

### **... e para que poetas e artistas em tempo indigente?**

Almerinda da Silva Lopes

O título deste texto remete a uma das mais emblemáticas indagações formuladas por Friedrich Hölderlin (1770-1843), na elegia denominada *Pão e vinho*, e é a partir dele que se procura resgatar e dialogar com alguns aspectos do pensamento do poeta, que tomou corpo no limiar do modernismo, em sintonia com a filosofia alemã. Essa indagação, que circunscreve talvez a mais significativa dimensão do ideário hölderliniano, por se mostrar ainda atual, nos permite estabelecer relações com o pensamento contemporâneo.

Vale considerar, inicialmente, que o conceito de *indigência* sintetiza o embate e a crítica do poeta alemão à soberania da razão, ao cientificismo iluminista e a uma ortodoxia religiosa intolerante e moralista, que cerceava a vontade e a liberdade do homem do seu tempo histórico-cultural. Em meio a um fluxo de mudanças e de inquietações foi formulado e tomou corpo o ideário hölderliniano, em diálogo efetivo com a filosofia moderna alemã, em particular com o pensamento de Hegel e Schelling.

Não se pode negar que foram eles os principais interlocutores do poeta. Mas também não se deve desconsiderar que a maioria das reflexões se deu conjuntamente e teve importante contribuição na formatação da filosofia e do pensamento moderno. A origem do ideário desses três jovens pensadores remonta ao tempo em que eles se encontraram no seminário de Tübingen (1788-1793) para cursar teologia protestante, interessados em seguir a carreira eclesiástica. Foi, ainda, naquele seminário que esses jovens pensadores se conscientizaram das arbitrariedades do poder religioso e acompanharam o desenrolar da Revolução Francesa, orientando-se e deixando-se contaminar, a partir de então, pelos mesmos ideais.

O lema dos revolucionários – por não dissociar o desenvolvimento econômico da promoção e da valorização do espírito humano – contribuiu para intensificar as reflexões idealistas de Hölderlin, Hegel e Schelling, que deram sustentação aos preceitos do romantismo. Foi quando os jovens pensadores passaram a contestar a exacerbação da razão iluminista e a ortodoxia religiosa que, segundo eles, desvirtuavam a verdadeira essência do espírito, base de sustentação dos fundamentos cristãos.

No que se refere à arte, Hölderlin iria seguir a tendência predominante entre os filósofos, voltando sua investigação não propriamente para a arte de seu tempo, mas

para a da Grécia antiga, como pontuaremos adiante. Todavia, ele e seus amigos filósofos iriam criticar os temas da pintura do grupo alemão denominado de “nazareno”, liderado por Overbeck, mostrando coerência com o posicionamento assumido diante das incoerências da moral religiosa. Essa pintura retrógrada e fria, expressa por paisagens trágicas, temas religiosos clássicos e por uma gramática de linhas rígidas, tons esfumados e cores desbotadas ou anêmicas, foi inspirada na gramática dos pintores renascentistas e também em poetas italianos, como Dante Alighieri, Ariosto e Tasso. Essa pintura reafirmava a intolerância religiosa, submetendo, através de sua representação temática, os fiéis a diferentes tipos de restrições e imprecações, razão por que foi ridicularizada tanto por Hölderlin, como por Hegel e Goethe.

O grupo de “nazarenos” teve atuação marcante na Alemanha e na Itália, no início do século XIX. Seus membros se vestiam com túnicas semelhantes às que a iconografia religiosa convencionou representar como o traje de Jesus de Nazaré. Os adeptos do grupo levavam uma vida em comum, inspirada em princípios religiosos da Idade Média. Combateram a pintura neoclássica, não propriamente pelos seus valores plásticos, mas por não aceitarem o conteúdo social e filosófico que transparecia em algumas obras.

Para Hölderlin, Hegel e Schelling, a imposição da moral religiosa, em nome da superação dos vícios e das forças maléficas, não passava de um contra-senso. Por essa razão, criticaram os excessos do positivismo ético, que impunha uma ortodoxia religiosa que, segundo eles, afastava o homem de seus verdadeiros fundamentos espirituais e contribuía para aumentar a “angústia” e a “indigência” da época, por reprimirem a vontade, o livre-arbítrio, a autoconsciência, a liberdade e a capacidade reflexiva.

O pensamento metafórico do poeta alemão transitou entre duas forças opostas: a busca da verdade e da liberdade e a crítica à história cultural. É por esse viés que se compreenderá a sua oposição à razão clássica, que representava os valores cartesianos. Defendeu e sustentou o resgate da subjetividade para atingir a idéia de totalidade, respaldando-se na filosofia alemã e no romantismo literário, que (diferentemente do romantismo pictórico) tendeu a conceber a natureza como um lugar de comunhão e de unidade.

#### *A experiência poética como sobrepujamento da indigência*

Salvaguardadas as diferenças entre as respectivas concepções, que não cabe aprofundar, convém esclarecer que o conceito de “declínio”, formulado por Hegel, correspondeu ao

de “tempo indigente”, instituído por Hölderlin. Este propôs a superação da indigência e a restauração da dimensão espiritual por meio da experiência poética.

Essa dimensão do pensamento dos filósofos e do poeta se torna por si só suficiente para aproximá-los, considerando que todos defenderam a idéia de experiência poética como uma das bases fundamentais da filosofia do sujeito. Admitiam que através da experiência e da linguagem poética, sintonizadas com o tempo histórico, seria possível estabelecer a conciliação entre duas polaridades: razão (reflexão) e subjetividade (compreensão). Essa integração, mobilizada pelo querer, pela vontade e pelo discernimento, constitui o tripé no qual se assenta a reflexão crítica hölderliniana, entendida como potência necessária à superação da condição de sujeito indigente.

Diferentemente de Platão que banuiu os poetas de sua República ideal, Hölderlin lhes atribuiu, utopicamente, um papel messiânico no novo contexto do mundo moderno. Ao idealizar que era através do ato criador e da experiência poética que se tornava possível reconstituir a idéia de Absoluto – que subentendia a realidade objetiva e o conceito que formulamos sobre ela –, artistas e poetas se tornavam sujeitos fundamentais na formulação e na transformação de uma nova realidade.

Para os pensadores idealistas, Arte, Religião e Filosofia tinham o mesmo propósito: eliminar a contradição entre o subjetivo e o objetivo, sentimento e razão, condição para atingir o Espírito Absoluto. Pautando-se nesse ideário, Hölderlin observou que a “experiência poética”, por ser um processo que estabelece a interação entre vontade, querer e reflexão crítica, era a única atividade humana que permitia atingir tal potencialidade. Ao conectar razão e emoção, discernimento e imaginação, objetividade e subjetividade, o ato criador apazigua essas dualidades ou polaridades antagônicas. Esse processo, marcado pela interação consciente da vontade e do querer, da reflexão e da perfeita justeza entre a matéria e a forma dá origem a um novo produto criativo ou a uma nova linguagem poética. É nessa construção criativa que o indivíduo se manifesta como potência divina, considerando que a obra de arte amalgama cognição, intuição e conceito, verdade e liberdade.

Para o poeta e seus amigos filósofos, a recuperação do sentido de Deus não poderia estar desvinculada dos interesses e das necessidades humanas (esperança, fantasia, imaginação, sensibilidade), que na sua origem se manifestam nas festas e ações culturais espontâneas e coletivas. Em tais eventos públicos de culto aos mitos, os indivíduos se mobilizam e se unem espontaneamente, em torno de uma vontade e

interesse comuns, o que tornava as festas verdadeiros exercícios de liberdade e de manifestação do espírito divino.

Ao gerar uma predisposição para experimentar, refletir, estabelecer novas proposições, abrir novos caminhos, tomar decisões, solucionar dificuldades e problemas, a experiência poética estabelece, portanto, uma relação “intersubjetiva” sujeito-objeto, que propicia a interconexão presente, passado e futuro. É nesse processo que o homem toma consciência de si e daquilo que o rodeia, compreende o seu tempo histórico e se sente sujeito participante de um mundo em transformação.

Essas e outras idéias engendradas conjuntamente em Tübingen seriam consolidadas e amplificadas durante o período que Hegel, Schelling e Hölderlin passaram em Frankfurt, cidade onde eles exerceram cargos de professores ou de pretores, logo após deixarem o seminário e desistirem de seguir carreiras religiosas.

O pensamento hölderliniano deu grande destaque à linguagem poética, observando que ela “diz sempre mais do que diz”, ultrapassa os limites e as amarras do significado e do tempo histórico, o que a situa como a verdadeira revelação da idéia de liberdade, de vontade e de potência do ato criativo, que constituem as dimensões do homem romântico por excelência.

O artista romântico se transformava, no momento seminal da sociedade industrial e do capitalismo, no novo Titã que, por meio da experiência e da linguagem poética, transformava o mundo e se transformava, resgatando, ao mesmo tempo, sua essência divina. Sem adentrar a complexa tessitura de relações e de oposições que enfeixa o ideário hölderliniano e a filosofia de Hegel, ressalta-se que foi na mesma época que o filósofo anunciou a morte da arte. O anúncio não deixava de ter um sentido purificador, asséptico e transfigurador, sem contar que ele ecoou e permaneceu nos programas das vanguardas históricas, e pode ser desvelado em certas atitudes e praxes artísticas contemporâneas.

Ao contrário daquilo que entenderam alguns, Hegel não profetizou o banimento da arte, mas conclamava o nascimento de uma nova linguagem poética, à qual se conectava a utopia de purificação ou de assepsia. Abria, assim, perspectivas para discutir a necessidade de substituir o velho sistema artístico clássico e imitativo – circunscrito na idéia de Espírito Objetivo – por outro voltado para o que chamou de verdade interior, traduzido pelo conceito de Espírito Absoluto.

O que fez Hölderlin destacar, em seu pensamento, o ato criador e a experiência poética como processos regeneradores da subjetividade e do sentimento foi a

consciência de que esses valores fundamentais da dimensão humana eram escamoteados e perdiam espaço numa época de supervalorização da razão e dos valores clássicos. Entendeu que as formas imitativas da arte clássica se tornaram anacrônicas e incongruentes, diante das novas perspectivas de mundo, razão que o levou a propor a sua substituição por novas sintaxes e códigos poéticos afinados com as necessidades espirituais do homem moderno. Ao invés de centrar força na representação da aparência do mundo, preconizou que a nova arte deveria transfigurá-lo e transformá-lo, por meio de novos códigos poéticos. Foi essa a dimensão que o poeta denominou de experiência estética como “totalidade”, por entender que ela asseguraria ao indivíduo estabelecer um diálogo consciente e crítico com o tempo histórico.

*A utopia da liberdade numa época de transformações estéticas, econômicas e sociais*

O conceito de “tempo indigente” foi formulado por Hölderlin, em meio a um contexto de transformação, ruptura e de constituição de uma nova ordem econômica e social, que impunha o desmonte dos impérios feudais e das aristocracias e colocava no “Olimpo” o dinheiro, a produção e a aquisição de bens que modificariam o *modus vivendi*. Esses novos valores da sociedade moderna fascinaram uns e trouxeram apreensão a outros, gerando a conhecida “querela entre os antigos e os modernos”, que foi expressa por reflexões teóricas e gramáticas estéticas que punham em xeque e rompiam paulatinamente com a tradição clássica.

Contra uma ordenação meramente racionalista, cientificista e mecânica, insurgiam-se, além de Hölderlin, muitos outros contemporâneos, entre eles, filósofos e artistas do porte de Kant, Schiller, Shelling, Hegel, Goethe, Shelley, Goya, Ingres, Delacroix, Géricault, Daumier, Constable e Turner, que propuseram a realocação do pensamento crítico e do sentimento. Observadores atentos dessa nova realidade, todos refutaram a absoluta prioridade da razão, propondo o resgate da dimensão espiritual, não por força da imposição dos dogmas religiosos, mas pela subjetividade e pelo imaginário. Acreditavam que era necessário restabelecer o equilíbrio: interior/exterior, presente/passado, razão/emoção, sentimento/consciência, para redimensionar o significado na arte no novo contexto de mundo, que correspondia de alguma maneira à idéia de totalidade, conforme preconizou nosso poeta alemão.

Contemporâneo de pintores clássicos como David, Gros e Ingres, o pintor espanhol Francisco Goya (1746-1828) se colocava, na mesma época, como o principal opositor às contradições de seu tempo. Embora simpatizasse com os valores iluministas,

defendeu com entusiasmo os ideais da Revolução Francesa. Ao se declarar contrário a esses ideais, o poder político espanhol seria ridicularizado impiedosamente nas telas do pintor. Goya afirmava que tanto a oposição e os desmandos dos mandatários espanhóis, como a selvageria e a ferocidade das tropas de Napoleão frustravam aqueles ideais. Isso levou o artista a fazer de sua obra uma arma de combate contra os excessos e as arbitrariedades dos poderosos, demonstrando entre outras coisas que eles minavam as relações sociais, a experiência individual e a tão propalada liberdade do homem.

A ironia mordaz de Goya foi expressa tanto na pintura como numa obra gráfica de traços grotescos, para denunciar a insensibilidade, a falsa moral, a violência e a repressão despótica, que entendia emanarem do poder da igreja e dos mandatários políticos. Por submeterem os mais fracos à absurdidade de suas determinações, essas imposições eram, segundo o artista, os principais deflagradores da loucura, da sordidez e da putrefação da guerra.

Na mesma época, Turner descobriu e antecipou “a luz e a cor impressionista”, contrapondo-as à artificialidade da luz renascentista e barroca, expressa por efeitos abruptos de claro-escuro, da mesma forma que o poeta Shelley explorava em sua obra “uma dimensão simbólica e passagens imaginárias”. Essas obras “anteciparam as fantasias de Rimbaud, como parecem ter estimulado a visão, a sintaxe poética e a experiência mordaz de Daumier com as litografias de Dom Quixote”.

As inúmeras referências dialógicas que Hölderlin estabeleceu com os conceitos de luz e noite seriam retomadas anos mais tarde por Heidegger e se colocam como uma espécie de verso e reverso do conceito de indigência. Autorizam igualmente a ver na pintura de seus contemporâneos, entre eles Turner e Constable, afinidade com determinados postulados do ideário do poeta, ao apontarem a necessidade de superação dos velhos preceitos clássicos, por meio da renovação das linguagens artísticas, em sintonia com o novo tempo.

Esses dois pintores ingleses anteciparam a construção de alguns conceitos fundamentais das vanguardas, com destaque para a experimentação técnica e formal e a subjetividade. Substituíram, ainda, a sintaxe da representação e da valorização da aparência externa circunscrita na arte clássica, pelo conceito de inventividade e de transfiguração do real. Nas telas de Constable e Turner, as pinceladas fragmentam e desintegram o espaço, e a exacerbação impetuosa da luz dissolve os contornos, para

---

<sup>1</sup> Wylie Sypher. *Do rococó ao cubismo*. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 64-65.

fundirem as formas e cores num todo íntegro. A vontade de projetar na pintura uma explosão luminosa que desfigura e não se reduz à mera apreensão da realidade objetiva, pontua a vontade de atenuar o ímpeto e a volúpia da visão. Propuseram, também, a valorização da emoção e da fantasia e a substituição do conceito de “eterno pelo efêmero”, emprestando a idéia de Baudelaire.

As pinturas daqueles ingleses e as de Géricault constituiriam as principais fontes onde beberiam alguns anos mais tarde os impressionistas que, por sua vez, embasariam os pós-impressionistas e os cubistas. Vale mencionar, ainda, que as obras desses artistas circularam por vários países europeus, inclusive pela Alemanha, causando impacto nos pintores e poetas românticos. Anteciparam a constatação posterior dos impressionistas de que a luz e a sombra não são estáticas, mas se movem e assumem um sentido transitório, formulando a idéia de “devir”, tal como Hegel e outros filósofos entenderam as transformações do contexto da época. Para alguns estudiosos, o sintoma que melhor pontua a gênese da estética da modernidade pictórica transparece nos códigos visuais expressos nas respectivas produções desses artistas e daqueles que a eles se seguiram. Enquanto manifestações da contradição ou da dualidade emoção/ironia, grotesco/cômico, disforme/trágico, eterno/efêmero, tais oposições iriam propiciar tanto a ruptura com o neoclassicismo, como estabelecer uma espécie de trânsito do romantismo ao expressionismo.

A construção do pensamento filosófico e a postura assumida por aqueles e por outros artistas que deixamos de citar permitem afirmar que a construção da modernidade e o engendrar das vanguardas mais radicais do século XX foram uma empreitada coletiva e não uma vontade individual e coesa. Envolveu uma geração de artistas plásticos, filósofos e escritores que, desde o final do século XVIII, questionou e se envolveu na desmontagem dos preceitos e formulações estéticas do passado clássico e da razão iluminista.

Estas breves considerações permitem compreender por que Habermas, no *Discurso filosófico da modernidade*, recuou até o final do século XVIII, observando ser a Revolução Francesa o marco balizador da cisão com o iluminismo. Para o teórico, a modernidade nascera de um novo espírito que envolvia as idéias de “progresso, emancipação, desenvolvimento, crise”, mas foi impulsionado igualmente por duas revoluções: uma de caráter industrial, que se configurava e tomava força com a invenção da máquina a vapor; e outra, de natureza política, expressa pelos ideais democráticos e libertários, com a instauração da República nos Estados Unidos e na

França.<sup>2</sup> Por essa mesma razão, o filósofo concluía que o conceito de modernidade se expandiu rapidamente em todas as latitudes, respaldado em dois idiomas: o francês e o inglês.

A idéia de progresso, de autonomia, de emancipação dos valores do passado e a exacerbação da técnica balizavam os instrumentos que alinhavavam a nova ordem social e econômica. A utopia de transformação da realidade e o ideal de liberdade passariam a ser os principais articuladores da construção de uma outra proposição estética, que subverteria, mesmo que de forma ainda um pouco tímida e lenta, os valores e os paradigmas estéticos do passado.

Nesse mesmo sentido pode-se entender a idéia de “indigência”, formulada por Hölderlin, que demarcava o que ele chamou de escassez do sentimento poético, temendo que a soberania incondicional da técnica gerasse a desvalorização da arte. Esse cenário instaurava a dúvida abissal sobre o destino que seria reservado à arte e ao artista no novo contexto de mundo.

O presságio do poeta não deixava de ter alguma razão, considerando que a atividade artística, que até então estivera a serviço de uma classe social abastada, depois da Revolução Francesa deixava de se submeter à autoridade e à avaliação do comanditário. A arte passaria a ser, naquele momento, um empreendimento social de acesso a todos, concedendo ao artista o estatuto de trabalhador liberal. Este passava a se submeter às regras do mercado, tendo seus produtos adquiridos pelo Estado e por aqueles que se dispusessem a pagar por eles o valor estipulado pelo artista.

Por esse viés compreende-se melhor a falta de confiança de Hölderlin no burguês e no “novo-rico sem cultura”, apegado ao dinheiro e ao lucro, sem manifestar grande interesse pelo culto à dimensão espiritual, à arte e à reflexão crítica, o que significa que ele desprezava o pensamento intelectual e cultural, tal como observou Bourdieu. Ao analisar a situação específica do artista na França, esse mesmo teórico enfatizou que, diferentemente dos séculos anteriores, em que os “detentores do poder político visavam impor sua visão aos artistas”, agora eles se submetiam à “dependência direta em relação ao comanditário”. O artista era submetido, então, a uma verdadeira “subordinação estrutural”, que se impunha “de maneira muito desigual aos diferentes autores”, através dos salões de arte, uma nova maneira de “orientar as generosidades do mecenato de Estado”. Ainda segundo Bourdieu, a burguesia e o novo-rico industrial,

---

<sup>2</sup> Jürgen Habermas. *O discurso filosófico da modernidade*. Lisboa: Dom Quixote, 1990. p. 18-19.

além de não procurarem “o homem de letras a não ser que ele estivesse disposto a aceitar seu jogo de interesses”, ainda tentaria se apropriar “do poder de consagração e de legitimação”, que o mesmo detinha:

Os gostos dos novos-ricos instalados no poder voltam-se para o romance, em suas formas mais fáceis – como os folhetins, disputados na corte e nos ministérios e que dão lugar a empresas de edição lucrativas; ao contrário, a poesia, ainda associada às grandes batalhas românticas, à boemia e ao engajamento em favor dos desfavorecidos, constitui objeto de uma política deliberadamente hostil, em especial da parte do ministério de Estado – como testemunham, por exemplo, os processos intentados aos poetas ou as perseguições contra os editores [...].<sup>3</sup>

A idéia de indigência parece catalisar a incerteza e a dúvida de Hölderlin diante das perspectivas ainda mal delineadas da modernidade; mas deve-se ressaltar que, diferentemente de muitos de seus contemporâneos, ele não combateu declaradamente o processo industrial, nem se engajou no movimento reacionário, como fizeram, por exemplo, os poetas seus conterrâneos: Heine e Lenau, para não citar outros nomes.

O ideário da superação da indigência através da experiência poética encontra respaldo na concepção hegeliana de “que as estruturas genuinamente profundas não se encontram nas articulações econômicas e sociais, mas nas categorias mentais”.<sup>4</sup> Por outro lado, percebe-se que, à maneira daquilo que fizeram Schiller e Schlegel, que tentaram desvendar a relação que a civilização grega estabeleceu entre arte, política, ordem social, moral, o périplo empreendido por Hölderlin caminhou nessa mesma direção.

#### *A conexão entre passado, presente e futuro e a formulação do sentido histórico-crítico*

Nas reflexões que os filósofos e o poeta estabeleceram com a Grécia se desvelam interesses diferenciados demarcando os respectivos diálogos. Mais do que pontuá-las, deve-se considerar que o olhar unilateral sobre a cultura grega instiga o interlocutor contemporâneo a formular outras questões: qual a razão de a arte clássica permanecer por tanto tempo como modelo exemplar e único da arte ocidental? O verdadeiro motivo que moveu o resgate da arte grega não teria sido a percepção de que foi ela que primeiro criou uma imagem visual para as divindades? Ou ainda: o fato de os gregos terem sido os primeiros a pensar a arte pelo viés do sentimento coletivo ou da integração dos

<sup>3</sup> Pierre Bourdieu. *As regras da arte*. (Trad. Maria Lúcia Machado). 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 64-66.

<sup>4</sup> Apud Peter Burke. *História e teoria social*. (Trad. Klauss Brandini Gerhardt e Roneide Venâncio). São Paulo: Unesp, 2002. p. 166.

indivíduos em torno de um sentimento comum não seria o motivo principal desse interesse?

Ao dialogar com a arte grega, o poeta tentava entender a razão do retorno intermitente a um passado, do qual somos todos de alguma maneira tributários. No entanto, as outras possibilidades também não devem ser descartadas. Para Bourdieu, “ao voltar-se para o passado, para fugir do real”, buscava “uma evasão em mundos imaginários”, por sentir dificuldade em “apropriar-se do presente tal como se apresentava, do presente em sua presença insistente e, por isso, terrificante”.<sup>5</sup>

Porém, o diálogo de Hölderlin com a antiguidade grega parece se pautar muito mais na curiosidade e no espírito investigativo do que propriamente na vontade de fuga. Num conjunto de obras de sua autoria, reunidas com o título de *Hypérion (ou O eremita na Grécia)* e *Empédocles*, o pensamento do poeta instaurava pelo menos duas ordens dialógicas: a consciência de que o novo tempo levaria à formulação de novos valores pessoais, espirituais e poéticos; a investigação da própria cultura, que iria gerar um sentimento de perda da identidade, diante da dura realidade enfrentada, então, por seu país de origem.

Numa dessas obras dialogava com um fato histórico recém-ocorrido: a guerra travada entre gregos e turcos otomanos, conhecida como “o levante do Peloponeso” (1770), que culminou com a vitória da Grécia e a restauração da soberania e do espírito nacionalista daquele povo – reprimido durante o longo período de dominação turca –, o que sinaliza que o poeta tentava entender e encontrar soluções para resolver a situação de seu próprio país. A Alemanha atravessava um período de crise, que a mantinha pobre, conservadora e desprestigiada interna e externamente, situação que se agravava com as guerras napoleônicas, que contribuíram para redobrar o sentimento de desagregação da unidade e de perda da identidade daquela nação. Segundo os estudiosos e interlocutores da poética holderliniana, em *Hypérion* – obra concluída no final do século XVIII, pouco antes da viagem de Hölderlin à França –, o autor remetia tanto à sua própria condição pessoal e existencial, como desvelava aspectos da realidade e da alteridade cultural e histórica alemã.

Ao investigar a tragédia grega, o poeta alemão descobriu também a origem do mito e do herói, que expressam as disputas de poder entre deuses e homens ou entre os próprios homens, e o domínio do forte sobre o fraco, ambigüidade que o fez

---

<sup>5</sup> Pierre Bourdieu. **Op. cit.** p. 49.

compreender tanto a realidade histórico-cultural da nação alemã, como a complexidade da natureza humana. O mundo, como o lugar da inconsistência e da ambigüidade, foi expresso por Hölderlin na metáfora do “esquecimento dos homens pelos deuses e do afastamento dos deuses pelos homens”,<sup>6</sup> para se referir à separação entre razão e sentimento, natureza e cultura.

Além de interrogar as complexas ações e relações de mitos e heróis, o poeta tecia a partir deles paralelos com o enigma, por meio de uma linguagem metafórica, de difícil compreensão ou quase inacessível. Ao dialogar com o mito estabelecia sintonia entre a subjetividade e a irracionalidade da criação e compreendia o “sentido histórico e trans-histórico” da arte e da cultura. A relação com o mito e o enigma desvelou a dimensão do imaginário, a origem do “medo das potências maléficas” e a “esperança de redenção”, ao recriá-los e (re)-significá-los por meio da experiência estética e da linguagem poética.<sup>7</sup>

Para alguns estudiosos, o interesse do poeta alemão pela cultura grega remonta à juventude de Hölderlin, quando ele teria lido as obras de Winckelmann. Nesses escritos, a antiguidade greco-romana lhe era apresentada como um mundo harmônico e equilibrado, expresso pelo ideal de beleza universal, resultante da intermediação entre dois conceitos: o belo natural e o belo artístico idealizado. O pensamento do poeta se manteve, todavia, independente dos principais preceitos teóricos emitidos por Winckelmann, ao refutar, por exemplo, o conceito de mimese que, segundo ele, submetia o artista à servidão dos valores clássicos. Ao que tudo indica, o poeta alemão considerou a mimese “uma forma perversa e totalitária de identificação”, por subordinar “o ser a uma única referência”.<sup>8</sup> E tanto quanto qualquer outro processo de interpretação, a mimese lhe parecia geradora de deformidades e disjunções.

Depois de constatar que os originais da arte grega se perderam, o poeta concluía que o espírito ou a verdadeira essência da cultura grega não poderiam ser desvelados a não ser de maneira fragmentária. Numa acepção que não deixa dúvida sobre a ressonância do pensamento hölderliniano, Bourdieu observou que “os gregos nunca teriam existido se os modernos não tomassem consciência de que eles existiram”.<sup>9</sup>

<sup>6</sup> Marco Aurélio Werle. *Poesia e pensamento em Hölderlin e Heidegger*. São Paulo: Editora Unesp, 2005. p. 149 e ss.

<sup>7</sup> Anita Helena Schlesener. “Mito e ideologia: a ressacralização e as novas formas de dominação política”. Em R. Duarte & V. Figueiredo (org.). *As luzes da arte*. Belo Horizonte: Opera Prima, 1999, p. 488.

<sup>8</sup> Jeanne Marie Gagnebin. “Após Auschwitz”. Em R. Duarte & V. Figueiredo (org.). *As luzes da arte*. Op. cit. p. 97.

<sup>9</sup> Pierre Bourdieu. Op. cit. p. 15.

Ao interrogar a arte grega, o poeta alemão percebeu a existência de uma imbricação cultural passado/presente/futuro e assumiu uma postura crítica diante do tempo histórico. O diálogo com o passado o levou a refletir sobre o presente e a estabelecer alguma perspectiva de futuro, demarcada pela plenitude da experiência poética. Tal experiência, segundo Hölderlin, permite conectar visível e invisível, espaço interior e espaço exterior, unidade e diversidade, natureza objetiva e subjetividade (que Rilke denominou mais tarde de espaço interior do mundo), concepções que permitem colocar o poeta alemão como um dos mais lúcidos precursores do pensamento moderno.

A concepção hölderliniana de que os fragmentos do passado emergem, se recodificam e se atualizam no presente seria balizada por diferentes pensadores contemporâneos, entre eles Ernst Fischer, ao considerar que,

Coisas antigas, aparentemente há muito esquecidas, são preservadas dentro de nós, continuam a agir dentro de nós – frequentemente sem que as percebamos – e de repente vêm à superfície e começam a nos falar [...]. Em diferentes períodos, dependendo da situação social e das necessidades das classes em ascensão ou em declínio, diversas coisas que permaneciam latentes ou eram dadas como perdidas são trazidas à luz do dia e despertam para uma nova vida.<sup>10</sup>

A interlocução de filósofos e de outros teóricos, como Nietzsche, Heidegger e Cassirer com a obra e o pensamento de Hölderlin, gerou novos desdobramentos interpretativos que atualizariam e redimensionariam a utopia da purificação social e o nascimento do novo homem. Esse fluxo de questionamentos e buscas abriria novas possibilidades para a compreensão da arte e da cultura, atingindo uma postura mais radical no início do século XX, quando os artistas expressionistas e cubistas foram buscar nas civilizações primitivas dimensões expressivas que propiciariam novas instâncias poéticas, que rompiam radicalmente com o passado clássico. Artistas como Picasso e Braque, inspirando-se na visão do bom selvagem, foram em busca de expressões artísticas não-européias, que se diferenciavam do ideal de beleza greco-romano, descobrindo na singularidade expressiva de povos tribais africanos outros enunciados estéticos, para imprimir, por meios deles, novos rumos à arte ocidental.

A utopia da transformação, da assepsia e da regeneração do homem pela praxe artística enunciava a possibilidade reconciliadora do ser com a totalidade perdida, através da interação entre o moderno e o antigo, o passado e o presente, o que permite conjecturar que, em algum sentido, o ideário hölderliniano antecipou a utopia futurista.

<sup>10</sup> Ernst Fischer. *A necessidade da arte*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983. p. 17.18.

O diálogo com o passado permitiu ao poeta compreender em maior profundidade as condições do tempo presente, tomando consciência de que o passado é re-significador de “um feixe de processos cumulativos que se reforçam mutuamente” e asseguram a manutenção, simultânea “de tradição e de inovação”.<sup>11</sup>

A integração e o ajuste de todas essas dimensões se processariam, segundo o poeta, no “recinto da linguagem poética”, local que Heidegger define como “a casa do ser”. Este observou, ainda, que é esse espaço que “o ser mede e percorre, constantemente, mesmo quando não pensa mais na linguagem”,<sup>12</sup> ratificando que a experiência estética é a instância geradora de um conhecimento novo, original, transformador e transfigurador. Nasce de uma necessidade interior ou da projeção de um querer que permite ao indivíduo moderno resgatar a sua essência, a sua individualidade e o “sentido do sagrado ou do divinal”. **[no texto diagramado esta frase não aparece. Alguém cortou?]**

A atividade poética, ao amalgamar reflexão e fantasia, era para Hölderlin a única saída viável para o enfrentamento da contradição. A reflexão crítica e a linguagem poética potencializam o sentido de liberdade e o discernimento do ser pensante, dimensões que permitem ao homem reencontrar a idéia de totalidade. É por meio da experiência poética que o homem renova o ato de simbolizar e de jogar, redimensionando “a relação que estabelece com os mitos, as tradições e a ordem natural”, libertando-se da condição de ser indigente.<sup>13</sup>

#### *Hölderlin e o pensamento moderno*

Pensadores modernos e contemporâneos, como Nietzsche, Heidegger, Ernst Cassirer, Benjamin, Habermas e Deleuze, contribuíram tanto para amplificar a dimensão do conceito crítico de cultura e a idéia de vontade e de experiência estética, como para inserir o pensamento hölderliniano no discurso da modernidade. Heidegger foi um dos mais instigantes leitores do poeta alemão, compreendendo a profunda acepção de suas idéias, numa nova fase da história em que a técnica industrial e os avanços da ciência assumiam proporções jamais imaginadas antes. Seguindo o exemplo de Hölderlin, o filósofo não contestou esses novos valores, mas os entendeu como parte de um processo

<sup>11</sup> Jürgen Habermas. Op. cit., p. 14 e 24.

<sup>12</sup> Apud Marco Aurélio Werle. Op. cit, p. 73.

<sup>13</sup> Anita Helena Schlesener. Op. cit., p. 486.

inevitável ou como uma necessidade, concluindo que “a essência da vida deve entregar ela mesma a e-laboração técnica”.

O interesse que o pensamento do poeta alemão desperta nos filósofos e pensadores contemporâneos parece suficiente tanto para confirmar a sua atualidade como para legitimá-lo, mesmo que do seu tempo ao nosso todos os paradigmas científicos, políticos e artísticos tenham sido modificados. No caso específico do conceito de experiência poética concebida por Hölderlin, nenhum pensador contemporâneo o refutou ou pôs em xeque. Isso seria a prova irrefutável de que o sentido mais profundo da dimensão criadora não se alterou? Ou ainda: as dimensões reflexiva e subjetiva do fazer artístico, enquanto valores eternos da arte, continuam se impondo como desafios aos artistas contemporâneos com a mesma lógica e intensidade, mesmo que a estrutura externa, os suportes, os materiais e a própria dimensão do sensível sofressem transformações ao longo do tempo?

Tais perspectivas permitem, em última instância, repensar o próprio conceito de modernidade e o futuro da arte, bastando atentar para o fato de que em pouco mais de vinte anos todos os limites e valores foram transgredidos; os campos de conhecimento se embaralharam, contaminando-se e projetando sua repercussão no campo estético; as categorias e fronteiras se pulverizaram, e a arte se tornava efêmera e se hibridizava; o contato com o outro passava a ser mediado ou se tornaria virtual; a internet engendraria um novo tipo de *fast food* onde qualquer um poderá saciar instantaneamente a fome de informação e de desejo erótico; a indústria cultural passaria a espetacularizar, mistificar e banalizar a realidade da miséria, da ignorância e da violência, transformando-a em entretenimento; a indústria da beleza poria ao nosso alcance o sonho da eterna juventude; a queda do muro de Berlim iria fazer ruir as utopias políticas, e parecia arruinar ou transformar em escombros todas as certezas. Todavia, pouco depois, caberia à ciência alardear a possibilidade de decifrar o enigma do código da vida, instaurando a ilusão de que poderia subverter a morte, abrindo novos horizontes e desafios para a arte.

Paradoxalmente, essas e outras questões provocam no homem contemporâneo o mesmo sentimento de impotência, de vazio, ou de indignação a que se referiu Hölderlin no seu tempo. A insensibilidade e a violência experimentadas no conflito do Iraque; a guerrilha social no Haiti, na África e no Paquistão; a onda de corrupção que acentua o contraste entre a miséria e a riqueza; o mar de lama que inunda os porões do Congresso brasileiro são apenas alguns problemas que atestam a ingerência do poder e confirmam que as causas da indignação apontadas pelo poeta alemão continuam sem solução.

Para aplacar essa sensação de vazio alguns experimentam novas formas de evasão da realidade, às vezes bastante radicais, num naipe que circunscreve o submundo das drogas e, num outro extremo, a literatura espiritualista ou de auto-ajuda e as práticas religiosas. Se é por meio de um gênero literário piegas e de reduzidos dotes criativos que alguns tentam subverter a dura realidade cotidiana, outros procuram encontrar na espiritualidade religiosa a válvula de escape, o que explica o aparecimento recente de um número se seitas religiosas sem precedentes na história da humanidade. Para conquistar novos fiéis essas seitas prometem curar todos os males, além de oferecerem o repouso eterno em confortáveis castelos no paraíso, em troca de indulgências e do pagamento de polpudos dízimos.

Esse cenário nebuloso e contraditório revela, em muitos aspectos, semelhança com aquele que se defrontou Hölderlin, validando e atualizando uma de suas principais premissas: a arte como única tábua de salvação espiritual do homem moderno. Se isso faz reverberar o pensamento messiânico e romântico do poeta alemão, a experiência poética continua a ser referendada pelos teóricos contemporâneos como a instância que permite ao homem contestar e instigar a absurdidade do mundo, pondo à prova a capacidade criativa e a reflexão crítica. O poeta alemão também tem razão ao observar que é no ato criativo que a vontade, a verdade, a reflexão e o intelecto se integram e se potencializam como principais dimensões humanas. Basta considerar que as transformações que o mundo sofreu nas últimas décadas e a mudança radical dos paradigmas estéticos não iriam desbancar as grandes obras de arte do lugar que elas ocupam no âmbito da história da arte, nem diminuir seu significado poético. Assim, obras produzidas em diferentes épocas e contextos, a exemplo de *Vagão de terceira classe*, de Daumier; *O grande vidro*, de Duchamp; *Guernica*, de Picasso; *A ave do espaço*, de Brancusi; *Os retirantes*, de Portinari; *Os reféns*, de Fautrier; *Spiral Jetty*, de Robert Smithson; *Os caminhos da sabedoria do mundo*, de Anselm Kiefer, permanecem como ícones artísticos que instigam a percepção e renovam a sensibilidade do interlocutor.

Essa razão, além de suficiente para pôr por terra os prognósticos apocalípticos da morte da arte, demanda a urgência de se definir o papel e o espaço da arte no mundo contemporâneo. No entanto, a afluência cada vez maior de público às exposições, o fenomenal aumento do número de artistas e de obras por eles produzidas nas últimas décadas, a criação de numerosos museus e espaços culturais em todo o mundo, para abrigar essa produção artístico-cultural, não parecem suficientes para confirmar a

dimensão e o significado da arte? Além de enfeixarem tais acepções, colocam-se como provas incontestes de que por mais mudanças que tenha sofrido o mundo nas últimas décadas, a arte permaneceu como uma das mais prementes necessidades humanas.

Isso permite afirmar que se depois da segunda metade do século passado, a arte renunciou à utopia do novo pelo novo e à idéia de idealização e originalidade, a dimensão conciliadora do homem com a realidade e a idéia de totalidade preconizada pelo poeta alemão não se tornariam incoerentes nem seriam superadas. Os artistas contemporâneos, ao dialogarem com a realidade que os cerca, ao redimensionarem a relação entre arte e vida, ao se manterem em sintonia com as novas descobertas da ciência e da tecnologia e ao cotejarem com os diferentes processos, disciplinas artísticas e dimensões culturais, reafirmam igualmente a posição posta por Hölderlin de que à experiência artística se conecta a vivência e a realidade do tempo histórico. A constatação de que a arte contemporânea se transformou num questionamento à história da arte também não invalida a premissa do poeta alemão de que a consciência do ser e as imagens do passado se recodificam e se atualizam com o olhar renovado do presente.

O poeta criticou a exacerbação da razão, da produção e do consumo de bens, afirmando que o indivíduo, sem o respaldo dos valores espirituais e da subjetividade, não se reconhecerá a não ser nos objetos ou nas coisas do “mundo exterior”, projetando nelas toda a sua afetividade. Essa posição encontra correspondência nas críticas renitentes de alguns pensadores contemporâneos à exacerbação do consumismo. Hölderlin confrontou, igualmente, as imposições religiosas e os exageros da cultura, por considerá-los formas de poder e de violência. Ao contrapô-las ao conceito de liberdade e de consciência humana, confirmava sua posição como um dos mais lúcidos críticos da história cultural, fazendo valer suas idéias na contemporaneidade.

A profecia de Mondrian de que o progresso da técnica mataria a arte, ao preconizar que num futuro próximo o homem do mundo tecnológico veria satisfeitas todas as suas necessidades, não se concretizou. O acúmulo de bens instaurou, na verdade, novas necessidades e atitudes devoradoras e insaciáveis, mas também um sentimento de imenso vazio, de estranhamento e de solidão. A frequência com que têm ocorrido roubos de obras de arte em museus brasileiros e estrangeiros não confirmaria, igualmente, que a arte permanece como objeto de desejo comparável a qualquer bem material?

Prova incontestes de que a arte continua a interessar e a atrair multidões pode ser medida pelo número sempre crescente de público visitante a bienais e mega-exposições

realizadas em instituições culturais de todo o mundo, obrigando-as a se submeter a constante revisão e remodelação para receber obras de faturas, materiais e concepções criativas inusitadas. Embora o discurso de alguns organizadores dessas mostras se respalde num jogo postizo que parece subverter o papel e a especificidade física do museu, “em proveito da autonomia das obras; por outro lado, estas não têm existência a não ser no museu”, como observou há alguns anos o artista francês Daniel Buren.<sup>14</sup> Contradizendo algumas opiniões de que a arte contemporânea refuta o museu como o lugar privilegiado para a sua exposição, Buren também afirmava que essas instituições culturais continuam sendo as instâncias que acolhem, preservam, difundem, orientam o público e legitimam a arte, apesar da fragilidade de alguns materiais e do nomadismo das produções contemporâneas. No entanto, o museu, como instância a quem está confiada a guarda do acervo cultural da humanidade, tem mostrado, nos últimos anos, grande fragilidade de sua segurança, não conseguindo inibir a crescente ousadia dos roubos.

A frequência de público de diferentes faixas etárias e classes sociais às exposições realizadas em museus ou espaços alternativos e a ampliação do mercado nas últimas décadas atestam que a arte tanto desperta interesse como tem presença determinante no âmbito da sociedade contemporânea. Tentando encontrar a qualquer preço uma explicação para esse fenômeno, alguns teóricos chegam a afirmar que o aumento da afluência de público às exposições estaria relacionado com o fato de o objeto de arte não mais provocar, transgredir e desestabilizar. Embora a questão, pela sua própria dimensão, careça de aprofundamento, o problema parece ser de outra ordem.

Ao transitar no território tênue entre a arte e a não-arte, entre a experimentação e a simulação, entre a implosão e a explosão – emprestando essa oposição de Renato Barilli –, a arte contemporânea se oferece como jogo lúdico, instaurando a possibilidade de interação público/obra. Nesse jogo, todos são convocados a dialogar e a interrogar, a participar e a agir individual ou coletivamente. Se, para alguns, esse processo reflete a dimensão espetacular da arte diante da indústria cultural, considerando que idéia de jogo desloca o poder de criticar e de instigar; não se pode negar, por outro lado, que o caráter

---

<sup>14</sup> Apud Nathalie Heinich. *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris: Éditions de Minuit, 1998. p. 336

inusitado ou surpreendente da obra de arte engendra, por si só, uma atitude reflexiva e transformadora do interlocutor.

Outro exemplo citado com frequência é a atitude de Marcel Duchamp, que pôs sob suspeita o sistema artístico, afrontando a credibilidade, a reputação e a originalidade da obra de arte, e “anestesiando a Arte e o Museu”, ao jogar na cara do público objetos industriais banais, como um secador e garrafas e um vaso sanitário. Ao transformar qualquer coisa em arte, aquele artista tornava tudo possível ou permissível e fazia com que nada mais escandalizasse.<sup>15</sup> Segundo Reinich, isso instala uma inclusão na brecha entre a colisão e a transgressão, o que diminui o impacto da subversão, transformando as atitudes artísticas em eventos ou atos corriqueiros, por perderem a capacidade de agredir ou chocar. Nesse sentido vale indagar: chocar e escandalizar constitui o sentido mais profundo da arte?

Parece evidente que não, pois se a arte contemporânea não agride mais o interlocutor, o interesse pelo objeto artístico não diminuiu nem faria com que a experiência poética deixasse de ser a mais legítima das necessidades humanas e um potente instrumento contra a dominação e a alienação. Se tanto para Hölderlin como para Deleuze a linguagem poética “atravessa o visível e o vivido”, o conceito de “pensador nômade”, formulado por Gilles Deleuze, atualiza e re-significa algumas das premissas preconizadas por Hölderlin, e parece traduzir o posicionamento de muitos artistas contemporâneos. Para o filósofo francês, o pensador-nômade é o sujeito que “embaralha todos os códigos” e “abala todas as significações do mundo sedentário”, isto é, demove os fundamentos do pensamento clássico. O pensador-nômade “é o que faz o mundo funcionar sobre novas bases” e sobre “um novo sentido”. Os nômades do pensamento “são os homens perigosos e assustadores que subvertem a ordem das coisas, fazendo emergir o fundo”, pois é do fundo que afloram “as singularidades impessoais que destronam a antiga crença nos sujeitos *a priori*”. O pensador-nômade é aquele “que cria uma maneira própria do se expressar”, instaura “o ato de criação”, o que “faz a diferença”; é o que “cria o diverso”; é o que “rompe com seus valores mais arraigados”; é o arquiteto do “mundo nômade”, onde se torna possível “instaurar as diferenças do devir e da intensidade”.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Nathalie Heinich. **ibid.**

<sup>16</sup> Regina Schöpke. *Por uma filosofia da diferença: Gilles Deleuze, o pensador nômade*. Rio de Janeiro-São Paulo: Contraponto-Edusp, 2004. p. 176-187.

Deleuze tomou os substantivos “pensador” e “artista”, quase como sinônimos, não para identificá-los, mas para reafirmar que “ambos devotam vida à criação”, como observa Schöpke. Hölderlin foi esse exemplo de pensador nômade que abalou, com sua obra e suas idéias, as estruturas do mundo sedentário. Isso permite aproximar o pensamento do filósofo francês ao do poeta alemão, pois ambos propugnaram um “mundo nômade”, como o ambiente codificador da linguagem artística nômade, transgredindo assim a norma, abrindo novos caminhos, apontando para o futuro, subvertendo a acomodação sedentária e a indigência.

Se Deleuze nomeou de “arte nômade” aquela que “causa mal-estar e uma desagradável sensação de ignorância àqueles que tentam decifrá-la segundo os códigos do mundo sedentário”,<sup>17</sup> é nessa mesma acepção que deve ser entendida a experiência poética preconizada por Hölderlin. Este propôs a instauração de uma linguagem poética provocadora e instigadora da imaginação e da reflexão, além de invocar não simplesmente a decifração de códigos e sintaxes pelo interlocutor, mas o convocou a atribuir novo sentido ao objeto cultural. Nessa interação, interlocutor e obra se transformam e se renovam, efetuam-se como potências criadoras e produtoras de sentido, re-significando o conceito hölderliniano de ser e estar no mundo e a idéia deleuzeana de pensador nômade.

Almerinda da Silva Lopes  
Professora associada da UFES.

## Referências

- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. (Trad. Maria Lúcia Machado). 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BURKE, Peter. *História e teoria social*. (Trad. Klauss Brandini Gerhardt e Roneide Venâncio). São Paulo: Unesp, 2002.
- DUARTE, Rodrigo & FIGUEIREDO, Virginia (org.). *As luzes da arte*. Belo Horizonte: Ópera Prima: 1999.
- FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Após Auschwitz”. Em DUARTE, R. & FIGUEIREDO, V. (org.). *As luzes da arte*. Belo Horizonte: Opera Prima, 1999, p. 81-112.
- HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. Lisboa: Dom Quixote, 1990.
- HEINICH, Nathalie. *Le triple jeu de l’art contemporain*. Paris: Éditions de Minuit, 1998.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Híperon; ou, o eremita da Grécia*. (Trad. Márcia de Sá Cavalcanti). Petrópolis: Vozes, 1994.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Reflexões*. (Trad. Márcia C. de Sá Cavalcanti e Antônio Abrantes). Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

<sup>17</sup> Id., p. 181.

- LAPLANCHE, Jean. *Hölderlin e a questão do pai*. (Trad. Clóvis Marques). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Desalva, 1966.
- SCHLESNER, Anita Helena. "Mito e ideologia: a ressacralização e as novas formas de dominação política". Em DUARTE, R. & FIGUEIREDO, V. (org.). *As luzes da arte*. Belo Horizonte: Opera Prima, 1999, p. 482-495.
- SCHÖPKE, Regina. *Por uma filosofia da diferença: Gilles Deleuze, o pensador nômade*. Rio de Janeiro: São Paulo: Contraponto-Edusp, 2004.
- SYPHER, Wylie. *Do rococó ao cubismo*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- WERLE, Marco Aurélio. *Poesia e pensamento em Hölderlin e Heidegger*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.