

In Vino Veritas

Dort her kommt und zuryck deutet der kommande Gott
Hölderlin

Tragédia é uma palavra grega. Da mesma maneira que as palavras filosofia, poesia, lógica, técnica, democracia e tantas outras, manteve-se viva no Ocidente posterior, constituindo objeto de renovadas definições. Seu significado imediato é de um gênero de arte representativa e teatral, nascido na Ática, em torno do século V a.C.. Costuma-se falar também do caráter trágico das vivências e acontecimentos, onde “trágico” significa algo de triste, de doloroso e terrível. Nesse uso, compreende-se o trágico como o efeito que algo produz. Essa apreensão do trágico como efeito remonta ao entendimento comum de uma célebre passagem da *Poética* de Aristóteles, que define o trágico como o que é capaz de suscitar terror e piedade.² Contudo, a incessante tematização filosófica do trágico e as inúmeras discussões sobre o sentido da tragédia parecem evidenciar que, ao longo da tradição ocidental, essa palavra exprime mais do que um gênero teatral ou um efeito estético-psicológico.

Sem que se pretenda traçar uma história das interpretações filosóficas da palavra grega “tragédia”, deve-se observar que a sua pronúncia não possui a mesma continuidade que a das palavras “filosofia”, “poesia”, “técnica”, “lógica”, etc.. Desde o “nascimento da tragédia”, durante todo o período helenista e no prosseguimento romano da Antigüidade, a tragédia é assumida como questão filosófica. Durante a Idade Média suspende-se, porém, quase que

1 Departamento de Filosofia do IFCS – UFRJ.

2 Aristóteles, *L'Art poétique*. Ed. Les Belles-Lettres, Paris (49b 26).

inteiramente, o uso dessa palavra. O trágico volta a crescer como questão a partir do Renascimento.

Define-se, habitualmente, o Renascimento como um retorno ao antigo, ao clássico. O que, no entanto, caracteriza o modo desse retorno é a necessidade de definição de uma época. O Renascimento não é simplesmente uma retomada da Antigüidade greco-romana mas uma retomada que se sabe retomada da Antigüidade greco-romana, um retorno que nunca esquece que já partiu e se separou do antigo. Por isso, não se diz nascimento mas sempre re-nascimento. Essa consciência de si como cindido e separado³ distingue o Renascimento não tanto como uma época de apropriação do antigo, mas como uma época marcada pela necessidade de definir o que se é enquanto o distinto e o separado, o cindido e, portanto, por referência a um outro, que ele mesmo já foi e não é mais. *O que se torna outro é o próprio passado.* Esse acontecimento caracteriza o Renascimento como mundo moderno. Moderno é o não-antigo. Determinando-se como o não-antigo, o moderno se afirma por uma negação, mas uma negação muito especial, pois se trata da negação que ainda precisa definir o que nega. Para definir a si mesmo como o não-antigo, o moderno deve ainda definir o que é o antigo. Isso significa que a sua definição é uma tarefa incansável de definição. Pois, para definir a si como não isso e definir isso como isso, é preciso ainda definir os parâmetros da definição. Esse outro que ele já foi, mas não é mais, aparece como uma fatalidade, a fatalidade do tempo e do destino, que obriga o moderno a ter de conquistar o seu próprio sentido numa incontornável referência ao que ele não é mais, ao seu passado, à sua história. Sendo, porém, referência ao que não mais se é, a definição do próprio sentido acarreta a necessidade de se definir, igualmente, o passado, de se compreender a fatalidade do tempo e do destino, a fatalidade da cisão, da inividuação. Da herança antiga, nada é mais adequado a essa situação do moderno do que a tragédia clássica dos gregos. É que, mais do que um gênero ou efeito, a tragédia grega expõe a saga humana de ser a busca de uma auto-definição que só sabe se realizar como uma negação e diferenciação de si mesmo. Por isso, o crescimento da questão filosófica da tragédia acompanha todo esforço de auto-definição moderna. É essa atualidade do trágico que orientará as suas várias interpretações. Não obstante a ressonância da definição aristotélica, onde o trágico se vê determinado a partir do efeito que algo produz, isto é, do terrível e monstruoso, o moderno entende o terrível

3 Cf. Burekhardt, J., *Die Kultur der Renaissance in Italien*. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1976.

como o modo em que se cumpre uma separação ontológica. Sendo essa separação o que define toda existência moderna, a separação não é somente um nível de existência, um algo dentre outros algos, mas a própria definição moderna do que seja existência. Desse modo, a conceituação moderna do trágico tende a articular o trágico como questão de ser. Dizemos “tende” porque essa explicitação digamos ontológica da questão do trágico começa a ser indicada por Schelling, mas só alcança sua nitidez e radicalidade com Hölderlin. A discussão mais contemporânea em torno do trágico tem se concentrado cada vez mais na experiência poética de Hölderlin.

Nas *Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e o criticismo* de 1795, Schelling define a tragédia grega como uma homenagem prestada à liberdade humana. Ela se definiria pela aceitação voluntária de ser punido por um crime inevitável, por um crime que não se decidiu cometer. É essa definição que marca o teor de grande parte das conceituações modernas da tragédia e que Peter Szondi considerou como a primeira definição especulativa moderna do trágico.⁴ O homem trágico não é a vítima de uma fatalidade, como costumamos considerar, mas aquele que escolhe responsabilizar-se por aquilo que não escolheu realizar. O herói trágico define-se a partir de uma “necessidade” de assumir a culpa do que não escolheu fazer. É o que retoma Schelling nas *Preleções sobre a Arte* de Würzburg ao dizer:

(...) o personagem trágico é necessariamente culpado de um crime (e quanto maior a culpa, como a de Édipo, mais trágico e mais intensa a trama). A maior infelicidade que se pode admitir é essa de ser culpado pela fatalidade embora não se tenha verdadeiramente culpa”.⁵ Esse caráter de necessidade, que remete ao caráter incoercível do destino, à fatalidade, exprime a condição dessa identidade chamada “moderno”. A separação é a fatalidade, o crime que se comete sem que se tenha escolhido cometer. Enquanto condição da liberdade, a separação exige, para sua plenitude, responsabilizar-se necessariamente pela separação. A liberdade comporta, essencialmente, necessidade. Só é livre quem se responsabiliza pela separação que vigora, não por escolha, mas pela fatualidade da condição. A liberdade não pode, portanto, “superar” essa necessidade, pois só quem se separou e se sabe separado pode vir a ser livre. Esse sentido está de algum modo presente também na definição de Goethe,

4 Szondi, Peter. *Poésie et Poétique de l' idéalisme allemand*. Les ed. de Minuit, Paris, 1975, s. 11.

5 Schelling, GW, ed. 1851, s. 343.

para quem o trágico consiste na irresolução essencial das oposições. Todavia, o que a necessidade e a irresolução pressupõem é a oposição, a contradição, o paradoxo.

O que, portanto, explícita, primordialmente, o sentido do trágico na tragédia é mais do que a fatalidade da separação. 'É, em primeiro lugar, a apreensão da separação como um paradoxo. Separar-se pode apenas o que se encontra reunido. E, em segundo lugar, a necessidade e a irresolução do paradoxo. A questão que se colocará para a compreensão do trágico é, pois, do sentido do paradoxo. Embora não tematizado em si mesmo, toda exposição clássico-aristotélica da tragédia, de sua forma e conteúdo, já está sempre apresentando níveis de paradoxo.

(Se recorrermos à *Poética* de Aristóteles, toda definição da tragédia traz à tona um paradoxo. 1) Enquanto o efeito que algo produz, a tragédia se define pela capacidade de suscitar terror e piedade, repulsa e acolhimento, efeitos paradoxais. 2) Definida a partir de sua "história", a tragédia nasce do culto de Dionísio. No seu aspecto primordial, o único protagonista era o coro ou a própria entoação do ditirambo, era a invocação do divino. A invocação do divino só pode, porém, ocorrer no espaço da não-divindade, no espaço do humano. Já nesse seu começo, a tragédia apresenta a co-pertinência paradoxal do divino e do humano. 3) Definida a partir de sua forma de representação, a tragédia clássica é inaugurada por Ésquilo ao introduzir um respondedor (*hypokrites*) que responde ao canto do coro com a palavra. A tragédia apresenta, também aqui, o paradoxo do surgimento da palavra a partir do canto. Se a palavra é o que, de algum modo, confere às coisas sentido, ordem e lugar, a tragédia vem mostrar nesse surgimento que sentido, ordem e lugar se constituem a partir da insensatez, da desordem, do tempo (do canto, da música). 4) Definida a partir de seu conteúdo, como a representação de "homens melhores do que nós" (*Poética* 54 b 8), a tragédia aparece não na simples apresentação do "melhor", mas na apresentação do melhor em seu declínio. Toda tristeza do trágico consiste no declínio da grandeza, no declínio do "melhor". 5) Definida a partir de seu princípio (*arché*), que segundo Aristóteles é o mito ou estória, a tragédia é, sobretudo, exposição do paradoxo. Pois, na tragédia, a estória é sempre o que já aconteceu, o mito é sempre o passado e nunca objeto de representação. No ensaio sobre *Ursprung der Tragödie*, Walter F Otto mostra, com imensa acuidade, que o acontecimento trágico é precisamente o seu não acontecimento dramático, isto é, o que se apresenta no palco não é uma animação do mito, mas a mitologia, isto é, a *saga da sua compreensão*. O próprio do trágico seria, pois,

uma vontade de interpretação (*Wille zur Deutung*). O fato de a tragédia começar depois que o decisivo já aconteceu indica que o próprio da apresentação trágica não reside na pura e simples "imitação", ou seja, a apresentação trágica não é representação de um acontecimento, de uma ação. A apresentação trágica concentra-se no fato da palavra, pois a palavra é que faz aparecer a existência em sua verdade. Guardando sua origem invocatória do culto, a palavra é sinal, indício, o que mostra. Mas isso só é possível à medida em que se faz a experiência de que a existência não é evidente, de que a existência, nela mesma, ainda deve vir à tona, ainda deve aparecer como tal. Apreendida como busca de seu próprio sentido, a existência implica, portanto, necessária e irreversivelmente, um nível de encobrimento, sendo, em si mesma contradição e paradoxo. Essa vontade e saga da compreensão, a articulação de aparência e verdade, de esclarecimento e encobrimento seria, portanto, a única peripécia na apresentação trágica. Sendo a tragédia grega uma exposição da existência à saga de sua compreensão, ela indica o caráter paradoxal da existência como o que não se deixa apreender num único sentido, numa única forma, num único nome, como o que precisa, sempre de novo, ser conquistado num sentido, numa forma, num nome. A existência é trágica na medida em que precisa conquistar o que ela já é.)

Não obstante Schelling ter apresentado o sentido moderno do trágico como o paradoxo da co-pertinência de liberdade e necessidade (a filosofia de Schelling define-se como busca de um sistema da liberdade), ele não chegou a esclarecer os seus fundamentos ontológicos. Foi na experiência poética de Hölderlin que o sentido do trágico enquanto sentido paradoxal da existência encontrou sua transparência. É que Hölderlin explicita a questão do trágico de dentro da relação Antigüidade/ Modernidade, de dentro do paradoxo da separação, a saber, de que separar-se pode apenas o que está unido. É, portanto, a partir da compreensão dessa relação que Hölderlin vai discutir com a maior radicalidade o que é o trágico, ou seja, que o trágico se evidencia como questão de ser. Na célebre carta a Böhlen-dorff, Hölderlin diz que

Nada é mais difícil de aprender do que o livre uso do nacional. Acredito que, para nós, a clareza de apresentação é originariamente tão natural como foi, para os gregos, o fogo do céu. Por isso também é que os gregos se deixam ultrapassar mais pela bela comoção (...) do que pela presença do espírito homérico e seu dom de apresentação.

Isso soa como um paradoxo. Mas afirmo, ainda uma vez, e entrego, com liberdade, à tua compreensão e uso: no progresso da formação cultural, o propriamente nacional será o menos privilegiado. Por isso, os gregos não são tanto mestres do *pathos* sagrado, já que este lhes era inato. Foram, ao contrário, desde Homero, exímios quanto ao dom da apresentação, pois esse homem extraordinário possui uma alma suficientemente plena para aprovar, em seu reino apolíneo, a sobriedade ocidental de Juno e, assim, apropriar-se verdadeiramente do estranho. Conosco dá-se o inverso.⁶

Nessa passagem, Hölderlin indica o sentido fundamental do que é “próprio”, da identidade como um aprendizado, uma dinâmica de conquista. Enquanto dinâmica de conquista, o próprio deve se distinguir do “nacional”. O que, para Hölderlin, significa: para nós o próprio não se deve confundir com o nacional enquanto o propriamente grego. O propriamente grego resguarda-se no nacional na medida em que “lhes é inato o *pathos* sagrado”. O que é o *pathos* sagrado, ou ainda o fogo do céu? É o dar-se da natureza numa forma plena, isto é, numa forma capaz de corresponder em todos os níveis a essa doação. Essa correspondência entre a doação do real e as formas de determinação da realidade depende de uma atenção incessante e intrépida ao mundo das doações, à fonte, ao começo, à origem, ao princípio. E é essa atenção que exige do grego rigor de apresentação, sentido apolíneo, sobriedade de Juno. E é ainda essa atenção que permite ao grego “apropriar-se verdadeiramente do estranho”. Todo confronto do grego com o estranho jamais o abalou nem por um medo de perder-se, nem por uma idolatria, isto é, vontade de perder-se. A história grega parece mostrar, ao contrário, que nesse confronto o estranho é que se abalava.

“Nenhum conquistador o enfraqueceu, nenhuma satisfação de guerra o inebriou, nenhum culto estranho o anestesiou, nenhuma sabedoria vã e pronta o obrigou a um amadurecimento intempestivo”⁷ —como diz Hipérion, porque tudo o que ele é, já é na correspondência ao começo, ao mais estranho de todas as estranhezas. E por isso, ele pode apropriar-se verdadeiramente do estranho, pois o estranho já é o ser-próprio.

“Conosco dá-se o inverso”. Nós, os modernos, não nos encontramos nessa escuta. Nós buscamos a mera correspondência entre formas de

6 Hölderlin, Carta a Casimir Böhlendorff, em *Reflexões*, Ed. Relume-Dumará, 1994, RJ, p. 132.

7 Hölderlin, *Hipérion*, trad. bras. Ed. Vozes, Petrópolis, 1992, p. 95.

determinação, apenas articulando comparações e, por isso, nosso ponto de partida já é o rigor da apresentação. “Daí ser tão perigoso abstrair as nossas regras artísticas, única e exclusivamente, da excelência grega”, prossegue Hölderlin nessa mesma carta, pois essa abstração implica numa substituição da fonte pela forma de determinação, implica numa “imitação” das formas gregas que não sabe imitar, isto é, corresponder, à fonte dessas formas.

Não devemos tentar igualar nada aos gregos, a não ser o que, tanto para os gregos como para nós, deve constituir o mais elevado, a saber, a relação da vida e do destino.⁸

A relação da vida e do destino explicita-se como o paradoxo de que “o próprio deve ser tão apreendido como o estranho”, de que toda realização deve buscar corresponder à estranheza de seu começo e possibilidade. Isso soa como um paradoxo, pois acreditamos que tudo o que é e se realiza pode apenas ser desprendendo-se, “libertando-se” de seu próprio começo. A dificuldade do “livre uso do próprio” consiste na exigência de se abandonar essa crença e perceber que ter começado não é certeza de nenhum sentido. O sentido é conquista do já ter começado, conquista da própria condição, “relação da vida e do destino”. Hölderlin assume, nesse contexto, a sentença de Píndaro, γένοι οἶος ἔσσι μαθῶν (*Ode Pítia II, 72*)⁹ “venha a ser o que tu és” como o que pertence tanto aos gregos como a nós. Assume, porém, ressaltando na sua tradução,¹⁰ o termo sempre esquecido no uso proverbial dessa frase, o *mathon*, o ensinar-aprender. A tradução que Hölderlin faz desse verso de Píndaro é: *Werde welcher du bist erfahren*, ou seja, na relação da vida e do destino, de modo a conquistar nessa relação a possibilidade de enunciar, de dentro de cada próprio, esse imperativo. Nessa tradução de Píndaro, Hölderlin apreende, portanto, que o aprendizado, a experiência não é mero cumprimento de um imperativo —*Werde was du bist*— mas o aprendizado de corresponder ao que permite o imperativo. É sobre isso que Hölderlin insiste nos vários ensaios do período de Hamburgo na necessidade de se corresponder e “sentir intimidade e igualdade com o fundo originário de todas as obras e atos humanos”,¹¹ de corresponder ao instinto de

8 Hölderlin, “Carta a Böhlendorff”, *op. cit.*, p. 132.

9 Píndar. *Odes*. Loeb Classical, Pythian Ode II, 72.

10 Hölderlin, *Uebersetzungen*. SW, 5, s. 74.

11 Hölderlin. O Ponto de Vista segundo o qual devemos encarar a Antigüidade, em *Reflexões op. cit.*, p. 22.

formação e não se ensurdecer nas formas positivas, nos dados, nos fatos. Corresponder à “relação da vida e do destino” só é, porém, possível numa compreensão de que o instinto de formação é o instinto originário de “dar forma ao informe” e, assim, de que a correspondência mais transparente ao instinto de formação não pode prescindir do positivo, da forma, do limite. E isso diz, ainda, que o único modo de não se ensurdecer nas formas positivas, nos dados, nos fatos é adentrando o sentido do limite como modo de ressonância do instinto de formação. Esse adentramento é o que diz a palavra *Er-fahrung* (aviar-se), é o que diz também a palavra grega *empeiria*, ἐμπειρία literalmente, em = dentro, *peras* = limite. Isso significa que “na relação da vida e do destino”, a maior transparência do ilimitado só pode se dar no máximo do limite. Nessa co-pertinência máxima de ilimitado e limite (experiência), abriga-se, para Hölderlin, o sentido do imperativo de Píndaro — *werde wer du bist*, se aquele que és. E esse é o grande significado da tragédia.¹²

Num pequeno ensaio intitulado *O Significado da Tragédia*, Hölderlin diz o seguinte:

O significado das tragédias se deixa conceber mais facilmente no paradoxo. Na medida em que toda capacidade é justa e igualmente partilhada, tudo o que é originário manifesta-se não na força originária, mas, sobretudo, em sua fraqueza, de forma que a luz da vida e o aparecimento pertencem, própria e oportunamente, à fraqueza de cada todo. No trágico, o signo é, em si mesmo, insignificante, ineficaz, ao passo que o originário pode apenas aparecer em sua fraqueza. É quando o signo se coloca em sua insignificância = 0 que o originário, o fundo velado de toda natureza, pode se apresentar. Quando, em sua doação mais fraca, a natureza se apresenta com propriedade, então o signo é = 0 quando se apresenta em sua doação mais forte.¹³

O sentido do paradoxo é aqui apresentado como a própria movimentação da conquista e devir do que se é, como um aparecer do ilimitado no limite. Aparecer só é, porém, possível a partir de um encobrimento, de uma retração. Esse encobrimento se mostra, estranhamente, no fato de que o aparecer em si mesmo (todo o ilimitado da “luz da vida e aparecimento”) só pode aparecer

12 Cf. introdução de Franco Rella à versão italiana da tradução de Hölderlin do *Edipo Tirano*. Ed. Feltrinelli. Milão, 1991.

13 Hölderlin. *O Significado da Tragédia*, em *Reflexões*, op. cit., p. 63.

como aparecer de alguma coisa, isto é, numa determinação, num contorno e limite. Essa restrição indica que “a luz da vida e o aparecimento”, ou seja, a força originária mostra-se nela mesma com tanto mais força quanto mais fraco o contorno de cada coisa, quanto mais fraco o signo. O signo, tomado aqui como a determinação das coisas, como a delimitação constitutiva da individualidade, só pode alcançar com nitidez a sua fraqueza se for uma grande individualidade, se for uma determinação muito decisiva das coisas. Ou seja, a insignificância do signo deve ser apreendida a partir da força de pregnância do signo. Nesse sentido é que Aristóteles considera como conteúdo da representação trágica “homens melhores do que nós”, ou seja, signos cheios, os mais cheios, de significação. Pois é somente quando esses signos cheios de significação se tornam insignificantes, igualam-se a zero, sucumbem inteiramente, que a luz da vida e o aparecimento podem se mostrar neles mesmos. O significado da tragédia explicita-se, portanto, como a máxima concentração do ilimitado, da força originária, no limite, na fraqueza. Essa máxima concentração caracteriza-se como um rigor, que deve eliminar todo adorno, todo encobrimento de que o limite é limitado porque constitui a vida do ilimitado. O rigor do limite é rigor formal, ou seja, para evidenciar o limite como concreção do ilimitado, o limite deve aparecer na máxima concisão. Hölderlin apreendeu com nitidez o caráter rigoroso da apresentação trágica como o lugar de seu vigor, como se pode ler numa carta ao seu amigo Neuffer, datada de 3 de julho de 1799:

E assim (a tragédia) é a mais rigorosa de todas as formas poéticas cujo intuito é encaminhar-se, sem nenhum adorno, quase que em sons grandiosos e ressonantes, para o que constitui um todo próprio, uma harmonia em alternância, e nessa negação ativa do accidental, apresentar o ideal de um todo vivo da maneira mais concisa e plena, mais rica possível de conteúdo e, assim, mais clara e séria do que todas as demais formas poéticas conhecidas”¹⁴

Para a concreção do ilimitado da totalidade no limite, deve-se negar, rigorosamente, todo accidental, ou seja, todo signo pregnante deve descobrir-se em insignificância e é essa passagem da pregnância do accidental à sua insignificância (esse é o sentido da negação) que constitui a unidade vital do todo. Essa passagem se dá na apreensão do caráter limitado do signo, na apreensão de que a capacidade delimitadora do signo deve-se precisamente ao seu limite. É

14 Hölderlin. Carta a Neuffer, SW, 6.1, s. 339.

essa atenção ao caráter limitado do signo, do dado, do acidental que possibilita à tragédia a apresentação da vida da totalidade num modo “breve e consistente”. É que a vida da totalidade se processa na alternância de aparecimento e desaparecimento, de ser e não-ser, e, assim, na concreção do limite. O que se diz, portanto, é que o limite, a parte, o signo, não são meras oposições à unidade do todo. Diz-se que a unidade do todo é uma movimentação e que nessa e dessa movimentação ilimitada é que se constituem as partes limitadas. Para Hölderlin, a apresentação trágica consiste nessa apreensão da vida ilimitada do limite, apreensão que “...se exprime mais facilmente, ao se dizer que a separação real e, com ela, tudo o que em realidade é transitório do ponto de vista da matéria, bem como a ligação e, com ela, tudo o que em realidade subsiste do ponto de vista do espírito, o objetivo como tal e o subjetivo como tal, são apenas um estado da unidade originária, estado em que ela se encontra porque tem de sair de si”.¹⁵

A apreensão da unidade originária como o que precisa sair de si e nesse movimento constitui-se em parte e limite explicita o decisivo do sentido do trágico na experiência poética de Hölderlin. A unidade originária define-se, aqui, como *êxtase*, como movimentação *ekstática*, ou seja, como o que sai de si e, em saindo de si constitui diferença e oposição, dimensionando limite e finitude como concreção da unidade. O fato primordial não é, pois, uma cisão que se movimenta para a unidade, não é espírito que vem a si (Hegel). O fato primordial é a unidade em sua máxima força de união que, por ser máxima, transborda, excede, sai de si (*êxtase*).

O *êxtase* pelo transbordamento da completude, da totalidade indica o modo em que a totalidade se realiza. Mas para bem apreender a possibilidade desse movimento *ekstático* é preciso lembrar que *êxtase* é palavra do tempo. Isso significa que a condição do *êxtase* não é imediata e nem “natural” mas que ela precisa ser cultivada, conquistada. Se o *êxtase* é a movimentação própria da unidade originária, a sua condição precisa ser cultivada, a sua possibilidade precisa ser fermentada. E sendo completude e totalidade o modo do divino, a sua movimentação *ekstática* implica que o divino seja um divino em transbordamento, um divino se fazendo. Nesse sentido, Hölderlin afirma, tão enigmaticamente nas “Observações sobre o Édipo”, que “*deus nada mais é do que tempo*”.¹⁶ Isso significa que o divino é não só revelação mas, igualmente,

15 Hölderlin. Sobre a diferença dos modos poéticos, em *Reflexões*, p. 57.

16 Hölderlin. Observações sobre o Édipo, em *Reflexões*, *op. cit.* p. 100.

retração. E somente porque “deus nada mais do que tempo”, ou seja, um sair de si para voltar a si, retração e revelação, é que pode acontecer a desmesura, o monstruoso de uma humanidade sem deus, de uma humanidade que, por disseminação e separação incessante, fez do seu limite todo o ilimitado. Assim, diz Hölderlin nas “Observações sobre o Édipo”:

A apresentação do trágico repousa, predominantemente, no fato de que o monstruoso, surgido quando deus e homem se pareiam ilimitadamente, quando, na ira, a força da natureza e a da interioridade humana se tornam uma só, concebe que o ilimitado de tornar-se um apenas se unifica mediante uma separação ilimitada”.¹⁷

A separação incessante que faz do limite todo o ilimitado é uma “separação ilimitada” e, justamente nesse ilimitado, pode transparecer que a desmesura dos homens não é obra dos homens. Não é o homem que decide o fim de um deus, é um deus que “virou o rosto para os homens”.¹⁸ A ausência é, também, modo do transbordamento de deus. Não é o homem que abandona deus, é deus que abandona o homem. O divino se mostra como uma dinâmica de aparecimento e desaparecimento, como a movimentação ekstática de sair de si para voltar a si, como êxtase. É essa saga do aparecimento de um deus, e respectivo desaparecimento que constitui, na experiência poética de Hölderlin, o significado da tragédia. A tragédia não é simplesmente a necessária responsabilização do homem por um crime que ele comete sem ter escolhido cometer (Schelling), mas, primordialmente, *epifania do divino*.¹⁹ Nessa dimensão, Hölderlin recoloca o sentido do trágico a partir da “relação da vida e do destino”, que possibilitou o nascimento da tragédia entre os gregos. A tragédia grega nasce da experiência ekstática da totalidade, do êxtase do divino.

Já mencionamos que a tragédia nasce do culto a Dionísio. Mas quem é Dionísio? Quem é esse deus? Dos deuses gregos, Dionísio é, sem dúvida, o deus mais complexo. É o deus mais tardio. O deus que chega depois. O culto de Dionísio descobre suas origens não na Grécia, mas na Anatólia oriental, sendo um deus que vem de um outro lugar. Ele é incorporado pelos gregos como o *deus que chega*, o deus que aparece, sendo pois o deus

17 *Ibidem*, p. 99.

18 Hölderlin, “Brod und Wein”, SW, 2.1. vers 127, s. 94.

19 A expressão é de Walter Otto em *Ursprung der Tragödiens*.

mesmo do aparecimento. Traz, nesse sentido, os traços de um nômade, do que vem e vai, do que chega e parte, que aparece e desaparece, sendo também o único deus “mortal”. É mortal na medida em que explicita que a existência só é um aparecimento porque abriga, com igual intensidade, um desaparecimento. Aparecer só pode o que se escondia. É o deus de muitos nascimentos, de muitas mortes. É o deus da junção de mundos incompatíveis,²⁰ tendo sido, por isso, chamado de *Dionísio Leukyanites* (claro-escuro-branco-negro). É o deus das voltas porque está sempre a caminho, daí ter sido chamado também de *Dionísio Amphitétes* (o que volta anualmente). É o deus sombrio, agasalhado em pele negra de cabra, devorando a si mesmo, o *Dionísio Zagreu*. É o deus de um cortejo cômico, de um cortejo do imemorial, da noite fermentadora, que devora para frutificar no tempo, tendo sido por isso chamado de *Dionísio Chtônios*.²¹ *Dionísio é assim não só o deus do aparecimento mas, sobretudo, o deus do caminho do aparecimento, o deus da gênese do divino*. O que Dionísio mostra é que o caminho do aparecimento de um deus, o movimento de gênese do divino não é linear, não é simples, não é uno. Ao contrário, é o caminho que se faz no descaminho, o sim que se diz no não, o sol nas profundezas do Hades, a vida no meio da morte, em suma, a *vitalidade do paradoxo*.

A radicalidade da compreensão do trágico realizada por Hölderlin aparece não só na apreensão do caráter ekstático-excessivo do paradoxo como, sobretudo, na busca de clarear o caminho do aparecimento de um deus. É no elemento do vinho e no processo de sua feitura que Hölderlin percebe com nitidez esse caminho. E aqui nos deparamos com os dois conceitos que caracterizam a compreensão hölderliniana do trágico: o *êxtase* e a *fermentação*, na unidade de um elemento o vinho. O vinho e seu deus, Dionísio, são elementos vivos em sua poética. É freqüente a definição da poesia como vinho, luz escura, espírito de fermento. É bem provável que Hölderlin conhecesse a etimologia sugerida por Leibniz, na sua *Collectanea Etymologica*, de espírito, em alemão *Geist* a partir da antiga palavra germânica *Gest*, que sobrevive nas línguas escandinavas como *jäst*. O que acontece com o vinho e sua fermentação? O que acontece é devir no perecer.

20 Pausânias, VI, 21.5.

21 Cf. Heráclito, fragmento 15, ed. Tempo Brasileiro, trad. Emmanuel Carneiro Leão, p. 55. “Não fosse para Dionísio a procissão que fazem e o hino, que entoam com as vergonhas sagradas, praticariam a coisa mais monstruosa. Mas Hades e Dionísio é o mesmo, para quem deliram e festejam”.

A vida nova é agora, realmente, o que se decompôs e tinha que se decompor (idealmente antigo), é a decomposição necessária, caracterizada pelo estado intermediário entre ser e não-ser.²²

No ensaio *Devir no Perecer*, Hölderlin descreve a vida nova a partir da decomposição do antigo de tal maneira que o novo não é jamais apreendido como o que substitui, o que se coloca no lugar do antigo mas como uma transmutação orgânica do antigo. O novo refaz organicamente o antigo à medida que, a cada novo, se sente (se recorda) a transmutação do antigo. Assim,

(...) cada ponto em sua decomposição e reprodução acha-se infinitamente entrelaçado com o sentimento total da decomposição e reprodução de forma que tudo se permeia, se toca e se aproxima infinitamente, tanto na dor como na alegria, na luta e na paz, no movimento e no repouso, na configuração e na desconfiguração e, assim, fogo do céu ao invés de fogo da terra.²³

Essa “descrição” conceitual da vida do novo a partir da decomposição do antigo, ou seja, da sua transmutação orgânica, inerente, que sai de si mesmo e não de algo exterior, é a vida do vinho. O vinho não é apenas uma “imagem” concreta do sentido do trágico como “devir no perecer”. O vinho é o devir no perecer. *O vinho é o lugar trágico por excelência (kath'exosen) porque é no vinho que Dionísio, o deus do aparecimento, aparece.* E isso distingue Dionísio como o deus que advém como deus apenas mediante a fermentação. Dionísio aparece para fazer aparecer que o divino precisa ser fermentado. Na obra de Hölderlin, a elegia “Pão e Vinho” é um dos cantos mais transparentes do sentido de aparecimento como fermentação de um deus. E por isso, ele dirá:

Pão é o fruto da terra, mas é abençoado pela luz,
E do trovão de um deus é que advém a alegria do vinho.
Por isso também pensamos o celeste, que senão
seriam presentes no passado e retornam em tempo certo.
Por isso também cantam sérios, os cantadores, o deus do vinho
E sem vaidade no pensamento entoam louvor ao arcaico.²⁴

22 Hölderlin. O Devir no Perecer, em *Reflexões*, op. cit. p. 74.

23 *Ibidem*, pp. 75-76.

24 Hölderlin, *Brod und Wein*, SW, 2.1, versos 137-142, p. 94.

Pão e vinho são frutos da terra, mas frutos especiais, pois nunca surgem de forma imediata, não caem de árvore alguma. O pão é fruto da terra, “mas” na medida em que é abençoado pela luz. Para ser fruto, o pão precisa de luz, a luz que ilumina, para o homem, o sentido de seu trabalho. O vinho é também fruto somente na medida em que a sua alegria não provém de si, mas do “trovão de um deus”, de Dionísio. E é por essa mediação que se pode tanto pensar que tudo o que passou retorna no tempo “certo” como se pode louvar com honestidade o deus do vinho, o arcaico. A mediação significa o trabalho fermentador que se concretiza a transmutação da fruta em vinho, da semente em pão. Trabalho fermentador é um trabalho distinto das tecnologias humanas porque ele se faz no tempo radicalmente indeterminado e incontrolável de uma espera do inesperado. O tempo “certo” é o instante inesperado do aparecimento tão esperado, cuja única certeza é a de que não poderia não ser assim nesse instante porque toda a sua vida, anterior e posterior, já era isso.

Nessa indicação do “certo” como o tempo do devir no perecer, Hölderlin explicita o horizonte em que se deve apreender a questão da verdade trágica ou melhor do caráter trágico da verdade. Como sentido do tempo, o “certo” não indica a aceitação comum de verdade como certeza e adequação entre um conteúdo intelectual e um conteúdo real. O tempo certo indica a verdade como a própria dinâmica do devir no perecer. A verdade é, nela mesma, imprevisível, pois ela é, radicalmente, advento. No texto *Reflexão*, Hölderlin diz o seguinte:

A verdade mais verdadeira é, unicamente, aquela em que também o erro torna-se verdade, na medida em que é a verdade que dispõe o erro no todo de seu sistema, em seu tempo e lugar. Ela é a luz que ilumina tanto a si como a noite.²⁵

A verdade mais verdadeira é, pois, aquela capaz de incluir o erro, o equívoco, a negatividade. A co-pertinência de erro e verdade dimensiona a verdade segundo a “relação da vida e do destino”. O tempo certo é, em última instância, a verdade mais verdadeira do tempo, que descobre no máximo perecimento, no fundo mais entranhado da noite, o lugar das transmutações. Se o moderno é assumido, historicamente, como um tempo de penúria, como um tempo de reis mortos (Hamlet) e deuses mortos (Nietzsche), é dessa falta

25 Hölderlin. *Reflexão em Reflexões*, op. cit., p. 25.

máxima que pode transparecer a verdade desse tempo. O moderno é, para Hölderlin, o “hespérico”,²⁶ isto é, o homem que habita vertiginosamente uma espera, uma véspera. E o seu grande desafio é redimensionar o sentido de verdade a partir dessa sua condição de espera. Nesse desafio, o moderno é o que está à espera de uma palavra, à espera de um canto, à espera de um deus.

Os romanos diziam *In vino veritas*, no vinho a verdade. Indicaram, assim, que a verdade é, antes de qualquer sentido, um acontecimento. Devir no perecer. Tempo fermentador de uma espera. Indicaram, ainda, que para o acontecimento da verdade, é preciso embriagar-se. A embriaguez apresenta-se, assim, como condição para que o homem se mostre como é, para que o homem se mostre em sua verdade, enfim, como condição ontológica. Mostrar-se como é, mostrar-se em sua verdade é compreender-se. A embriaguez apresenta-se, assim, como condição da compreensão humana. E com isso parece que se quer indicar que, para compreender, o homem precisa perder-se de alguma coisa, precisa sair de si. Para compreender, o homem precisa liberar-se dos preconceitos e sair da certeza de seus sentidos. Sem esse êxtase de si, o homem não pode se compreender na movimentação da verdade. Isso indica, por fim, que o homem é sempre, de algum modo, esse “moderno”, esse hespérico, que sempre ainda precisa aprender a ver, que sempre ainda precisa fermentar a verdade de seu sentido. E por isso é que, nos tempos trágicos, esses tempos de penúria como o nosso, em que as formas, os signos, as palavras descobrem-se em sua máxima insignificância, precisa-se do poeta.

(...) E para que poetas em tempos de penúria?

Mas eles são, dizes, como os divinos sacerdotes do deus do vinho que peregrinam de terra em terra na noite do divino.²⁷

26 Hölderlin. *Brod und Wein*, SW, 2,1, verso 150, p. 95. “wir, Frucht von Hesperien ists”.

27 *Ibidem*, versos 122-124, p. 94.