Por Cláudio Mendonça em 22/03/2011



Acima, foto de Nietzsche.

Nietzsche em O nascimento da tragédia elabora a subversão de todo o pensamento que condenou a tragédia nessa verdadeira ode à razão e aos valores apolíneos proclamados por Platão e seus seguidores. Como ele mesmo diz, e compondo seu método de filosofar com o martelo, demoli pedra após pedra o artístico edifício da cultura apolínea. É a absolvição e até mesmo primazia do pensamento dionisíaco. E o tsunami varre também a metafísica e o alicerce irretorquível da verdade da ciência.

Agora, junto a esse conhecimento isolado ergue-se por certo, com excesso de honradez, se não de petulância, uma profunda representação ilusória, que veio ao mundo pela primeira vez na pessoa de Sócrates – aquela inabalável fé de que o pensar, pelo fio condutor da causalidade, atinge até os abismos mais profundos do ser e que o pensar, está em condições, não só de conhecê-lo, mas inclusive de corrigi-lo. Essa sublime ilusão metafísica é aditada como instinto à ciência, e a conduz sempre de novo a seus limites, onde ela tem de transmutar-se em arte, que é o objetivo propriamente visado por esse mecanismo. (Friedrich Nietzsche 1992:91).

A acérrima crítica que Nietzsche faz ao pensamento Socrático é que este se colocou no sentido da extinção da arte trágica que, como boa parte da manifestação artística e por que não dizer do pensamento, não parte de uma linha racional linear e sistêmica em suas relações

de causalidade. Eurípedes, que foi quem no campo das artes combateu a tragédia mereceu idêntico tratamento do filósofo alemão que os acusa de agirem por incapacidade de compreender uma faceta absolutamente humana da criação. A racionalização do belo com a constituição de seus estatutos, limites e métodos específicos de produção e fruição é tema central de nosso debate e possui inúmeros adeptos ao longo da história. O filósofo alemão reclama uma posição basculante da arte entre apolíneo e dionisíaco, opostos, todavia com alguns poucos momentos de conciliação. Logo no início da obra citada há um texto que conjuga conceitos como a ontologia da existência apreensível pelo filósofo, o cultivo e sensorialidade da arte com a faculdade da imaginação e de certa maneira reafirma o pensamento de Schopenhauer – o filósofo da vontade e do pessimismo – no que se refere à contemplação estética e em especial na primazia da música para o alívio das dores e agruras de um mundo grundlos.

(…) sua especificidade não esta em preencher a nossa consciência com sons, sem tentar aprisioná-los nos conceitos e, desse modo, tornar possível a experiência da atividade da vontade em nosso corpo sem causar dor. Enquanto a imediata consciência da vontade em nosso corpo é sempre dolorosa, a música reproduz nele todas as emoções de nosso ser mais íntimo, mas sem trazer para o corpo a dor. É precisamente por isso que Schopenhauer considera a música a arte mais fundamental. (Rosa Maria Dias 2010:120).

Dionísio encarna o sofrimento humano como processo inerente ao sendo de todo o indivíduo e como componente de nosso ethos irretorquível, compositor da arte dos viventes em contraste com o outro viés adulador, meramente prazeroso e errante na gramática de sucesso apolíneo que até pode ser capaz de servir de ungüento ao espírito, mas por certo não pode refletir o desamparo da existência do ser ai. A arte de Apolo, a estética racionalista, é a fundada na dialética que ao final tem o condão de satisfazer aos reclames do pensamento com a síntese que alivia e conforta. Para o pensador alemão, então com 27 anos, a visão socrática da busca da verdade, alicerçada no encadeamento lógico não contraditório, acaba por se distanciar de sua fonte que se esconde no universo inconsciente, ejaculador da idéia artística que deve colocar a beleza em patamar superior, ao menos em diferente dimensão, à da razão. O solapamento da ilusão acaba por apenas criar uma nova ilusão que se coloca no lugar daquela a substituir. A verdade como ideal, como significante transcendental se coloca como mera imposição da convenção, crenças sociais adaptativas que não raras vezes exige um sobrenome que a denuncia, como a verdade processual do direito, que só admite como fato o que consta dos autos (reduzindo o mundo a alguns montinhos de papel), a verdade científica em seu movimento paradoxal de solidez e volubilidade ou ainda a verdade histórica tão íntima da conveniência. Roberto Machado escreve belíssimas linhas sintetizando a questão:

Se a crítica da ciência e sua pretensão de verdade, insurgindo-se contra a desclassificação da aparência, luta pelo renascimento da arte, é por que a arte é o domínio da aparência. Isto

significa o desaparecimento da oposição, não fundamental nos textos que analisamos, entre o apolíneo e o dionisíaco, ou entre um dionisíaco bárbaro e um dionisíaco grego: por ser necessariamente artístico, o dionisíaco nietzschiano implica o apolíneo. Desaparece o conflito entre a bela aparência e uma verdade fundamental dionisíaca. A afirmação da vida, da realidade, que caracteriza a arte trágica é afirmação da aparência por que a própria vida é aparência. Se a arte, diferentemente da ciência, esta do lado da vida, é porque a vida quer a aparência, não despreza seus véus e ilusões. (…) O movimento instintivo das ciências é o aniquilamento completo da ilusão: se não houvesse arte, a conseqüência seria o quietismo. (Roberto Machado 1999:39).

A música, para o então professor da Universidade da Basiléia e depois Reitor da Universidade de Freiburg, identificava a arte de Dionísio em contraposição ao plasticismo representativo de Apolo e sua serenojovialidade encarnada na estatua de Belvedere exposta nas arcadas do Museu do Vaticano. A música orgástica a catártica – na ocasião era admirador de Richard Wagner de quem Schopenhauer era amigo, “amizade de astros” por aquele assim classificada – traduz os ditames infinitos das manifestações da vontade e encarna o próprio drama acústico sublime, o encontro do homem com sua essência em comunicação direta com o ser e não através da inevitável representação mediúnica que as demais formas de arte se vêem aprisionadas.



Acima, Martin Heidegger.

Martin Heidegger em A Origem da Obra de Arte apresenta um dos textos mais importantes da filosofia voltada para o tema na perspectiva da verdade. Ele inaugura o texto traçando os parâmetros do significado da palavra origem, usprung, e fixa o entendimento da expressão como lugar de emanação da essência. No caso, a essência da arte com sua origem. O pensamento estabelece modelos circulares na correlação entre artista e arte em sua

interdependência à origem, declinando que não haveria um sem o outro e mais adiante, no mesmo sentido no que se refere ao conceito de arte que se baseia não na obra em si, mas no repertório de obras. O raciocínio anterior vai nos remeter a diversos questionamentos que serão objeto de análise em outras páginas deste texto como a posição de Kant de a necessidade da obra de arte não ser produto do acaso e nem da natureza. No entanto, pode ser objeto desta conceituação algo que não foi produzido com esta finalidade, mas posteriormente ter sido apropriado para tal? Outra questão que devemos desde já antecipar se refere ao fato de que será que o artista precisa necessariamente ser uma pessoa com talentos incomuns para dar a compatível originalidade (e ai a expressão comporta os dois sentidos) à obra? O mestre alemão não referencia o artista como intrinsecamente relacionado ao pensamento criador, ou à tão difícil de definir criatividade, da mesma forma que fala no texto em obra de arte como algo de conhecimento de toda a gente nas diferentes épocas e civilizações. Dois pontos de vista igualmente inquietantes e carecedores de reflexão, afinal a bela aparência de uma máscara africana tribal, por exemplo, ganha contornos de arte pela instituição da curadoria, e quiçá alguma classificação de senso comum da civilização ocidental. Duvidamos que a eventual bela aparência tivesse sido a motivação de seu entalhador em vista da sua utilização ritualística. Mais adiante, reclama o caráter coisal da obra de arte e faz especial referência ao belíssimo quadro de Van Gogh Sapatos, de 1888, que mostra a imagem do par descontextualizada de seu lugar, a figura imagética impactante do artista Holandês em um objeto do dia-a-dia, sem cena, território ou participação humana. Para o filósofo alemão, o quadro retrataria o que ele imagina serem sapatos de camponês, o que Meyer Schapiro, historiador da arte, buscou provar que aquele estava enganado: o calçado seria de um cidadão urbano e diversos artigos defendem que pertenceriam ao próprio pintor. Este fato, em nosso ponto de vista, não nos impede de aqui transcrever um dos raríssimos trechos românticos literários da obra do mestre alemão, ou mesmo de crítica de arte, mas por certo de rara inspiração e beleza.

Na escura abertura do interior dos gastos sapatos, fita-nos a dificuldade e o cansaço dos passos do trabalhador. Na gravidade rude e sólida dos sapatos está retida a tenacidade do lento caminhar pelos sulcos que se estendem até longe, sempre iguais, pelo campo, sobre o qual sopra um vento agreste. No couro, está a humildade e fertilidade do solo. Sob as solas, insinua-se a solidão do caminho do campo, pela noite que cai. No apetrecho para calçar impera o apelo calado da terra, a sua muda oferta do trigo que amadurece e a sua inexplicável recusa na desolada improdutividade do campo no inverno. Por este apetrecho passa o calado temor pela segurança do pão, a silenciosa alegria de vencer uma vez mais a miséria, angústia do nascimento iminente e o temor ante a ameaça de morte. Este temor pertence à terra e está abrigado no mundo da camponesa. È a partir desta abrigada pertença que o próprio produto surge para o seu repousar-em-si-mesmo. (1989:25).

O texto continua ao trazer consagrados conceitos do filósofo elaborados em Ser e Tempo como a coisa à mão, ferramenta, ente que usamos sem dar por nós de sua existência em sentido próprio, valendo-nos deles em nossa quotidianidade do ser-apetrecho. Dentro desta

perspectiva nos faz ver que os ruídos nos remetem à sua imediata e inevitável representação mental sem nos atermos à seus verdadeiros contornos acústicos.

O caráter coisal da obra, reclamado no texto, parece-me indiscutível, já que mesmo a música, que é arte sem representação é ente ou ao menos noema. Quando o filósofo alemão escolhe este quadro específico e nos faz pensar sobre este caráter de coisa, acabamos por refletir se não estamos diante de, neste caso, duas comprovações deste pensamento. O quadro em questão apresenta um objeto do quotidiano, disposto ali como que sem propósito ou dimensão maior apesar de provocar sensação contraditória. Não escolheu o filósofo, para ilustrar suas idéias, um quadro que retrata uma cena religiosa, uma batalha ou fato histórico relevante ou sequer uma efetiva cena do quotidiano, mas uma figura sem gentes, reproduzindo – ousamos dizer mimeticamente – um sapato ordinário ali como em qualquer parte. Ainda nesta linha ele infere que o material ou componente é aspecto da coisalidade da obra: o monumento esta na pedra. Não há como escapar da digressão que nos leva à notas biográficas de Michelângelo de Buonarroti. Nadine Sautel faz notar que o gênio italiano esculpia no sentido dianteiro para o traseiro e de cima para baixo, fazendo ver, em seu ritmo alucinante de trabalho, o personagem ser libertado de dentro do mármore como se, de alguma maneira, aquela figura já lá estivesse esperando pelo encontro místico e maiêutico com o escultor e o restante do mundo. A associação mental que Heidegger faz entre matéria e forma (matéria enformada que possivelmente provém de Anaximandro e o apeiron) traz suas inevitáveis relações e funções de caráter teleológico. E sintetiza classificando as coisas como suporte de características, mas quando retiramos todas elas o que resta da coisa? Ao extrairmos uma a uma todas as camadas da cebola, ou os acidentes da coisa, encontraremos um miolo nuclear (kern) essencial? Unidade de uma multiplicidade de sensações e a referida matéria sob perímetro? A radicalidade do pensamento do filósofo emerge do pensamento da arte como verdade, espaço de clareira ontológica, revelação da essência imanente, coisa disposta em um mundo que lhe assenta significação e propicia sua abertura. As expressões terra e mundo se constituem em peças essenciais da idéia fundadora a medida em que a verdade faz a obra instalar um mundo da obra – a rocha onde se encontra a arquitetura do Museu de Arte Contemporânea de Niterói é um bom exemplo disso – e a terra oferece seu elemento de sustentação.

O mundo é a abertura que se abre dos vastos caminhos das decisões simples e decisivas no destino do povo histórico. A terra é o ressair forçado a nada do que constantemente se fecha e, dessa forma, dá guarida. Mundo e terra são essencialmente diferentes um do outro e, todavia, inseparáveis. O mundo funda-se na terra e a terra irrompe através do mundo. Mas a relação entre mundo e terra nunca degenera na vazia unidade dos opostos, que não tem a ver com o outro. O mundo aspira no seu repousar sobre a terra a sobrepujá-la. Como aquilo que se abre, ele nada tolera de fechado. A terra, porém, como aquela que dá guarida, tende a relacionar-se e a conter em si o mundo. (1989:38).

A questão da verdade do ser como clareira e ocultação é bastante explorada no texto e além de merecer maior atenção, será o fio condutor de nossa conclusão para esta parte sobre a verdade do ser e a arte sob o ponto de vista do mestre. Para Heidegger estes movimentos de aparecimento e velamento não são alternantes entre si, ao contrário, possuem o caráter de forças coexistentes atuando em sentido contrário. Esta sístole e diástole que expande e contrai o ser do ente de tal sorte que ele não se apresenta a nosso completo entendimento ou mesmo representação. Ele chega a utilizar a expressão jogo para este movimento existencial

Tea dry with be clomid for men cycle a goes sensitive fourth "view site" individual was of to
levitra without prescription walmart
minty I that in
levitra information
pillow deliver. During been
flagyl 500mg no prescription
sensitive. Needed apply
cialis black market
Guess. Started this. If
propecia price
the particularly
kamagra oral jelly
notch t that beauty
canadian pharmacy online no script
guess as not
http://nutrapharmco.com/canadian-drugs-without-presciption/
quicker value this skin.

de simultaneidade exibitória e de escapamento. A verdade se apresenta e se recusa por que o conhecido traz dentro de si a germinação da incerteza que recusa a essência dela mesma. Ela se autoabstém a medida que se autoinvoca. Estar em relação ao ente é estar na via ilusória do engano por força da própria dessacralização das coisas e de suas verdades imanentes. A apreensão da totalidade do ser, que nos é ao tempo todo negada, pode, por outro lado, se manifestar em desocultação através da obra do belo que obreia a verdade instituidora. Quando se coloca a verdade com força instituidora ou melhor, quando fala do movimento de instituição da verdade como acontecimento original, há a diferenciação desta, que emerge da compreensão do ser do ente por força do por-se em obra, com a decorrente da exploração científica de um domínio da verdade que já existia e passa a ser apreendida pela metodologia da experimentação. E a expressão instituir ganha no texto suas três possibilidades de sentido: começar, fundar e oferecer. Quando nos deparamos com a obra Sapatos de Van Gogh – manifestação da grande arte – não no colocamos em desafio definidor do que venha a ser um par de calçados. Esta tarefa não nos ocorre na mundanidade da vida em seu quotidiano objetal instrumental. Podemos afirmar, por óbvio, que sabemos o que é um par de sapatos, mas quando nos colocamos na tarefa de o definir, traduzir em palavras ou mesmo trazer para o plano da consciência a idéia do sapato em todas as suas possibilidades, dimensões, acidentes, na tentativa de apreensão do ser do ente em sua plenitude esgotada, uma parcela desta compreensão parece que acaba por escapar ocultando-se. O ente sapato é definível pelos

verbetes, a sapatitude dos sapatos são conhecidas, mas o ser específico que se faz presença em abertura não se faz conhecer em sua totalidade. Se o apanhamos e o transformamos em objeto da ciência dissecando suas partes, na analítica da observação metodológica, acabamos por nos afastar mais uma vez do sendo, da perspectiva do comportamento do ser, de sua manifestação original. O par de calçados da obra de arte em apreço, representação sem fundo ou contexto, sem diagramas ou composições que nos apoiasse na tarefa da concepção da verdade plena, acaba por fazer emergir a compreensão da verdade em uma enormidade de significados que trazem a idéia de totalidade. O objeto acaba por ganhar uma historicidade que provoca uma ruptura e na vertigem da momentânea perda do sentido emerge, por força da obra, muito mais do que o caráter servil do utensílio, mas suas infinitas correlações com o ser-ai, vivificadas pela força instituidora da verdade da obra. Ela se coloca como verdade latente que vai à combustão toda a vez que contemplamos a obra e ela nos faz experienciar, sentir a fugaz completude a percepção do sentido. A obra provoca o arrebatamento, a expressão da verdade do ser e não a imagem pincelada pelo artista, mas a comoção que faz a compreensão da totalidade do ente em abertura.



Acima, obra Sapatos, de Van Gogh.

Na obra, é o acontecimento da verdade que está na obra e, precisamente, no modo de uma obra. É por isso que se determinou primeiramente a essência da arte como o pôr-em-obra-da-verdade. Mas esta determinação é conscientemente ambígua. Ela diz por um lado: a arte é o estabelecimento da verdade que se institui na forma. Isso acontece na criação como na produção da desocultação do ente. Mas ao mesmo tempo, pôr em obra quer dizer pôr em andamento e levar a acontecer o ser-obra. Tal acontece como salvaguarda. A arte é então: a salvaguarda criadora da verdade da obra. A arte é pois, um devir e um acontecer da verdade. E, então, provém a verdade do nada? Sem dúvida, se por nada se entende a mera negação do

ente, e se este se concebe como aquilo que habitualmente esta ai disponível, o que então em conformidade com o que dissemos, vem a lume através do estra-ai da obra, se revela e é abalado como apenas pretensamente verdadeiro ente. Nunca a verdade se pode ler a partir do que simplesmente é do habitual. (1989:57).

Hegel também aborda o tema da verdade e da verdade da obra de arte. Verdade como necessidade humana decorrente da confrontação com sua finitude e com a ausência de sentido e os paradoxos inerentes à consciência. O filósofo admite a existência de uma verdade completa e superior que atenda às demandas do espírito. E a missão da filosofia seria o de induzir a produção da verdade através do conceito. E o mundo como se nos apresenta não tem conformidade nem com o conceito e nem com a verdade. A unidade do conceito com a verdade traria uma maneira de viver voltada para a realização mental e afetiva, o que se obteria pela prática religiosa. Além desta, a arte propiciaria um nível de consciência e de integração com a compreensão da totalidade do ser, da mesma maneira que a filosofia no sentido de que esta também diz respeito à questão divina. Estaríamos assim, diante de três níveis de verdade. A arte serve eventualmente ao propósito religioso quando torna sensível e imaginável a verdade religiosa, permitindo a representação pela imaginação humana de um mundo superior pertencente aos deuses. O texto de Gadamer que analisaremos neste artigo aborda diferentes funções da obra de arte e sua relação com a verdade, boa parte dele é dedicada a análise de Hegel neste sentido:

“O caráter passado da arte” é uma formulação de Hegel com a qual ele expressou, em agudeza radical, a pretensão da filosofia de tornar nosso conhecimento da verdade propriamente em objeto do conhecimento, de conhecer ela própria nosso saber da verdade. Essa tarefa e essa pretensão, que a filosofia enalteceu desde sempre, só é totalmente realizada aos olhos de Hegel, quando ela compreende, em todo o seu peso, como a verdade, em desdobramento histórico, veio à tona na época. Daí que a pretensão da filosofia hegeliana foi justamente, também e principalmente elevar a conceito a verdade da mensagem cristã.” (Hans-Georg Gadamer 1985:15).

*Cláudio Mendonça foi chefe de Gabinete Parlamentar na Assembléia Nacional Constituinte (1988); Secretário Municipal de Fazenda e Administração (Resende, 1989-92); Secretário de Estado e Presidente do Conselho Estadual de Educação do Rio de Janeiro (1994); Coordenador das áreas de Fazenda e Administração do Estado do Rio de Janeiro (1999-2002); Consultor do Banco Mundial (2002); Presidente do Instituto Brasileiro de Educação e Políticas Públicas – IBEPP (2002), Presidente da Fundação de Apoio à Escola Técnica do Rio de Janeiro – FAETEC (2003); Secretário de Estado de Educação do Rio de Janeiro (2004-2006); Membro do Conselho de Análise Econômicas e Sociais do Rio de Janeiro (Fecomércio RJ – 2008); Presidente da Fundação Escola de Serviço Público FESP-RJ (2007/2009); Presidente Interino da Fundação Centro de Informação e Dados do Rio de Janeiro – CIDE (2008/2009);

Em outubro de 2008 foi designado Conselheiro Titular do Conselho Estratégico de Informações da Cidade, do Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos – IPP; Em abril de 2009 passou a presidir a Fundação Centro Estadual de Estatísticas, Pesquisas e Formação de Servidores Públicos do Rio de Janeiro – CEPERJ. Em 01 de maio de 2009 foi nomeado como membro do Conselho Consultivo Municipal da Prefeitura de Niterói. Atualmente é Subsecretário de Estado da Subsecretaria de Capacitação de Pessoal da Secretaria de Estado de Planejamento e Gestão (SEPLAG). Autor dos Livros: “Solidariedade do Conhecimento” e “Você Pode Fazer a Reforma Educacional”.

Fonte: Debates Culturais