das Ausweichen und Zittern der Feigheit abfällt. Die Furcht, die das δεινόν erweckt, kann auch die Ehrfurcht sein und die Scheu. Das δεινόν als das Furchtbare ist dann nicht das Fürchterliche, sondern das Ehrfurcht Gebietende und sie Bestimmende: das Ehrwürdige. Die Furcht der Ehrfurcht ist nicht Ausweichen und Flucht, sondern die Zuwendung der Achtsamkeit und der Achtung, die Scheu der Verehrung, das Standhalten in der Würdigung dessen, was solche Furcht erweckt.

27

Em seguida faz escavações semelhantes para cada um dos outros dois sentidos (o poderoso & o espantoso). Chegamos à conclusão de que a verdadeira qualidade do δεινόν é o estranho, o estrangeiro, mais concretamente é o ser estranho em terra própria, o que leva portanto

---

9 E talvez o Pico, na senda do *Corpus Hermeticum*, o tenha vertido por *miraculum* (ετέρας seja um passo em falso).

10 As afinidades com o *Das Heilige* (1917) de Rudolf Otto são surpreendentes, mas isso não nos deve cegar para o facto de Otto se referir às características da divindade, e Heidegger estar a comentar uma *Ode à Humanidade*. Talvez porém conduza o argumento o relembrar do poema de Schiller *Die Götter Griechenlands*: «Da die Götter menschlicher noch waren, / waren Menschen göttlicher.» (191-192) [Quando os Deuses eram mais humanos / eram os humanos mais divinos.]

inevitavelmente à conclusão de que nunca o δεινόν jamais está verdadeiramente em terra própria, pois em terra própria não se é estrangeiro. Mas: o Humano é o δεινότατον, e nesse sentido o humano tem como característica não estar jamais em casa. Quem continua compreende que aquilo no qual o humano não está jamais em casa, ou seja a casa na qual o Humano<sup>11</sup> é estrangeiro, é a lareira do seu próprio lar. O humano é *Unheimliche* [estranho] porque é *Unheimisch* [estrangeiro]: e é este o sentido de o coro dizer μήτ' ἐμοὶ παρέστιος γένοιτο, pois παρέστιος é παρά e ἐστία; traduções que não mantenham viva a imagem da lareira não conseguirão deixar de ceder à confrontação heideggeriana, e nesse sentido a tradução italiana de Simone Beta será talvez a da minha eleição, visto que compreende a abrangência da palavra e traduz os versos por «Mai ospite sia / del mio focolare.»

A terceira secção do comentário de Heidegger tem o título, ecoando o da primeira (*Poeticizando a Essência dos Rios*), de *Poeticizando a Essência do Poeta enquanto Semi-deus*. Um título um tanto quanto desmesurado, e especialmente nada saudável, mas tentemos compreendê-lo. Sendo impossível recriar o argumento por completo que desagua neste capítulo, é verdade também que, como disse acima, não é um *sequitur* absoluto, na medida em que o capítulo inicial já havia sido escrito antes. Esta terceira parte, que aquando da apresentação da aula em 1942 não foi

---

11 Leitores de Heidegger poderiam estranhar não ver a palavra *Dasein* mas sim Humano. Como apontado acima, após a *Kehre* Heidegger deixa de usar tão abundantemente a sua palavra. Não a larga, e no ensaio em questão o termo aparece pontualmente. Mas certamente não o encontramos tão profusamente como, por exemplo, em *Ser e Tempo*. Isto tem outro sentido: uma obra como *Ser e Tempo* é, apesar das abundantes polémicas com outros pensadores, ainda assim um livro que tem como princípio o próprio Heidegger e o vocabulário por ele cunhado. Por outro lado, num livro como este (como quando ele se confronta com a poesia de Rilke ou de Stefan George), passa-se mais uma tentativa pelo menos ostensiva de deixar que sejam os próprios poetas a dialogar consigo próprios, de modo que os marcos do caminho não se coloquem como barreiras no meio da estrada. À partida, portanto, o vocabulário próprio dito heideggeriano é assumido apenas na medida em que ele consegue justificar a sua extracção do poema em questão.



lida por falta de tempo, trata da mediação. O sentido de *semi-deus* aqui é no sentido grego do demoníaco e do mediador. Do Hermes que está a meio caminho entre Héstia e Dioniso. A certa altura Heidegger cita um excerto duma carta de Hölderlin,

Wir lernen nichts schwerer als das Nationale frei gebrauchen.  
Und wie ich glaube, ist gerade die Klarheit der Darstellung uns  
urprünglich so natürlich, wie den Griechen das Feuer vom Himmel.

Nós não aprendemos nada com mais dificuldade do que o uso livre  
do nacional. E, segundo me parece, a clareza da apresentação é-nos  
originariamente tão natural quanto aos Gregos [era] o fogo dos céus.

Heidegger encontra em Hölderlin dois povos — o Grego e o Alemão — que lidam com problemas radicalmente opostos mas que precisamente por serem radicalmente opostos se tocam. O eixo da cultura para a Grécia e para a Alemanha parece ser o mesmo. Algo de semelhante aconteceu já a Hölderlin nos seus projectos de tradução, mais notoriamente nos seus *Fragmentos de Píndaro*, onde a relação estranhizante com a Grécia foi levada a níveis duma esquizofrenia mágica: revelar a língua alemã parecia então algo apenas possível se a língua alemã fosse transformada na língua grega, não por esta ter quaisquer afinidades com a outra (isso é um dos mitos da cultura alemã que culminará, podemos dizer, com a construção de Walhalla por Luís I da Baviera, mas pelo excerto acima facilmente compreendemos que Hölderlin não é adepto dessa visão simplista), mas sim por lhe ser tão oposta. O destino da Grécia só se cumpriu quando os Gregos se confrontaram com aquilo que lhes era mais estranho: a clareza da apresentação.

É curioso que Heidegger diga isto. Porque deixa em aberto o que ele quer dizer, ou mais concretamente a quem se refere ele. Pois quando ele diz que Hölderlin teve de se confrontar com o fogo dos céus para perceber a Alemanha, compreendemos: este fruto de Tübingen, amigo de Hegel e

de Schelling, estava bem imerso na “clareza de apresentação” que era a Alemanha dos séculos XVIII e XIX, e que portanto o seu embate com o “fogo dos céus” se poderia fazer através dum confronto com a poesia grega, em particular com Sófocles e Píndaro, compreendemos. Mas quanto aos Gregos, de que estamos nós mesmo a falar? De que maneira é que o “fogo dos céus” se fundiu com a “clareza de apresentação”? Será esta última a filosofia? Assumamos que se está a referir à filosofia pré-socrática: que clareza de apresentação é que podemos realmente encontrar em Parménides ou em Empédocles, pelo menos no estado em que os seus poemas nos chegaram? (Já nem falo em Heraclito.) Mas estes seriam realmente os mais indicados para encontrar o fogo dos céus, e aqueles a quem Heidegger recusa chamar filósofos para chamar mais apropriadamente *pensadores*. (Isto significa: poeticizar e pensar, sem filosofia, e sem metafísica). Segundo esta lógica, Hölderlin transcende a *Dichtung* nos seus últimos poemas para se transformar num *Denker*. Somos levados a pensar que Heidegger desejaria o mesmo para si, transcendendo a *Philosophie*. Mas clareza de apresentação nos pré-socráticos é árduo de aceitar: em todo o pensamento (com a palavra utilizada neste sentido, para que não seja acusado gratuitamente de obscurantismo) é árduo de aceitar. Nesse caso teríamos de assumir que Heidegger aceitou como a fusão perfeita — e por perfeita quero dizer: a fusão que levou a cabo o destino dos gregos — a filosofia platónica. Essa sim, e aos nossos olhos benevolentes faz mais sentido pensar Platão como um unificador da clareza de apresentação (algo que não podemos porém confundir com *transparência de apresentação* à la Russell &c) e do fogo dos céus. Alguém cuja prática, como diz Leo Strauss, é perpetuamente «accompanied, sustained and elevated by eros [...], graced by nature's grace.»

O milagre do canto, encontrado em Hölderlin, é de que o canto se faz pela visita do estranho. Para se perceber o hino é preciso perceber que Héracles teve que visitar a Alemanha<sup>12</sup>, e que para a Alemanha

---

12 So wundert / Mich nicht, daß er / Den Herkules zu Gaste geladen, / Fernglänzend, am Olympos drunten, / Da der, sich Schatten zu suchen / Vom heißen Isthmos kam, / Denn voll des Mutes waren / Dasselbst sie, es bedarf aber,

cumprir o seu destino tem de encontrar a Grécia, não por serem semelhantes mas por serem radicalmente diferentes. O descobrir o próprio pela alienação total e presença no estrangeiro não é uma fantasia heideggeriana. O belo hino hebreu da Babilónia — pergunta-se — quase ingenuamente, ingenuamente, ingentemente, como cantaremos nós o senhor em terra estrangeira? Mais fácil é compreender que essa jóia de fé se pôde compor precisamente por estar em terra estrangeira. Não poderiam ter cantado o senhor se tivessem ficado na terra prometida: não teriam sequer precisado de cantar (a *Queda* é uma bênção; *Babel* é uma bênção — *vere beata nox*). Para compreender a sua voz, e para cumprir belamente o destino dessa voz, que era cantar o Senhor, e ser a lira da voz do Senhor, para isso o Hebreu teve que partir em exílio, o Grego teve que procurar descanso nas terras do Norte, como aquele Deus que lá se alojava. O que significa dizer que Hércules foi recebido na Alemanha? O que quer dizer a recepção dum herói grego nas margens do Istro? Apolo também ele viajava para junto dos Hiperbóreos: para voltar a Delfos e para justificar o dito que presidia ao seu oráculo. Se para a Grécia é preciso viajar para longe, para Norte, é preciso também à Alemanha descer a Sul, para as ilhas, para o *Arquipélago*, se pretende levar a cabo a partilha do doméstico e do estrangeiro que caracteriza o culminar cultural de cada um dos povos. Quando Hipérion se apercebe de que a sua revolta, no romance, falhou, e Diótima morta lhe impede que permaneça uma presença na Hélade, ele terá de emigrar. A Grécia não perece com ele, mas apenas após esse despojamento e solução lhe será possível continuar o percurso que permitirá ao “fogo dos céus” fazer pela primeira vez sentido.

Neste prisma, a indagação de Heidegger sobre se Hölderlin seria realmente um poeta ametafísico, separado do fluxo da filosofia ocidental, depara-se no mínimo com um certo embaraço. É bastante conhecido que Hölderlin influenciou Hegel nos seus anos liceais, os textos escritos em

---

der Geister wegen, / Der Kühlung auch. [*Der Ister* 26-34]

conjunto atestam-no, e o próprio Hegel dá testemunho dessa influência. Mas não é unilateral certamente, e as cartas trocadas entre ambos, especialmente no momento em que Hölderlin decide que estudar filosofia (kantiana, mas não só) seria a maneira indicada de premiar a sua poesia, levanta-nos certas dúvidas. Por um lado é certo que a filosofia crítica exerceu uma sedução irresistível sobre as mentes germânicas da época, e, em particular a versão A da *Crítica da Razão Pura*, com a sua ênfase posta na Imaginação como fonte das categorias (na versão de 1781) puxa de maneira inegável para a teorização do Romantismo. Por outro é certo que um contacto tão estreito entre duas tão brilhantes mentes não poderia ser estéril, e é identificável a influência da dialéctica hegeliana nesta estrutura identificada por Heidegger do *Heimisch* e do *Unheimisch*. Simplificando, a estrutura do conceito abstracto que necessita de esgrimir com o negativo para que dessa dialéctica e combate resulte o conceito concreto ressoa suficientemente neste ambiente em que é necessário ao *Caseiro* sair de si mesmo, habitar fora de si, para apenas nesse despojamento total do que lhe próprio (portanto, nessa assunção absoluta do  $\Delta$ EINON), nessa transformação de si completamente em *estrangeiro*, aí e apenas aí poder finalmente encontrar o que lhe é próprio, a saber a habitação do próprio e irreduzível *in-habitável*. Quando o ente que é *deinotaton* assume para si por completo a sua natureza, acontece paradoxalmente que está finalmente, aí e só aí, a habitar a sua essência: se o que lhe é mais próprio é ser estrangeiro, então a sua morada é o exílio.

A certa altura sugere-nos George Steiner no seu *Presenças Reais* algo relativamente perigoso para quem está como eu neste momento a escrever algo como um ensaio, ou para alguém que esteja a ler este mesmo ensaio seja por que razões for. O que faz é oferecer uma crítica à produção em massa de bibliografia académica sobre toda e qualquer obra artística: não necessariamente pela exuberante quantidade, mas pelos pés de barro que a crítica académica exhibe. A opinião do comentador e ensaísta é que um ensaio sobre uma obra de arte não pode ser a resposta

que uma obra de arte merece pois esse papel cabe a outras obras de arte. O *Ulysses* do Joyce ou a *Odisseia Moderna* do Kazantzakis respondem melhor a Homero, são-lhe uma crítica mais adequada do que a de qualquer classicista, por mais excelente que fosse.

Isto possibilita várias e dúbias conclusões, pois levar-nos-ia a questionar o próprio carácter do que é um comentário ou uma obra de arte, além de nos limitar a um raciocínio trancado nessa dicotomia. O curso de Heidegger é uma resposta ao hino de Hölderlin, é verdade, mas é ainda assim demasiado um comentário, ou uma interpretação, mesmo que ele tente argumentar em contrário. Será, porém, ainda assim, *Hölderlins Hymn “Der Ister”* a resposta ao *Der Ister*? Ou deveremos porventura buscá-la no *Danúbio* de Claudio Magris (1986)? Radicalizando mais as fendas da dicotomia comentário-obra de arte, que fazer com *The Ister* (2004), de Donald Ross e David Barrison, o pressuposto ‘documentário filosófico’ a partir supostamente não do hino de Hölderlin mas do ensaio de Heidegger? Temporalmente, seria o ensaio de Heidegger transformado *a posteriori* pela produção do filme numa ‘obra de Arte’, desse modo justificando *a posteriori* o comentário ao hino de Hölderlin, ou pelo menos justificando-o o suficiente para merecer o exigente selo aprovação do exigente Steiner? É uma *reductio ad absurdum*, mas o argumento de Steiner estava a merecê-lo.

Quando pensamos em adaptação para cinema, seja a partir de romances ou peças de teatro, pensamos na esmagadora maioria das vezes em narrativas, pois adaptar algo que não uma narrativa soaria à primeira vista tão lúdico quanto adaptar Aristóteles ao teatro<sup>13</sup>. Isto é assim porque há nas narrativas algo que domina: o tempo. O filme, o cinema, é uma arte, como a música, temporal. Nem todas as artes o são — a arquitectura, a escultura, a pintura: artes em que quando o olho regressa encontra o mesmo objecto, conquanto enriquecido pela reflexão do ponto-de-vista previamente contemplado: são nesse sentido um *homeco-*

---

13 Há algumas semanas atrás encenou-se em Oxford um musical baseado no *A Theory of Justice* de John Rawls.

ming, ao contrário de artes como a música ou o cinema: quando os órgãos sensitórios regressam, continuam a viagem pela obra de arte. É por isto que um hino como o de Hölderlin, e a reflexão temporal de Heidegger sobre esse mesmo hino, que tendem a pôr em evidência a necessidade da viagem para o lar e vice-versa, são importantes. Tudo isto, como é óbvio, não aspira sequer remotamente a negar que todas as obras de arte estejam no tempo (e lembramos como na *Condição Humana* a sugestão da Arendt de ver a obra de arte como contra-força à inexorabilidade do tempo, o falso imortal): fenomenologicamente falando, estando nós no tempo não podemos evitar abençoar tudo o que tocamos com a nossa temporalidade. A própria poesia de Hölderlin oferece talvez o exemplo mais perfeito disso no celebrado *Hälfte des Lebens* onde duas «brooding immortalities» (Geoffrey Hill) são rasgadas a meio pelo relâmpago do tempo. ‘Verter para cinema’ *Der Ister*, o hino, torna-se portanto tanto mais problemático quanto mais nos apercebemos do impasse que é *The Ister*, o filme, não reclamar para si a herança do poema mas sim a do curso heideggeriano.

34

Precisamos dum afluente que consiga explicar este filme estranho, que flutua entre o impressionismo e o pedantismo. *The Ister* foi lançado em 2004, após ter sido filmado em 2000-2001 por dois doutorandos de Filosofia, um dos quais havia apresentado uma tese de mestrado precisamente sobre o curso de Heidegger em questão. O filme é uma viagem pelo Danúbio. Por onde começa? Instintivamente poderíamos dizer que seria de esperar que, tal como o acima mencionado *Danúbio* de Claudio Magris, iniciasse a viagem na Donauquelle, a Fonte. Mas não: Partimos do Mar Negro (“Der scheint aber fast / Rückwärts zu gehen”) e pelas ruínas da cidade grega porteira de Histria, na Roménia. O filme é intercalado com citações de Hölderlin e de Heidegger (principalmente do curso, mas também de *Sein und Zeit*), assim como de Suetónio, Píndaro, e outros. A maior parte dele, porém, passa-se ouvindo vários filósofos franceses e alemães, assim como o realizador de cinema Hans-Jürgen Syberberg (famoso pelo seu épico de 1977, *Hitler — ein Film aus Deutschland*). A ima-

gem reparte-se entre entrevistas pessoais, nos próprios escritórios dos entrevistados, e imagens do rio, e das margens, e das paisagens circundantes: é um percurso invertido: custa lá chegar, tanto por o filme ser longo (exaustivo de ver, até!) como por haver ainda frequentes desvios. Paramos em Hítria para entrevistar o curador do museu. Mais tarde pararemos bastante tempo em Belgrado para ouvir um arquitecto falar sobre o bombardeamento das pontes da cidade pelas forças da NATO. Qual é o propósito? Chegar até à fonte, pensamos. Até porque a cada mudança de cenário há um conta-quilómetros que regista “Distance to the source”, primeiro em milhares de quilómetros, depois em centenas, dezenas. Há um poema de Hölderlin que diz: «Mancher / Trägt Scheue, an die Quelle zu gehen; / Es beginnet nämlich der Reichtum / Im Meere.» (*Andenken* 38-41)

Mas mais que chegar à fonte está em jogo uma questão, posta principalmente pelo principal orador do filme, o filósofo Bernard Stiegler. Ele pensa a técnica: a evolução técnica, o problema da técnica e da humanidade associada às ferramentas. Este problema é fundamental para Heidegger (por exemplo, na *Questão sobre a Técnica* de 1954), e apesar de não ser explicitamente debatido no curso sobre *Der Ister*, é uma presença no ensaio. E é a chave para percebermos coisas tão fundamentalmente diferentes quanto o real porquê de passarmos tanto tempo à volta da construção das pontes de Belgrado, por exemplo. Uma ponte é a principal ofensa que até há bem pouco tempo se podia cometer contra um rio (mas agora, avisa-nos Heidegger no ensaio acima citado, temos à disposição algo muito maior: barragens). Lembremo-nos de Xerxes (ele, que ζυγὸν ἀμφέβαλε αὐχένι πόντου *Persas* 72). Mas maior violência é ainda bombardear o próprio rio para abater a ponte, abalando-lhe os destroços e afundando-os no seu leito: como fez a NATO. A certa altura o filme conflui em três eventos: o primeiro, chegamos ao campo de concentração de Mauthausen na Áustria. O orador principal passa a ser o filósofo Philippe Lacoue-Labarthe, leitor de Rilke e Celan (entretanto, em 2007, falecido: *Requiescat*). E ouvimos um botânico, que os realiza-

dores encontram por acaso, a afirmar que, devido à industrialização, há certas plantas que já só se encontram nos cemitérios, onde o solo não foi jamais perturbado. E de que nos fala Labarthe? Duma frase que Heidegger profere em 1950, em que comenta que, na sua essência, a agricultura industrializada é a mesma coisa que os campos de morte. Sequer indagar a frase, ousar questioná-la, parece aqui ultrapassar-nos; pois é uma frase a todos os números revoltante. O grande castigo é sabermos ter de a encarar com imagens de Mauthausen a pairar perante nós enquanto ouvimos Labarthe falar no pano de fundo.

Mas será então que o-rio-o-poeta, tal como Heidegger os identifica na terceira parte do seu curso, está enganado? Será que se está a auto-iludir ao pretender correr para trás, ao encontrar precisamente no que é estrangeiro a possibilidade de se encontrar a si próprio, a sua naturalidade fundamental achada fora dos limites do nacional? Não podemos crer nisso, e talvez seja por essa razão que o rio parece “*fast zu spotten*”. Mas se é verdade que a tentação de emular o passado é uma tentação onde quer que haja Humanidade (a emulação dum povo que não o nosso é um fenómeno atestado pelo menos desde a República Romana, como no-lo prova a Arendt nos seus ensaios *The Concept of History* e *What is Authority?*), mas na Alemanha de Hölderlin essa emulação tornou-se auto-consciente a um nível não presenciado na Europa pelo menos desde a Itália de Petrarca e Cola di Rienzo. Neste sentido Heidegger está a fazer uma cisão, cisão que passa por descobrir no hino de Hölderlin um regresso ao passado com o objectivo de descobrir o presente (e o nacional), mas que ao contrário da solução tradicional deixa em suspenso os sentimentos que tradicionalmente se entendia unirem de alguma estranha forma a Grécia à Alemanha (do qual dá forte testemunho o *Hipérion* de Hölderlin) e que contribuíram para a chamada «tirania da Grécia sobre a Alemanha».

Quando no *The Ister* passamos pela Baviera e exploramos o templo de Walhalla, panteão da língua germânica, templo grego, de todas as personagens ilustres que vão entrando em torrente pelo ecrã adentro



uma apenas se aguenta mais tempo e permanece quando todas as outras já desapareceram, e cuja música por várias vezes adorna o curso do filme: Richard Wagner: aquele que se posicionava ideologicamente como — *um novo Ésquilo!*, como se as suas óperas, depois de somadas as contas, fossem uma ressuscitar do antigo, e não uma nova fonte.

O Reno não aparece em *The Ister*, como é natural (os cineastas teriam tido de fazer um longo desvio), mas há várias referências a ele no curso de Heidegger, até porque aparece referido no próprio hino. Mas a sua referência é oblíqua: ele é «Der andre / Der Rhein». Mas também faz parte do poema, faz parte da história da Alemanha cujas fronteiras na idade imperial romana foram precisamente o Danúbio e o Reno. Se a Alemanha não foi romanizada e é portanto algo de diferente dos países mais ocidentais ou de países como a Roménia, é-o graças a esses rios. A essência dos rios varia, porém. Pois se a Donauquelle, quando em *The Ister* chegamos à fonte, nos deparamos com a pequena fonte que faz brotar o começo mítico do Danúbio<sup>14</sup>, o segredo do Reno não poderia ser tão simples. O segredo do Reno, pelo contrário, é uma *Leuchtende Lust*, um *Glühender Glanz* — Rheingold esse, escondido nas profundezas, que a madrugada revela e faz brilhar, mas que, na encenação de Patrice Chéreau de *Der Ring des Nibelungen*, aparece no centro duma central hidroeléctrica, suja e decrépita, como se previsse já que o seu destino não era iluminar as donzelas mas sim ser forjado no anel, nessa arma de destruição que se junta ao elenco da técnica devastadora — a bomba atómica, sim, e os campos de morte (a questão da técnica é retomada: quanto da encenação será um herdeiro directo de Heidegger fica por explorar).

37

---

14 Há quem considere o momento anti-climático. Uma viagem de 2000 quilómetros por uma pequena fontezinha. Basta lembrar que o segredo da santa Elêusis talvez não fosse mais que um sacerdote a erguer uma espiga de trigo lentamente perante os olhos dos iniciados.

Nada como a tragédia desperta mais impulso para a acção impossível — nada como a tentativa fútil de evitar a desgraça que nos assola quando vemos as Donzelas do Reno gentil e placidamente contando a Alberich o segredo do Ouro e do seu Anel, muito embora contra isso tenham sido “pelo seu pai” avisadas. São criaturas humanas, estas Donzelas, e como tal são mesquinhas; são capazes de compreender o amor e maldade, a sedução e o desprezo. Mas mantêm ainda a ilusão inocente da impossibilidade do mal total. Sabem que estão a insultar o nibelungo, mas não prevêm, por estar demasiado para além das suas capacidades de compreensão, que este seja capaz de prescindir daquilo que elas — e a grande tradição do Ocidente, de Platão a Jesus Cristo, e mesmo Nietzsche — consideram o *summum bonum*, o maior dos bens, o *Amor*. Para elas, prescindir dele não seria apenas insensato ao mais alto grau, seria também de tal modo desumano que a condição de possibilidade do forjar do anel pode ser entendida como virtualmente inatingível — não é apenas Alberich em particular que, por ser luxurioso, não seria capaz de roubar o Ouro, mas ninguém de toda a raça humana seria capaz de o fazer (e no Anel não há personagem que não seja humana demasiado humana, qualquer que seja o seu estatuto mítico — sejam eles deuses ou gigantes, nibelungos ou *Rheintöchter*, todos estão acossados pelos dilemas existenciais comuns à humanidade).

Somos portanto forçados a lidar com alguém que prescindiu, prescindindo do amor, de algo ainda maior que o próprio amor — alguém que prescinde à própria humanidade (acrescente-se: sem ser forçado a isso por razões de sobrevivência). As Donzelas do Reno não conseguem imaginá-lo, e nesse aspecto não são tão diferentes das populações mundiais tanto no período que antecedeu a Segunda Guerra como no seu rescaldo, em que se ouviam as primeiras confirmações e testemunhas das atrocidades nazis. “Não pode roubar o Ouro, porque isso seria deixar de ser humano, e isso é talmente impossível como uma contradição lógica.” O que as Donzelas fizeram mal, o seu erro trágico, foi não aceitar o ser humano como existencialmente indeterminado, e portanto colocaram

a sua fasquia demasiado alta na esfera do optimismo. Ao fazerem isso deixaram a porta escancarada tanto para a possibilidade optimista máxima (que se concretizaria talvez em não necessitarem mais de guardar sequer o Ouro por não haver ninguém que fosse capaz de o roubar); e para a negativa — que alguém o roubasse sem que elas o conseguissem impedir — o que de facto veio a suceder-se.

É a incapacidade de aprender com Wagner a conhecermos a nossa própria natureza enquanto seres humanos que nos leva a repetidas surpresas e espantos desiludidos. Wagner foi um profeta do século XX, mas ao contrário do que tantas vezes ouvimos, não por prefigurar os grandes crimes do Nazismo mas por nos ter tentado avisar contra eles. Foi um mestre da natureza humana que nos explica que a esfera das acções humanas não tem limites: na realidade, Alberich ao roubar o Anel não se desumanizou, as suas acções estão perfeitamente dentro da esfera das acções humanas. Dos seres humanos podemos esperar tudo, a desumanização é algo de profundamente humano. Não se desumanizou, porquanto ao humano cabe apenas ser humano, e nada do que é humano lhe é estranho (ou, seguindo Mestre Eckhart, a natureza não nos tende a humanizar, nós é que fazemos com que a nossa natureza seja humana), apenas levou a cabo as possibilidades infinitas do ser humano — para o Mal.

“Há algo que o ser humano não pode desejar” — talvez tenha pensado Floßhilde. Errado, porque o ser humano é como um deus no seu querer. É assim que o chamado ‘pessimismo antropológico’ não encaixa aqui, visto que, ao subscrever as potencialidades infinitas do ser humano não se está de modo algum a prescrever que ele escolha sempre ou sequer tendencialmente o mal (embora isso seja fortemente argumentável) — isso seria de igual modo absurdo, e obrigaria as Donzelas do Reno a encolerizarem-se contra, e até a despedaçar todo e qualquer viajante que do seu santuário se aproximasse — o santo como o demónio, Alberich assim como Wotan. O que é preciso é que essas ilimitadas possibilidades sejam perpetuamente mantidas em mente, como um caroço de azeitona

ao lado dos dentes, para que a vida humana seja ao máximo potenciada. Não aceitar que o humano é capaz do Mal Absoluto, que há sempre uma justificação escondida, que não há *Culpa*, é recusar-se a proteger o Ouro, alegando que tal não é necessário, o que não deixa resultado outro que não os gritos de desespero depois de Alberich fugir. Do ser humano temos de nos ousar defender tanto como acima de tudo celebrar. Foi isso que as Donzelas não perceberam, foi isso que também nós no século XX não percebemos, apesar do aviso distante de Wagner.

Quando voltamos ao mesmo cenário, no terceiro acto de *Götterdämmerung*, as donzelas aparecem de novo: o cenário está cinzento, e a vitalidade suja que ainda tinha perdeu-a. O Anel, aquilo que é forjado, foi-lhes retirado: a fonte secou. Quando em *The Ister* porém chegamos à fonte, a Donauquelle, viajamos ainda até à cabana de Heidegger em Todtnauberg, título do poema que Paul Celan devotou a Heidegger, onde talvez algo tenha secado no ano em que Heidegger escreveu sobre o Danúbio. Mas é preciso saber como seria possível apagar o inapagável. É por isso que, por muito que nos repulse, temos mais a agradecer a Alberich do que às Donzelas, mais aos criminosos que aos apaziguadores hipócritas. Foi Alberich quem, com o crime absolutamente imperdoável do Roubo do Ouro, destruiu também com força irresistível as nossas ilusões sobre nós. É o professor das trevas, das profundezas de Nibelheim, a sua doutrina é tanto mais diabólica por ser verdadeira: ensinou-nos do que a Humanidade é capaz. Pior: ensinou-nos que não temos armas para nos combater a nós próprios, que os segredos da Terra do Sol Potente eram mentira: a educação, o conhecimento são vazios. A virtude não é transmissível, não é exercitável. A cultura é apenas estética. É Alberich quem põe o «apenas» na frase anterior, por muito que nos desdobrems em tentativas de redenção, que nos esvaíamos na usura da *l'art pour l'art*. Filosoficamente precisamos de nos conhecer a nós mesmos, e nesse sentido temos que lhe agradecer: temos que agradecer a quem esfaqueou até à medula o Humanismo, temos que agradecer a quem roubou o Ouro e forjou o Anel: poderia ele conquistar sobre nós

um triunfo mais perverso do que este? Odeio-o por isso: por ter virado a nossa filosofia contra a nossa ética: por nos obrigar a escolher entre ser sábios e ser morais, ao invés de unir ambas como durante milénios; por nos obrigar, se isso significasse ter evitado o forjar do Anel, a querer escolher não querer saber quão perversa pode a Humanidade ser, e a voluntariamente prescindir da sabedoria e lucidez.

## **BIBLIOGRAFIA:**

- Hölderlin. *Poemas*, Paulo Quintela (trad). Relógio d'Água: 1991
- Hölderlin. *Poems and Fragments* (trad). Anvil: 2004
- Hölderlin. *Fragmentos de Píndaro*. Bruno C. Duarte (trad). A&A: 2009
- Hölderlin. *Scritti di Estetica*. Riccardo Ruschi (trad). SE: 2004
- Hölderlin. *Essays and Letters*. Jeremy Adler & Charlie Louth (trad). Penguin: 2009
- Sófocles. *Antígona*. Maria Helena da Rocha-Pereira (trad). Fundação Calouste-Gulbenkian: 2007
- Heidegger. *Hölderlin's Hymn «The Ister»*. William McNeill & Julia Davis (trad). Indiana University Press: 1996
- Heidegger. *Gesamtausgabe Abt. 2 Vorlesungen Bd. 53. Hölderlins Hymne 'Der Ister'*. Klostermann: 1993
- Heidegger. *Poetry, Language, Thought*. Albert Hofstadter. Harper & Row: 2001
- Heidegger. *Elucidations of Hölderlin's Poetry*. Keith Hoeller (trad). Humanity Books: 2000
- Bryan Magee. *The Tristan Chord*. Metropolitan Books: 2000
- David Barison, Daniel Ross. *The Ister* (2004). Black Box Sound and Image.