

Clara Machado Pontes

**DA ESTÉTICA À HERMENÊUTICA:
MODELOS DA COMPREENSÃO EM GADAMER**

Dissertação submetida ao Programa de
Pós-graduação em Filosofia da
Universidade Federal de Santa Catarina
para a obtenção do Grau de Mestre em
Filosofia
Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Claudia
Pellegrini Drucker

Florianópolis
2016

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Pontes, Clara Machado
Da estética à hermenêutica : modelos da compreensão em
Gadamer / Clara Machado Pontes ; orientadora, Claudia
Pellegrini Drucker - Florianópolis, SC, 2016.
126 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa
de Pós-Graduação em Filosofia.

Inclui referências

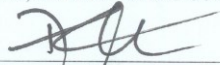
1. Filosofia. 2. Hermenêutica filosófica. 3. Ontologia
da obra de arte. 4. Consciência estética. 5. Compreensão e
interpretação. I. Drucker, Claudia Pellegrini. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós
Graduação em Filosofia. III. Título.

Clara Machado Pontes

**“DA ESTÉTICA À HERMENÊUTICA:
MODELOS DA COMPREENSÃO EM GADAMER”**

Esta dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de “Mestre em Filosofia”, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia.

Florianópolis, 22 de fevereiro de 2016.



Prof. Alexandre Meyer Luz, Dr.
Coordenador do Curso

Banca Examinadora:



Prof.^a Claudia Pellegrini Drucker, Dr.^a
Orientadora

Universidade Federal de Santa Catarina



Prof. Celso Reni Branda, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina



Prof. Roberto Wu, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina



Prof. Gustavo Silvano Batista, Dr.
Universidade Federal do Piauí

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Prof^a Claudia Drucker por ter aceitado orientar essa dissertação, pela disponibilidade, pelo apoio e pela paciência que foram de muita valia no decorrer destes anos de mestrado.

Aos professores que aceitaram integrar a banca de defesa, pelas contribuições e por inspirarem a vontade de levar adiante o pensamento: Prof^o Gustavo Silvano Batista, Prof^o Celso Braidia e Prof^o Roberto Wu. Agradeço também aos professores da banca de qualificação: Prof^o Celso Braidia e Prof^o Jason de Lima e Silva.

À secretaria e coordenação do programa de pós-graduação em Filosofia da Ufsc.

À CAPES pela concessão da bolsa de pesquisa.

Aos professores do Departamento de Filosofia que, nas suas aulas, me possibilitaram uma ampliação de horizonte.

Aos parceiros na filosofia Danielle, Michelle, Ítalo, e todos os demais colegas presentes nesses anos, pelas conversas, pelo apoio, por compartilharem das dúvidas filosóficas e existenciais.

Ao Guilherme pela afetuosa presença e por dividir o caminhar.

Por fim, um terno agradecimento à minha família pelo constante apoio, pela torcida e pela presença.

“Toda coisa tem peso:
uma noite em seu centro.
O poema é uma coisa
que não tem nada dentro,

a não ser o ressoar
de uma imprecisa voz
que não quer se apagar
— essa voz somos nós.”

(Ferreira Gullar, *Não-coisa*)

RESUMO

Esta dissertação visa esclarecer a afirmação de Hans-Georg Gadamer que encerra a primeira parte de sua obra *Verdade e método* (1960) segundo a qual a estética deve ser absorvida na hermenêutica. Através dessa afirmação busca-se destacar a modificação que sucede ao pensamento sobre a arte ao retirá-la de uma fundação estética para pensá-la na dimensão hermenêutica. Para isso reconstruímos a crítica de Gadamer em relação à estética kantiana, entendida como a matriz daquilo que constitui o problema do pensamento estético da arte, a saber, a subjetivação radical da estética, bem como da consequente formação da chamada consciência estética. A superação da estética é, então, empreendida pela hermenêutica com a exposição de uma ontologia da obra de arte. Através dos conceitos característicos da hermenêutica filosófica gadameriana, tais como os conceitos de jogo, de apresentação e de sentido (*Sinn*), visamos neste trabalho mostrar como a arte pode ser pensada para além dos conceitos da estética, a fim de legitimar uma experiência da arte que não se realiza na subjetividade do artista ou do espectador, mas que se dá como um acontecimento no qual um todo de sentido se apresenta e requer ser compreendido, interpretado. É essa afirmação que leva a arte a ser melhor compreendida na dimensão hermenêutica, enquanto uma compreensão ontológica da obra de arte, que falta ao pensamento estético da arte. Veremos como, para a hermenêutica, a arte não mais se restringe à subjetividade, mas é pensada como um processo ontológico no qual algo vem a ser.

Palavras-chave: Arte. Ontologia. Jogo. Consciência estética. Sentido. Interpretação.

ABSTRACT

This dissertation aims to elucidate the affirmation of Hans-Georg Gadamer that concludes the first part of his work *Truth and method* (1960) according to which the aesthetics has to be absorbed into hermeneutics. Through this affirmation it seeks to accentuate the modification that happens to the thinking about art by withdrawing its aesthetic foundation to think of it in the hermeneutic dimension. Therefore, we reconstructed the criticism of Gadamer regarding the Kantian aesthetics, understood like the matrix of what constitutes the problem of the aesthetic thinking of the art, to wit, the radical subjectivization of aesthetics, as well as of the consequent formation of the called aesthetic consciousness. The overcoming of the aesthetics is, then, undertaken by hermeneutics with the exposition of an ontology of the work of art. Through the characteristic concepts of the Gadamerian philosophical hermeneutics, such as the concepts of play, presentation and meaning (*Sinn*), we aim in this work to show how art can be thought beyond the concepts from aesthetics, in order to legitimize an experience of art that does not take place in the subjectivity of the artist or of the spectator, but that happens as an event in which a meaningful whole presents itself and claims to be understood, interpreted. It is this claim that leads to better understanding of art, i. e. a hermeneutic understanding, as an ontological understanding of the work of art, that is absent from the aesthetic thinking. We will see how, for hermeneutics, art is no more restricted to the subjectivity, but it is thought as an ontological process in which something comes into being.

Keywords: Art. Ontology. Play. Aesthetic consciousness. Meaning. Interpretation.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| INTRODUÇÃO..... | 17 |
| Capítulo 1 – As linhas fundamentais da hermenêutica filosófica..... | 19 |
| 1.1 Sobre a obra <i>Verdade e método</i> | 19 |
| 1.2 A crítica ao método..... | 24 |
| 1.3 Diálogo com a tradição..... | 27 |
| 1.4 Finitude e historicidade..... | 30 |
| 1.5 A consciência hermenêuticamente formada..... | 33 |
| 1.6 Compreensão e linguagem..... | 37 |
| 1.7 Apreensão de sentido..... | 40 |
| Capítulo 2 – A forma e a crítica da consciência estética..... | 46 |
| 2.1 A fundação estética da arte..... | 46 |
| 2.2 A subjetivação radical da estética..... | 47 |
| 2.3 A forma da consciência estética..... | 61 |
| 2.4 A crítica à consciência estética..... | 67 |
| Capítulo 3 – A ontologia da obra de arte..... | 75 |
| 3.1 A estrutura do jogo..... | 77 |
| 3.2 A estrutura do jogo da arte..... | 85 |
| 3.3 A arte como configuração..... | 88 |
| 3.4 A vinculação com o mundo..... | 97 |
| 3.5 Arte como símbolo..... | 104 |
| 3.6 Arte como festa..... | 106 |
| 3.7 Interpretação e participação do intérprete..... | 108 |
| 3.8 Da estética à hermenêutica..... | 112 |
| CONCLUSÃO..... | 118 |
| BIBLIOGRAFIA..... | 121 |

INTRODUÇÃO

Ao apresentar as linhas fundamentais de sua hermenêutica filosófica, na obra *Verdade e Método*, Hans-Georg Gadamer dedica a primeira parte do livro ao tema da arte. Toda a questão sobre a arte se resume na oposição entre sua fundação na estética, de um lado, e sua apreensão pela hermenêutica filosófica, de outro lado. Após uma crítica à estética moderna Gadamer apresenta sua ontologia da obra de arte, que culmina na reivindicação da subordinação da estética à hermenêutica. Este trabalho visa esclarecer como isto ocorre e o que significa para a arte a passagem da estética para a hermenêutica.

O pensamento estético que Gadamer critica se refere à tradição filosófica alemã cuja matriz se encontra na terceira crítica de Kant. Os principais objetos de crítica na estética moderna são: a radical subjetivação da arte e a abstração da arte em relação ao mundo. A primeira toma a consciência do sujeito como o lugar para se pensar a arte. A obra de arte se resolve nas operações mentais do espectador a partir do modo como é afetado pela obra, ou é pensada como produção inconsciente através da figura do gênio.

A segunda crítica se refere a concepção da arte como objeto sensível, como um ser puramente estético, alienado de qualquer outra relação que não estética, dissolvendo assim os vínculos que a arte mantém com o mundo histórico concreto. A crítica de Gadamer não se refere, no entanto, a nenhuma teoria particular, mas aos conceitos dessa tradição filosófica que ao longo da história formam a chamada consciência estética. Esta sofre dos mesmos vícios presentes já na sua origem: pensar a arte enquanto um objeto posto diante de um sujeito para sua apreciação. Também a consciência estética faz referir tudo a subjetividade e isola a arte de seu mundo. Tomada como um objeto sem tempo e sem história, a obra perde seu lugar no mundo para ganhar um lugar no museu, nas galerias, nas salas de concerto, onde torna-se um escape prazeroso da vida cotidiana.

Entretanto veremos que a estética moderna não é o único alvo de Gadamer. Ele também se posiciona contra o cientificismo e o psicologismo, visto que estas correntes da tradição filosófica também se encontram operantes na caracterização desse modo de pensar a arte da consciência estética.

Para pensar a arte na dimensão hermenêutica, Gadamer recorre aos conceitos de jogo, apresentação, participação, entre outros. A arte é pensada sob a estrutura do jogo, visando justamente liberá-la da concepção subjetivista da estética. Para isto também a ontologia da obra

de arte se desfaz do esquema estético sujeito-objeto e pensa a arte como um acontecimento que sobrepuja aquele que a experimenta. Enquanto uma experiência hermenêutica, a arte recupera os vínculos com o mundo, os nexos de significado nos quais se apresenta. A arte não é mais pensada como um objeto atemporal, mas sim como um todo de sentido que se apresenta a cada vez em uma situação determinada.

Gadamer faz valer para a arte todos os elementos constituintes da experiência hermenêutica. Portanto iniciamos o texto expondo as linhas fundamentais da hermenêutica filosófica, o caráter histórico e finito de nosso saber e de nosso ser como também a linguisticidade como *medium* universal de toda compreensão. E a compreensão como apreensão de sentido. O caráter histórico e de linguagem presente na experiência da arte são apenas esboçados neste capítulo e retomados no terceiro capítulo.

Depois da caracterização da hermenêutica filosófica o segundo capítulo expõe a própria aplicação que Gadamer faz dos princípios da hermenêutica em relação a questão sobre a arte. Através de um diálogo com a tradição, mais especificamente com a tradição da filosofia estética alemã, busca trazer à superfície o quanto desta tradição ainda opera no modo atual de pensar a arte. Faz-se então uma avaliação dos conceitos vinculados à arte que nos chegam da tradição. Essa tradição de matriz kantiana, que inclui a recepção e a transformação da terceira crítica pelo romantismo alemão, é o alvo da crítica de Gadamer posto que dá forma à consciência estética.

Somente após apresentar a crítica, aquilo a que se opõe, é que Gadamer apresenta sua ontologia da obra de arte; seguindo esta estrutura de *Verdade e Método*, o terceiro capítulo trata desta ontologia, principalmente, através do conceito de jogo e de apresentação. Veremos como Gadamer pretende, com estes conceitos, superar a consciência estética. Através do modo de ser da obra de arte Gadamer a expõe como a apresentação de um todo de sentido, a partir da estrutura do jogo. Por fim, as implicações, tanto para a hermenêutica quanto para a arte, da subordinação da estética à hermenêutica.

É notável que *Verdade e método* é um grande exemplo da ideia gadameriana do diálogo com a tradição filosófica visto os diversos pensadores com quem Gadamer estabelece uma conversa. Não é certamente a pretensão deste trabalho entrar em todos estes diálogos, me detenho a apresentar aqueles que nos interessam diretamente e sempre a partir deste diálogo, ou seja, sem pretender elaborar com maior profundidade o pensamento de outros filósofos.

Capítulo 1 – As linhas fundamentais da hermenêutica filosófica

1.1 Sobre a obra *Verdade e Método*

Fruto de uma longa atividade pedagógica a obra intitulada *Verdade e Método - Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica* concentra as principais características da hermenêutica filosófica de Hans-Georg Gadamer e permanece como a principal obra de acesso ao seu pensamento mesmo em meio a diversos outros textos de autocríticas, de esclarecimentos, desenvolvimentos e aprofundamentos em um ou outro aspecto de seu pensamento. Isso se deve ao fato desta obra ser uma criação madura publicada a poucos anos de distância da aposentadoria do autor, que, se por um lado, propõe-se mais como uma abertura, como uma conversação que não se encerra, por outro lado, essa abertura não leva a transformações radicais na estrutura de sua hermenêutica.

O título da obra, como uma primeira projeção de sentido, já pode abrir o espaço no qual seu conteúdo se desdobra. Ele foi escolhido em detrimento de opções anteriores como *Compreender e Acontecer* ou *Elementos de uma hermenêutica filosófica*, esta última opção foi rejeitada pelo editor de Gadamer com a justificativa de que o termo “hermenêutica” era pouco conhecido na época – no final dos anos 1950 e início dos anos 1960. Talvez pouco conhecido na filosofia ou como filosofia, pois tal termo estaria ainda restrito aos estudos teológicos, jurídicos ou filológicos; embora o significado do termo “hermenêutica” que Gadamer assume já se encontre presente na obra do jovem M. Heidegger. A hermenêutica, antes de Heidegger e de Gadamer, era concebida como a arte da interpretação de textos, constituía-se como um conjunto de regras que vinha ao auxílio do intérprete diante das dificuldades de interpretação de um texto. Era, portanto, um instrumento metodológico. Entretanto, a hermenêutica filosófica de Gadamer se encontra em outra direção: não é seu objetivo desenvolver um método de interpretação, mas sim ao mostrar “quanto *acontecer* atua em toda *compreensão*” (GADAMER, 2008, p. 32 [3]) legitimar uma verdade que não se dá como o resultado de um proceder metodológico.

O título escolhido, *Verdade e Método*, possui assim um tom ambíguo. Muito se especulou sobre a relação entre os dois termos do título: se se trata da questão da anterioridade da verdade em relação ao método, ou da desconexão entre ambos no sentido de que onde há um dos elementos o outro está ausente, ou ainda e em tom mais crítico que não se trata nem de verdade nem de método e mais adequado teria sido a escolha

por *Compreender e Acontecer*¹. Certo é que o conceito de compreensão é o tema principal do livro e verdade e método estão a ele relacionados. A verdade que Gadamer pretende legitimar não está apenas para além do método mas precede a possibilidade do método, pois esta verdade acontece na compreensão e esta é concebida como o elemento mais originário, mais fundamental, do humano, que abre a possibilidade para a construção de métodos, tendo estes portanto um caráter derivado. E embora o método seja o grande inimigo da hermenêutica gadameriana ao longo do livro *Verdade e Método*, a oposição entre verdade e método não se mantém ao entendermos que a crítica de Gadamer ao método não tem em vista o método por si, como se toda ciência devesse prescindir de uma metodologia, mas se dirige à ideia de que o método seja o meio exclusivo para alcançar conhecimento e verdade. É contra essa exclusividade do conceito de verdade a certas operações humanas que se levanta Gadamer e não propriamente contra a efetividade metodológica em certas dimensões do conhecimento. Essa questão forma o plano geral a partir do qual se desenvolve o pensamento de Gadamer, e com maior ênfase em *Verdade e Método*.

Publicado em 1960 *Verdade e Método* se insere numa problemática proveniente do século XIX que diz respeito à autofundamentação das chamadas *Geisteswissenschaften* – as ciências do espírito ou ciências humanas - em comparação às *Naturwissenschaften* – as ciências da natureza. Porém são os efeitos dessa problemática na relação entre verdade e método e no conceito de compreensão que Gadamer pretende explicitar e superar.

No âmbito desta problemática entendia-se que se um método era o que assegurava às ciências da natureza a clareza e a certeza de seus resultados, então, um método era o que as ciências humanas deveriam buscar para alcançar sua cientificidade. Para Gadamer ao tomar como modelo o ideal metodológico das ciências da natureza, as ciências humanas foram, em certa medida, responsáveis pela dominação desse ideal e procuraram satisfazê-lo. Gadamer argumenta contra o desenvolvimento de uma metodologia própria às ciências humanas e a favor de que se reconheça a legitimidade de experiências que não podem apresentar os mesmos resultados que um método, como a demonstrabilidade de suas conclusões, a verificação e repetição de todas as etapas, a clareza e certeza de suas proposições. Destas experiências recebemos algo mais fundamental do que, talvez, as ciências da natureza

¹ Cf. Grondin, 2003, pp. 281-283. Di Cesare, 2007, p. 24.

possam nos dar, a saber, uma orientação no mundo. Através destas experiências podemos compreender quem somos, de onde viemos e como conduzir nossas vidas, nesse sentido a hermenêutica gadameriana possui um forte aspecto prático visto que compreender não é um mero acúmulo de saber mas deve refletir no modo como vivemos.

Na experiência da arte, da história e da filosofia, o que está em questão não é algo controlável metodologicamente mas algo que nos atinge, que nos acontece além do nosso querer. A experiência da arte mostra mais propriamente como nela a ciência apenas pode vir como um auxílio, segundo Gadamer “a investigação científica que se dedica à chamada ciência da arte tem consciência desde o princípio de que não pode substituir nem suplantar a experiência da arte”. Esta “é a mais clara advertência para que a consciência científica reconheça seus limites” (Ibid., p. 31 [2]). Certamente a ciência pode auxiliar a compreensão de uma obra de arte ao analisar as características de certas técnicas e de certas épocas, mas não pode jamais alcançar o mesmo que acontece na experiência da arte. E, no entanto, a influência do ideal metodológico se mostra também em nossa relação com a arte quando a consideramos uma experiência na qual conhecimento e verdade não entram em jogo. Veremos que o acontecer é uma palavra-chave para apreender o que Gadamer defende ser a compreensão.

Ao recusar a ideia de método o próprio conceito de hermenêutica se transforma. No sentido moderno do termo a hermenêutica ocupava-se da correta interpretação ou tradução de passagens obscuras ou ambíguas a partir de certos princípios ou da aplicação de determinadas regras. Ela servia como disciplina auxiliar de três diferentes áreas: da teologia na exegese da Sagrada Escritura; do direito na aplicação da lei e da filologia na tradução e interpretação dos textos clássicos. No século XIX, a hermenêutica adquire uma unidade e um caráter filosófico através dos estudos de Friedrich Schleiermacher. O problema da compreensão como tal passa a ser o centro da questão hermenêutica desvinculando-se de questões específicas das áreas acima citadas. Dada a constante possibilidade da má compreensão ou do mal-entendido, Schleiermacher procura estabelecer um procedimento de interpretação tendo em vista as condições gerais para que a compreensão ocorra, sem restringir esse procedimento à interpretação de textos específicos, mas abrangendo também a fala, a conversa. A compreensão se dá no âmbito da linguagem, que Schleiermacher afirma coincidir com o âmbito do pensamento, de modo que para a realização da compreensão deve se partir tanto da linguagem quanto da exposição do pensamento do autor ou do falante.

A partir dessa concepção de hermenêutica, a compreensão será tomada pelas ciências humanas para fundamentar a especificidade de seu método, principalmente com Wilhelm Dilthey e as ciências históricas. Distingue-se assim as ciências humanas, que são para compreender, das ciências naturais, que são para explicar os fenômenos naturais. Estas procuram explicar os fenômenos a partir de leis universais, aquelas procuram compreender o significado de um evento singular. O que importa aqui é destacar a concepção de hermenêutica como método, contra a qual Gadamer se posiciona.

Somente com Heidegger a hermenêutica pôde se libertar de sua função metodológica e o horizonte temporal de toda compreensão pôde se mostrar. Nesse sentido Gadamer recusa a tradição hermenêutica, distanciando-se do pensamento tanto de Schleiermacher quanto de Dilthey; como diz Grondin, Gadamer claramente não pretendia formular com sua hermenêutica um método, “seu propósito era apenas corrigir a falsa auto-concepção deles” (2003, p. 297). Ocupa uma considerável parte de *Verdade e Método* a pretensão de fazer ver, através de uma leitura da tradição, aquilo que aos próprios hermeneutas não pôde ser esclarecido e que só veio a ser com a afirmação da distância temporal: os preconceitos operantes na tradição filosófica. Toda esta conversa com a tradição tem como meta desenvolver um “novo aspecto do problema hermenêutico” (GADAMER, 2008, p. 348 [264]) decorrente das mudanças desde a hermenêutica romântica de Schleiermacher até a analítica existencial do *Dasein* de Heidegger.

Esta nova caracterização da hermenêutica está exposta no livro *Verdade e Método* que segue basicamente a seguinte estrutura: dividido em três partes, em cada uma delas se desdobra os elementos constituintes das experiências acima citadas, respectivamente, a arte, a história e a linguagem. As duas primeiras partes se iniciam com uma interpretação da tradição filosófica para só depois Gadamer apresentar a sua própria teoria. A terceira parte difere apenas que se inicia já com o pensamento de Gadamer para então entrar em diálogo com os conceitos da tradição. Perpassa todo o livro a elaboração do conceito de compreensão pois sua meta é justamente legitimar a verdade e o conhecimento nestas experiências através da ideia de compreensão como o modo de ser originário do humano no mundo e para com o mundo. O problema hermenêutico deixa de ser uma questão instrumental para as ciências humanas e passa a ser uma investigação ontológica a partir do conceito de compreensão como o que perfaz o ser do humano.

Em grande medida é a Heidegger quem Gadamer segue nessa concepção de hermenêutica, a partir da hermenêutica da facticidade

heideggeriana. Ele mesmo afirma que manteve “o conceito de ‘hermenêutica’, empregado pelo jovem Heidegger, mas não com o sentido de uma doutrina do método, mas como uma teoria da experiência real, que é o pensamento” (Ibid., p. 23). No entanto, ainda que a hermenêutica de Gadamer continue operando com a questão do sentido de Ser e a crítica à metafísica pelo esquecimento do Ser, estas não ocupam explicitamente seu centro de investigação, mas estão presentes como pano de fundo. Gadamer não adere à noção crítica heideggeriana de uma linguagem da metafísica, de uma linguagem incapaz de dizer o Ser. Ele afirma que “existem apenas conceitos da metafísica, cujo conteúdo ganha determinação no emprego das palavras, como ocorre com todas as palavras” (2011, p.19). Por desvincular a linguagem da história do Ser, segundo Martin Kusch (2001), não há razão para Gadamer defender uma linguagem mais ou menos própria ou próxima da verdade. Assim um modelo fundamental a partir do qual Gadamer pensa a hermenêutica é o da conversação entre duas pessoas, a tarefa de se compreender o outro e de ambos chegarem a um acordo. Compreender tem um caráter mais prático do que teórico; é menos o processo de uma faculdade cognitiva do que uma possibilidade de nossa existência, uma orientação. A hermenêutica gadameriana é pensada a partir do nosso ser finito formado pela história e pela linguagem, cuja questão se dirige para a compreensão como apreensão de sentido.

Tudo isto se encontra ainda orientado pela questão das ciências humanas, como já dito não no sentido da determinação de um método, mas no sentido em que tomam como objeto de investigação a arte, a história e a própria hermenêutica – como interpretação do sentido em geral – e determinam o modo de ser destas experiências humanas. Não é o caráter científico delas que Gadamer pretende justificar, mas sim elaborar um trabalho filosófico para legitimar o conhecimento e a verdade nestas experiências através do conceito de compreensão sem cair vítima dos mesmos pre-juízos da tradição científica, que se encontram tanto na tradição iluminista quanto na tradição romântica.

Cada uma das três partes do livro apresenta uma crítica da tradição a fim de trazer à tona os prejuízos ou preconceitos que configuram um certo modo de pensar inadequado à coisa em questão, a saber, a consciência estética para pensar a arte, a consciência histórica para pensar a história e as ideias de forma e de instrumento para pensar a linguagem. A unidade do livro se alcança tanto em sua meta quanto em sua oposição, sendo a meta o conceito de compreensão a partir dessas diferentes mas interligadas experiências do humano; e a oposição ao ideal metodológico proveniente da separação entre sujeito de conhecimento e objeto que

acaba por desvalorizar uma relação entre sujeito e mundo que não possui demonstrabilidade ao modo da certeza matemática. Resume-se assim a tarefa que se impõe o texto de *Verdade e Método*.

Abordaremos neste capítulo primeiramente a crítica que Gadamer faz ao método a fim de explicitar o pano de fundo no qual ele opera marcando a distinção sujeito-objeto, em seguida, abordaremos o diálogo com a tradição como o modo de fazer filosofia defendido por Gadamer, para então apresentar a consciência hermenêutica como consciência da finitude e historicidade do humano. Por fim, relacionar historicidade e linguagem em toda compreensão.

1.2 A crítica ao método

O conceito de método está presente em todo o livro *Verdade e Método* como um elemento de oposição à teoria gadameriana, porém não recebe mais que uma definição geral², o método se baseia na lógica indutiva, a qual trata de “reconhecer uniformidade, regularidade e legalidade, que tornariam previsíveis os fenômenos e processos individuais” (GADAMER, 2008, p. 37 [9]). As ciências humanas encontram aqui sua primeira dificuldade pois nelas não está em questão o conhecimento de regularidades, seu objetivo é, antes, compreender o significado de um evento singular, que não é compreendido a partir de leis gerais e tampouco pode se tornar o caso para uma lei geral a partir da qual se poderia fazer previsões. De acordo com Gadamer, o objetivo das ciências humanas “não é confirmar nem ampliar essas experiências gerais, para se chegar ao conhecimento de uma lei – por exemplo, como se desenvolvem os homens, os povos, os estados –, mas compreender como este homem, este povo, este estado é o que veio a ser” (2008, p. 39 [10]). Por exemplo, a definição sobre o que é uma guerra, sobre os

² No livro *Gadamer's hermeneutics*, Joel Weinsheimer critica a falta de distinção sobre o método na crítica de Gadamer, pois parece haver para este uma homogeneidade e imutabilidade no que seja o método, além de se referir a um momento que ficou ultrapassado já na época da publicação de *Verdade e método*, quando a ciência era vista com pretensões universais como afirma Gadamer (Cf. Weinsheimer, 1985, p. 3ss). Num texto de 1985, Gadamer reconhece a inconsistência e incompletude da imagem que faz das ciências da natureza (Cf. 2011, p. 9-10 [3-4]). No entanto, parece indiscutível o alcance do domínio da ciência em nosso modo de viver, de modo que a influência dela e do método ultrapassam a influências das humanidades.

elementos comuns presentes em toda e qualquer guerra, não leva a compreender o que seja específico, digamos, da Primeira Guerra Mundial.

O método é uma ferramenta neutra de investigação do objeto da qual o cientista faz uso para garantir a objetividade de sua pesquisa. Ainda que geral essa definição do método é suficiente se entendermos que, para Gadamer, o que está em questão no método é a deliberada crença moderna de que sujeito e objeto são em si separados e independentes, fazendo-se necessário o método para fundamentar epistemologicamente a relação entre essas duas dimensões distintas. Segundo Gadamer,

em sentido moderno, o método, apesar de toda variedade apresentada nas diversas ciências, é um conceito unitário. O ideal de conhecimento pautado pelo conceito de método consiste em se poder trilhar um caminho cognitivo de maneira tão consciente que se torna possível refazê-lo sempre. *Methodos* significa “caminho de seguimento”. Metódico é poder-seguir sempre de novo o caminho já trilhado e é isto que caracteriza o proceder da ciência. Justamente por isso faz-se necessário estabelecer logo uma restrição daquilo que pode resultar desta pretensão à verdade. Se a verdade (*veritas*) só se dá pela possibilidade de verificação – seja como for –, então o parâmetro que mede o conhecimento não é mais sua verdade, mas sua certeza. Por isso, desde a formulação clássica dos princípios de certeza de Descartes, o verdadeiro ethos da ciência moderna passou a ser o fato de que ela só admite como condição satisfatória de verdade aquilo que satisfaz o ideal de certeza (2011, p. 61-2 [48]).

Para as ciências humanas o problema diante desta caracterização do método é que suas conclusões não alcançam esse grau de demonstrabilidade ou verificabilidade, não possuem essa certeza que as ciências da natureza pretendem atingir. Em vista disso as ciências humanas podem apenas se conceber como inferiores às ciências da

natureza, como ciências inexatas³. Mas há uma diferença fundamental entre o objeto das ciências humanas e o objeto das ciências da natureza. Para esta última, objeto é algo existente por si e independente da consciência do sujeito de conhecimento. Para as ciências humanas não é um objeto dado e por si que ela procura compreender – como um determinado povo ou evento – mas o significado ou o nexo de significados no qual se encontra e se formou determinado povo ou evento. Segundo Gadamer, “na medida em que o verdadeiro objeto da compreensão histórica não são os eventos mas seu ‘significado’, esta compreensão não estará descrita corretamente, se se fala de um objeto existente em si e do modo como é abordado pelo sujeito” (2008, p. 431 [334]). A separação entre natureza e consciência, entre a *res cogitans* e a *res extensa* – cuja origem no dualismo cartesiano marca o início da filosofia moderna – é assumida também pelas ciências humanas na medida em que também elas têm que justificar a relação entre a consciência e seu objeto, assim como continuam afirmando a objetividade como um elemento fundamental de seu procedimento. Compartilham da mesma crença das ciências da natureza de que através do método os preconceitos do cientista não sejam implicados na sua pesquisa.

Para a pesquisa histórica isto equivaleria à possibilidade de compreender seu objeto – o significado de determinada evento, por exemplo – abstraindo de seu horizonte atual para que nada seja colocado no objeto que já não esteja nele, ou seja, que a pesquisa histórica poderia se elevar acima de sua própria historicidade e ver cada evento a partir de seu próprio horizonte. A crença na objetividade e neutralidade do método, bem como na distinção sujeito-objeto, leva, em última instância, à suspensão do caráter histórico da própria consciência histórica. Gadamer argumenta contra essa criação filosófica de uma consciência isolada em si, “na primazia da autoconsciência frente à consciência de mundo” (2011, p. 103 [84]); a consciência já é sempre consciência de algo, já é sempre *em relação* a algo. A consciência não pode voluntariamente deixar de lado seus próprios preconceitos e abstrair de sua própria historicidade, porque ela “é mais ser do que consciência”, ao contrário da crença do esclarecimento pela razão, para Gadamer, não somos

³ Gadamer se refere aqui, entre outros, a Helmholtz e sua distinção entre indução lógica, como a “conclusão autoconsciente do cientista da natureza” que guia-se por seu intelecto, e a indução instintivo-artística, que se perfaz num “concluir inconsciente” e que exige condições psicológicas especiais, como tato e memória. Cf. GADAMER, 2008, p. 39 [11].

transparentes para nós mesmos. Somos afetados e formados por crenças, preconceitos, pressuposições que “já vem de longe” (2008, p.33 [5]), cuja tarefa de trazê-los à luz, de questioná-los é constante e infinita. A fé no método esquece da dimensão temporal da compreensão, que toda compreensão é uma atualização do passado, que carregamos sempre conosco nossa situação hermenêutica, nosso horizonte de compreensão. Assim, se impõe para a filosofia a tarefa hermenêutica de procurar trazer à tona a historicidade dos conceitos com os quais trabalha.

1.3 Diálogo com a tradição

Mais do que mera erudição histórica o retorno à tradição filosófica se deve à própria caracterização da hermenêutica filosófica. Gadamer diz:

uma reflexão sobre o que é a verdade nas ciências do espírito não pode querer, pela reflexão, subtrair-se à tradição, cuja vinculabilidade descobriu. Por isso, deverá exigir que sua própria forma de trabalho adquira tanta autotransparência histórica quanto lhe for possível. Esforçando-se para entender o universo da compreensão melhor do que parece possível sob o conceito de conhecimento da ciência moderna, a reflexão deverá encontrar um novo relacionamento também com os conceitos que ela mesma utiliza. Deverá conscientizar-se de que sua própria compreensão e interpretação não são uma construção a partir de princípios, mas o aperfeiçoamento de um acontecimento que já vem de longe. Assim, os conceitos que utiliza não poderão ser apropriados acriticamente, mas deverá adotar o que lhe foi legado do conteúdo significativo original de seus conceitos (2008, p. 32-33 [4])⁴.

Reconhecer a historicidade dos conceitos com os quais trabalha é tarefa do filósofo. Diante disso, o retorno à tradição significa menos uma crítica dirigida a determinados pensadores, visto não ser o caso de se comprometer com as bases de determinadas teorias, e mais uma procura

⁴ A tradução brasileira traduz *Fortbildung* como aperfeiçoamento. No entanto, a palavra e seu contexto não tem o sentido de um progresso ou um caráter teleológico, de modo que deve-se ler “mas a continuação de um acontecimento...”.

do que resta de produtivo em conceitos provenientes da tradição filosófica, no caso, das filosofias grega e alemã. Assim, por exemplo, Gadamer pretende reter a concepção da hermenêutica da facticidade heideggeriana sem se comprometer com a questão pelo sentido do Ser. Os conceitos são apropriados e suas significações devem ser compreendidas no contexto da teoria gadameriana.

O fato de que Gadamer empregue conceitos da tradição filosófica não implica que ele recaia nos problemas que pretende superar, isto é, por exemplo, o que acontece quando Gadamer fala de *consciência histórico efetual*. Não significa aí, como foi criticado por Heidegger⁵, uma volta aos pressupostos de uma fundamentação hermenêutico-filosófica na autoconsciência do sujeito de conhecimento, contra o que se opõe Gadamer. Ele afirma: “os conceitos que emprego em meu contexto definem-se de maneira nova pelo seu uso” (2011, p. 20 [12]). Portanto, é preciso atenção para que os conceitos não sejam tomados imediatamente com o mesmo significado que possuem em determinada teoria. Além disso na própria teoria gadameriana os conceitos podem apresentar modificações de acordo com a relação na qual se encontram, veremos isso mais adiante com o conceito de apresentação (*Darstellung*). Esta dinâmica é defendida por Gadamer, quando afirma que

tanto os conceitos, onde se movimenta o pensamento, quanto as palavras do uso cotidiano de nossa linguagem não estão dominadas por uma regra rígida, com uma posição prefixada. A linguagem da filosofia, mesmo sobrecarregada pelo peso da tradição [...], busca, sobretudo e sempre de novo, tornar fluentes as produções de linguagem (2011, p. 20 [11-12]).

À falta de uma instância superior, absoluta, que garanta a certeza do conhecimento corresponde o movimento nunca completo da compreensão, que não se encerra. Isto vale também em direção ao passado. Se a compreensão é “a continuação de um acontecimento que já vem de longe”, então é no diálogo com a tradição que devemos buscar os significados que repousam nos conceitos e não usar destes como ferramentas à disposição do pensamento filosófico.

Voltar-se à tradição não significa uma tomada de posição consciente diante de algo que já não é mais. Tradição é aquilo que

⁵ Cf. *VMII*, p. 18 [11].

continua atuante no presente mesmo que não estejamos conscientes disso. De acordo com Di Cesare (2013, p.91) a tradição é como “o presente imemorial na compreensão”, constituída de toda prévia compreensão sedimentada na tradição e da qual nenhuma compreensão pode se desvincular totalmente. A tradição é aquilo que desde sempre determina nosso agir e nosso modo de viver em comunidade, de acordo com Gadamer

o que é consagrado pela tradição e pela herança histórica possui uma autoridade que se tornou autônoma, e nosso ser histórico e finito está determinado pelo fato de que também a autoridade do que foi transmitido, e não somente o que possui fundamentos evidentes, tem poder sobre nossa ação e nosso comportamento. [...] É isso, precisamente, que denominamos tradição: ter validade sem precisar de fundamentação (2008, p. 372 [285]).

Ainda que não esteja explícito para nós, a tradição configura nossas ações e pensamentos. Assim, compreender é menos “uma ação da subjetividade e mais como um retroceder que penetra num acontecimento da tradição, onde se intermedeiam constantemente passado e presente” (GADAMER, 2008, p. 385 [295]). Não há fronteiras definidas entre passado e presente, vivemos no entrelaçamento de ambos. O presente, este momento em que vivemos, carrega em si o passado, este, por sua vez, só é na medida em que permanece atuante no presente, mesmo que de modo subterrâneo.

A tradição mostra-se também através de preconceitos. Mas preconceitos não tem apenas um sentido negativo como algo a ser combatido. Por isso, Gadamer levanta-se contra a crítica do Esclarecimento à autoridade e aos preconceitos, na pretensão de livrar-se de todo e qualquer preconceito através da deliberação da razão. Inversamente para Gadamer a razão é constituída historicamente de tal forma que afirma não ser a história que nos pertence, mas nós que pertencemos a ela e que são os preconceitos de um indivíduo que constituem a realidade histórica de seu ser (2008, p.367-8 [281]). O preconceito é um juízo que ainda não passou por um “exame definitivo de todos os momentos determinantes segundo a coisa em questão” (GADAMER, 2008, p.360 [275]). Gadamer diferencia entre preconceitos produtivos como aqueles que tornam possível a compreensão em oposição a preconceitos que são obstáculos à compreensão levando a mal-

entendidos (2008, p.391 [301]). Todavia, o humano essencialmente finito e histórico não alcança o total esclarecimento de si próprio, “os preconceitos e opiniões prévias que ocupam a consciência do intérprete não se encontram à sua livre disposição” (GADAMER, 2008, p.391 [301]). A distinção entre os preconceitos produtivos ou legítimos e os preconceitos ilegítimos depende da distância temporal, do encontro com o outro, com o estranho, estes podem nos atingir e mostrar um outro modo de compreender as coisas, mas este encontro não pode ser deliberadamente provocado com a finalidade de distinguir nossos preconceitos dado que não temos clareza sobre os próprios preconceitos que nos constituem. A razão humana mesmo através de um uso metodológico não é clara e transparente a si mesma. Isto não representa uma sujeição inescapável aos preconceitos, mas sim que “toda existência humana, mesmo a mais livre, está limitada e condicionada de muitas maneiras”, assim, “a ideia de uma razão absoluta não representa nenhuma possibilidade para a humanidade histórica”, a razão existe apenas “como real e histórica, isto significa simplesmente: a razão não é dona de si mesma, pois está sempre referida ao dado no qual exerce sua ação” (GADAMER, 2008, p.367 [280]).

Reconhecer que somos atravessados por preconceitos implica a tarefa de procurar sempre em nossas interpretações atingir “tanta autotransparência histórica” quanto possível, conscientes de que há um limite que a cada vez é insuperável. Ao apresentar um diálogo com a tradição na tentativa de elaborar suas posições prévias e de mostrar aquilo em relação a que se opõe Gadamer é coerente com o princípio que defende em sua hermenêutica filosófica.

O retorno à tradição se justifica também porque o passado não é um dado fixo incontornável, mas ao enfocar um ou outro aspecto da coisa em questão de acordo com a ocasião e o ponto de vista ela se apresenta historicamente sob aspectos diversos. Disso segue-se não só a pluralidade de interpretações como também a experiência sempre renovada da tradição.

1.4 Finitude e historicidade

Ao recusar a tradição hermenêutica que se concebia ou como uma disciplina auxiliar para a correta interpretação de textos ou como o fundamento metodológico das ciências humanas, Gadamer configura a compreensão filosoficamente como o “caráter ontológico original da própria vida humana” (GADAMER, 2008, p.348 [264]). Com o desdobramento da questão histórica que passa a se impor a partir do

século XIX, a compreensão não podia mais se furtar de sua finitude e historicidade. No entanto, a escola histórica permaneceu presa às pressuposições do método e não pôde legitimar a historicidade da compreensão a partir de sua própria forma de trabalho. Somente com Heidegger ocorre um desenvolvimento positivo dessa radicalização temporal da hermenêutica, de acordo com Gadamer

a partir do momento em que Heidegger deixa de considerar a historicidade do *Dasein* como uma limitação de suas possibilidades de conhecimento e como uma ameaça ao ideal da objetividade científica para enquadrá-la de modo positivo na problemática ontológica, o conceito de compreensão, que a escola histórica havia elevado como método, transformouse em conceito filosófico universal. Segundo *Ser e tempo*, a compreensão é o modo de realização da historicidade do próprio *Dasein*. O seu caráter de porvir, o caráter fundamental de projeto, conveniente à temporalidade do *Dasein*, delimita-se pela outra determinação do estar-lançado, pela qual não se designam apenas os limites de uma posse soberana de si mesmo, mas abrem-se e determinam-se também as possibilidades positivas que são as nossas (2011, p. 149 [124]).

A estrutura da compreensão proposta por Gadamer se alinha com as afirmações heideggerianas pensada enquanto o modo de ser próprio do humano. A compreensão se encontra na tensão entre passado e futuro, o passado da compreensão humana abre as possibilidades e os limites de seu futuro. A compreensão é o modo de realização da historicidade do humano, apenas de modo derivativo sua historicidade se torna objeto de estudo e investigação pela ciência. Originariamente, o modo de ser daquele que faz da história seu objeto de pesquisa tem em comum com seu objeto que não “estão simplesmente dados ‘onticamente’” mas que “se dão ‘historicamente’, ou seja, possuem o modo de ser da historicidade” (GADAMER, 2008, p.350 [266]). Nosso interesse pela história se deve à condição humana de pertencer a tradições, isto “faz parte da finitude histórica do *Dasein* tão originária e essencialmente como o seu estar-projetado para possibilidades futuras de si mesmo” (GADAMER, 2008, p.351 [266]). A justificação da relação entre sujeito e objeto, entre consciência e natureza, que a partir do dualismo cartesiano precisava ser respondida para fundamentação da epistemologia, é agora

concebida como uma unidade na qual sujeito e objeto, consciência e história, se pertencem mutuamente. A história acontece pelo humano e através do humano, este, por sua vez, é formado pela história, pela tradição a que pertence.

O pertencer a tradições, característica da historicidade, é uma das bases da hermenêutica filosófica – junto com a linguagem. Perfaz a finitude e a historicidade do humano. Aquilo que o humano é e sabe leva as marcas do seu caráter finito e histórico, ele encontra-se num mundo atravessado pela tradição histórica onde não apenas o que conhece é determinado pela tradição mas seu próprio ser é constituído deste modo, como diz Gadamer, “a tradição histórica não é pensada como objeto da compreensão histórica ou como uma concepção filosófica, mas como um momento efetual do próprio ser” (2008, p.22). A atualidade do pensar filosófico não pode se furtar da condição histórica do humano, de maneira tal que se impõe o desafio de pensar para além dos paradigmas clássico e moderno. Buscar uma fundamentação última dos enunciados filosóficos, falar de estruturas imutáveis do mundo e do homem, ou mesmo de um sujeito que percebe e apreende clara e distintamente as coisas, não tem mais lugar no pensamento filosófico hermenêutico.

A tarefa hermenêutica consiste em fazer a mediação entre passado e presente, bem como entre a estranheza e a familiaridade próprias do pertencer a uma tradição, movendo-se constantemente entre ambos os polos. A finitude da compreensão humana implica o pertencer a uma tradição que não se dá apenas como a familiaridade daquilo que nos é comum desde sempre, mas também que a tradição pode nos dizer algo que cause estranheza, que escape à ordem habitual dos nossos conhecimentos. A tradição não é apenas da ordem do comum, da familiaridade, mas também do estranho, da alteridade, quando uma “tradição, cuja essência consiste em continuar transmitindo naturalmente aquilo que é transmitido, possa ter-se tornado questionável” (GADAMER, 2008, p. 20). Nessa tensão se coloca explicitamente a tarefa de compreender. Mas a compreensão nunca esgota o todo da tradição pois o todo da tradição é justamente o que não há, a compreensão sempre acontece num tempo determinado sob uma perspectiva que previamente a determina. Ao contrário do que pensava a hermenêutica romântica para a qual a compreensão de um texto se dava pela reconstrução da intenção de seu autor, para Gadamer o compreender não pretende alcançar o que o sentido de um texto foi na sua origem, para seu autor ou mesmo para seu público original, mas sim apreender o sentido presente no texto, visando aquilo que o texto tem uma vez mais a dizer, apropriando-se disso como se fosse um dizer atual. O intérprete não pode voluntariamente abstrair de

seus próprios preconceitos – e dos juízos de sua época – e se colocar no espírito de qualquer época histórica.

A esta posição do historiador que escapa de sua própria historicidade, Gadamer chama de consciência histórica. Tal consciência se caracteriza pela pretensão de possuir um ponto de vista histórico para tudo não estando ela mesma restrita a um determinado lugar na história. Sua finalidade é elevar-se acima dos preconceitos de seu presente, procurando “compreender cada época a partir de si própria e não medi-la com critérios de um presente estranho a ela” (GADAMER, 2008, p. 312 [235]). A consciência histórica subtrai-se a sua própria historicidade, enquanto sustenta poder escapar de seu próprio horizonte. Gadamer contrapõe a esta consciência a compreensão que faz em si a experiência da historicidade, a qual nomeia consciência da história efetual – ou consciência dos efeitos da história (*wirkungsgeschichtlichen Bewußtseins*).

1.5 A consciência hermeneuticamente formada

Em toda compreensão se encontram operantes os efeitos da história mesmo quando não se reconhece estes efeitos, como, por exemplo, no método que se pretende a-histórico. A consciência da história efetual tem primeiramente consciência de sua situação hermenêutica. É tarefa do intérprete elucidar a cada vez esta situação, porém, a situação representa “uma posição que limita as possibilidades de ver”, de modo que nunca se esclarece por completo a cada caso em questão. “Essa impossibilidade”, diz Gadamer, “não é defeito da reflexão, mas faz parte da própria essência do ser histórico que somos” (2008, p. 399 [307]). Conscientizar-se da situação a partir da qual se compreende equivale a ter um horizonte. Enquanto a consciência histórica afirma ganhar um horizonte histórico atribuindo a cada época que visa compreender somente o que lhe é próprio, para a consciência da história efetual não se trata de reconstruir o horizonte adequado a cada época histórica, de pensar o horizonte como um conjunto ao qual se acrescenta mais um horizonte, a cada vez que se compreende um horizonte fechado e próprio de determinada cultura. Antes, ter um horizonte significa ampliar o caminho no qual nos movemos em direção “a uma universalidade mais elevada que supera tanto nossa própria particularidade quanto a do outro” (Ibid., p.403 [310]). Nos movemos dentro desse horizonte a fim de podermos alcançar a situação de um outro e então podermos compreendê-lo em sua alteridade. Para alcançar essa mobilidade do horizonte exige-se um processo de formação, de acordo com Gadamer

o horizonte do presente está num processo de constante formação, na medida em que estamos obrigados a pôr constantemente à prova todos os nossos preconceitos. Parte dessa prova é o encontro com o passado e a compreensão da tradição da qual nós mesmos procedemos. O horizonte do presente não se forma pois à margem do passado. Não existe um horizonte do presente por si mesmo, assim como não existem horizontes históricos a serem conquistados. *Antes, compreender é sempre o processo de fusão desses horizontes presumivelmente dados por si mesmos* (2008, p. 404 [311]).

A consciência hermeneuticamente formada deve, portanto, trazer à luz não um mundo distante para nós mas sim a continuidade da tradição, realizando a tarefa de mediar passado e presente, realizando a fusão de horizontes. A consciência assim formada deve integrar a alteridade, a estranheza, não as submetendo às suas próprias opiniões prévias, mas estando aberta para deixar que o outro, ou que o estranho, modifique ela mesma. Isso caracteriza a consciência hermeneuticamente formada: a abertura para a experiência do outro para aprender algo novo. A experiência do tu, que pode ser tanto uma pessoa, um texto clássico ou uma obra de arte, é a experiência de deixar que este tu nos diga algo, que se apresente em sua verdade, sem querer de antemão neutralizá-lo como faria um método. A abertura à tradição é o que caracteriza a consciência da história efetiva. “A consciência hermenêutica tem sua consumação não na certeza metodológica sobre si mesma, mas na comunidade de experiência que distingue o homem experimentado daquele que está preso aos dogmas” (GADAMER, 2008, p.472 [367]). O limite do método deve então ser reconhecido pois não pode proporcionar esta abertura, ao contrário, como um modo já determinado de abordagem do objeto ou da coisa em questão numa investigação científica acaba por encobrir aquilo que, no caso da história, seria para nós uma experiência de verdade por reconhecermos a pertença de nosso próprio ser à comunidade de uma tradição.

Querer compreender uma determinada época por si mesma, através dos valores e juízos que a constituíram, significa passar ao largo da verdade que nos apresenta a experiência histórica. A consciência histórica transforma em fim o que era um meio, a compreensão da história passa a ser um fim em si mesmo quando não precisamos tomar nenhuma posição

em relação aquilo que a tradição nos diz. Segundo Gadamer “o texto que se busca compreender historicamente é despojado formalmente de sua pretensão de dizer a verdade”, quando buscamos conhecer apenas mais um ponto de vista histórico, quando buscamos compreender sem nos implicar com o conteúdo daquilo que compreendemos, “renunciamos definitivamente à pretensão de encontrar na tradição uma verdade compreensível que possa ser válida para nós mesmos” (2008, p.401 [308-9]). Esse saber que vale apenas como um acúmulo de conhecimento teórico, diante do qual mantemos uma distância inabalável vai de encontro ao aspecto prático da hermenêutica gadameriana, porque não nos leva à uma mudança de atitude, à uma re-orientação da nossa vida no mundo.

Ter a consciência de que somos seres históricos implica a consciência da finitude de nosso saber, “*ser histórico quer dizer não se esgotar nunca no saber-se*” (GADAMER, 2008, p.399 [307] grifo do autor). O movimento da compreensão que se desenrola “entre a estranheza e a familiaridade que a tradição ocupa junto a nós, entre a objetividade da distância, pensada historicamente, e a pertença a uma tradição” (Ibid. p. 391 [300]) se coloca como uma tarefa para o intérprete, para aquele que quer compreender. A tarefa central é para a hermenêutica gadameriana que o intérprete se atenha àquilo que foi dito, “a linguagem em que nos fala a tradição” (Ibid.), à coisa em questão. A pertença do intérprete à tradição, de saber-se parte de uma “comunidade de preconceitos fundamentais e sustentadores” (Ibid., p.390 [300]), o vincula com a coisa em questão que procura compreender. O encontro com o passado, com a tradição, com aquilo que já não é mais acolhido como evidente, a partir da distância temporal, é o que pode nos impelir a compreensão. A “condição hermenêutica suprema” é “que a compreensão começa onde algo nos interpela” (Ibid., p. 395 [304]). Desse modo a compreensão visa algo que nos interessa, que não nos é indiferente. É um ser atingido que deve provocar uma mudança de atitude.

Também é uma tarefa do intérprete o estar aberto para que algo lhe seja dito, seja uma transmissão da tradição, seja a conversa com um outro. Para isto é preciso não tomar como pressuposto aquilo que é dito, não meramente reconhecer a alteridade do passado, mas reconhecer que o outro tem algo a nos dizer. A consciência hermenêutica é, nesse sentido, uma consciência aberta. A abertura se encontra em reciprocidade com a *pergunta*, ambas repousam sobre a finitude e historicidade de nosso ser – no saber-se ignorante e querer saber. Aquilo sobre o que se quer saber, o assunto em questão, precisa vir à tona através de uma pergunta. “Perguntar quer dizer colocar no aberto” (Ibid., p. 474 [369]). Nesse

movimento a coisa em questão é colocada em suspenso, é deixada em aberto, de modo que se possa assim questioná-la. Enquanto abertura a pergunta admite várias possibilidades de resposta, sem determiná-la de antemão. Mas na abertura se estabelece conjuntamente o horizonte da pergunta, sua delimitação. A colocação de uma pergunta “implica uma fixação expressa dos pressupostos vigentes, a partir dos quais se mostra o que está em questão” (Ibid., p. 475 [369]). Sendo assim, não é qualquer resposta que vale, tampouco qualquer argumentação, vale aquilo que é posto pela própria coisa em questão. Sua correção se pauta pela orientação dada pela pergunta. Para Gadamer “é essencial a toda pergunta que tenha um sentido. Sentido quer dizer, todavia, sentido de orientação. O sentido da pergunta é pois a única direção que a resposta pode adotar se quiser ter sentido e ser pertinente” (Ibid., p. 473 [368]).

A crítica gadameriana ao método encontra aqui sua plenitude, se a pergunta é o que impele e o que leva ao saber, ao compreender – como afirma Gadamer – e visto que a pergunta emerge no seio daquele que está aberto, daquele que consciente de seu não saber procura conhecer, e não é colocada a partir de um proceder determinado de antemão, então, “não há método que ensine a perguntar, a ver o que se deve questionar” (Ibid., p. 477 [371]). Considerando que para Gadamer o que está em questão na hermenêutica não é desenvolver um procedimento “mas esclarecer as condições sob as quais surge compreensão” (Ibid., p.391 [300]). A compreensão surge a partir de algo que se nos impõe: uma pergunta, um questionar que suspende a validade das opiniões prévias e das expectativas. Para Gadamer

a estreita relação que se mostra entre perguntar e compreender é a única que dá sua real dimensão à experiência hermenêutica. Aquele que quer compreender pode deixar em suspenso a verdade do que tem em mente. Ele pode ter retrocedido desde a intenção imediata da coisa à intenção de sentido como tal, e considerar esta não como verdadeira, mas simplesmente como algo com sentido, de maneira que a possibilidade de verdade fique em suspenso. Esse pôr-em-suspenso é a verdadeira essência original do perguntar. Perguntar permite sempre ver as possibilidades que ficam em suspenso (Ibid., p. 489 [380])

Assim, a compreensão se alcança num jogo de pergunta e resposta, no qual a primazia é da pergunta justamente porque a resposta deve

corresponder ao sentido dela. Nos textos transmitidos pela tradição a compreensão se realiza dessa forma, com a diferença de que o intérprete deve reconhecer a pergunta da qual o texto é uma resposta. A pergunta pode ocorrer através do encontro com um texto, um monumento, uma obra de arte, um vestígio do passado, ao sermos interpelados pela tradição, por aquilo que ela nos fala, desse modo é a própria tradição que nos impõe uma pergunta.

1.6 Compreensão e linguagem

Nas diversas passagens em que Gadamer se refere à tradição como um dito, como aquilo que tem algo a nos dizer, como algo a que devemos ouvir, aponta para o caráter de linguisticidade da tradição e da compreensão. A linguagem é a portadora da tradição, é o meio através do qual a tradição chega a nós e permanece atuante. É também o “*medium* universal em que se realiza a compreensão” (GADAMER, 2008, p. 503 [392]). Para a hermenêutica isso significa uma primazia da compreensão da tradição de linguagem, especialmente da tradição escrita. Significa também que a forma da linguagem, na qual um sentido é transmitido, é inseparável de seu conteúdo. O texto tem uma autonomia que lhe permite chegar a qualquer um que saiba ler. Ele atravessa o tempo mantendo seu sentido, este é atualizado a cada vez que alguém faz sua experiência, sua leitura. Mas toda compreensão tem caráter de linguagem, ainda que aquilo a ser compreendido não seja algo linguístico. Importa-nos aqui acentuar o fenômeno da linguagem como a transmissora do passado e das coisas passadas (GADAMER, 2011, p. 170 [143]), sem afirmar com isto que a linguagem esteja vigente somente aí, ao contrário, a linguagem é o meio universal de toda compreensão. Como diz Gadamer “a universalidade da estrutura da linguagem humana mostra-se como um elemento ilimitado que sustenta tudo, não somente a cultura transmitida pela linguagem, mas simplesmente tudo, porque tudo é assumido pela compreensibilidade na qual nos relacionamos uns com os outros” (2011, p. 276 [237]).

A linguagem como transmissora de um conteúdo da tradição é devida a relação intrínseca entre linguagem e mundo, “a linguagem não é somente um dentre muitos dotes atribuídos ao homem que está no mundo, mas serve de base absoluta para que os homens tenham *mundo*, nela se apresenta *mundo*. [...] Não só o mundo é mundo apenas quando vem à linguagem, como a própria linguagem só tem sua verdadeira existência no fato de que nela se apresenta o mundo” (Idem, 2008, p. 571 [446]).

Gadamer pensa a linguagem, num modelo exemplar, sob a forma da conversação, “graças à qual chega à expressão uma ‘coisa’ que não é somente minha ou de meu autor, mas uma coisa comum a ambos” (GADAMER, 2008, p. 503 [392]). A conversação, como a estrutura fundamental da linguagem, é o “modo como textos passados, informações passadas ou os produtos da capacidade artística da humanidade nos alcançam” (GADAMER, 2011, p. 171 [144]). Assim como os textos nos colocam perguntas, nos levam a uma conversação, o mesmo acontece com as obras não linguísticas como as artes plásticas. A compreensão de obras de arte também acontece sob essa mesma estrutura da conversação. A obra de arte nos interpela, nos coloca uma pergunta que ao pretendermos compreendê-la nos encontramos enredados em um jogo de pergunta e resposta, no vai e vem da linguagem como em uma conversa. Veremos mais detidamente no terceiro capítulo a relação entre arte e linguagem, através da conversação entre obra e intérprete.

Com tudo que foi apresentado até aqui coloca-se uma questão que repercutiu com a recepção de *Verdade e Método*, a qual o próprio Gadamer faz referência ao tratar da questão da linguagem e, podemos incluir, pela vinculação entre história e linguagem, da questão da finitude e historicidade de nosso ser humano, ele diz

o que é em última instância a estrutura da linguagem: é uma ponte ou uma barreira? Uma ponte para a comunicação de um com o outro e construir identidades sobre o rio da alteridade, ou uma barreira que limita nossa autoentrega e nos priva da possibilidade de expressar-nos e comunicar-nos plenamente (2011, p. 388 [336-7]).

Parece haver uma ambiguidade. Se enfatizarmos a questão da nossa finitude, do nosso ser formado historicamente, bem como da consciência histórico efetual, então, a linguagem como portadora e transmissora da tradição parece ser mais uma barreira que nos encerra num determinado modo de interpretar o mundo. Entretanto, como Kusch indica “Gadamer sugere em algumas passagens que, longe de estar inevitavelmente presos pela tradição, os sujeitos humanos podem, até mesmo, dissolver a(s) tradição(ões)” (2001, p. 262). Além disso, Kusch afirma que Gadamer

não só fala da fusão de horizontes como um evento controlado pela linguagem ou pela tradição. Ele também fala de ato consciente [*kontrollierter Vollzug*] desta fusão como a tarefa da consciência histórico-efetiva. Ele destaca a interpretação como um processo de aprendizagem no qual somos levados a perceber o caráter perspectivo de nosso conhecimento (2001, p. 259).

Está nas mãos do intérprete atravessar as pontes em direção a um conhecimento mais amplo, em direção ao novo, ao estranho. Dessa perspectiva a ambiguidade se desfaz; o que se confirma pela seguinte afirmação gadameriana:

de certo que quem foi criado numa determinada tradição cultural e de linguagem vê o mundo de uma maneira diferente daquele que pertence a outras tradições. [...]. E, no entanto, o que se apresenta é sempre um mundo humano, isto é, um mundo estruturado na linguagem, seja qual for sua tradição. Enquanto estruturado na linguagem, cada um desses mundos está aberto, a partir de si, a toda concepção (*Einsicht*) possível e, assim, a toda espécie de ampliação de sua própria imagem de mundo e, nesse sentido, acessível a outros (2008, p. 577 [451]).

O mundo é a soma dessas múltiplas visões de mundo (*Weltansicht*)⁶ A experiência humana de mundo alcança “um aspecto cada vez mais amplo, uma ‘visão’ do mundo” (GADAMER, 2008, p. 577 [451]). Esses diversos aspectos do mundo não se opõem ao “mundo em si”. Segundo Gadamer “a multiplicidade dessas visões de mundo não significa relativização do ‘mundo’. Ao contrário, aquilo que o próprio mundo é não é nada distinto das visões em que ele se apresenta” (2008, p. 577 [451]). As diferentes visões de mundo não se excluem mas formam

⁶ O termo que Gadamer utiliza para visão de mundo é o termo derivado de Wilhelm von Humboldt *Weltansicht*. Gadamer segue Humboldt na concepção de que ter linguagem é ter mundo (*Sprachansicht als Weltansicht*). Para o humano estar no mundo, ter mundo, se dá de forma diferente de qualquer outro ente pelo fato de ter linguagem, porque para ele este mundo é constituído pela linguagem. Assim, “o mundo é mundo apenas quando vem à linguagem, como a própria linguagem só tem sua verdadeira existência no fato de que nela se apresenta o mundo” (GADAMER, 2008, P. 572 [447]). Cf. GADAMER, 2008, p. 556s.

todas o mundo. Na medida em que não estão isoladas em si mesmas, enquanto a compreensão torna possível as pontes entre elas, cada uma dessas visões “está em condições de compreender e abarcar também a ‘visão’ de mundo que se oferece noutra língua” (GADAMER, 2008, p. 578 [452]). Consciente de sua finitude, o humano sabe de sua visão limitada que não pode abarcar o todo, nem olhar de uma posição fora da história e da linguagem. Portanto, cada outro aspecto que compreende desse mundo multifacetado acrescenta algo a este mundo.

1.7 Apreensão de sentido

Resumidamente vimos que Gadamer desenvolve sua hermenêutica filosófica a partir da historicidade do ser humano e do caráter de linguisticidade presente em toda compreensão. A abertura da consciência hermenêutica implica que o humano se reconhece como um ser finito e formado historicamente. Reconhece que quando compreende não o faz meramente a partir do que está presente de modo mais evidente, mas sim enquanto a “continuação de um acontecimento que já vem de longe”. Que a compreensão é mais um acontecer do que uma operação intelectual controlada passo a passo, de modo que se poderia fazer e refazer sua experiência a qualquer momento e do mesmo modo. Quando compreende o humano se reconhece como parte de um todo que, no entanto, não é algo completo e acabado, mas, sim, em constante movimento. Que enquanto parte participam de algo comum, de uma comunidade formada e sustentada por juízo e preconceitos. Formada e sustentada por uma linguagem comum.

A compreensão “começa onde algo nos interpela”, nos dirige a palavra. Para corresponder a essa interpelação precisamos estarmos abertos a ouvir. Isto significa suspender nossas opiniões prévias, nossos preconceitos, declarar ignorância e levar a sério a pretensão de verdade daquilo que nos interpela. A suspensão dos preconceitos e a sustentação em aberto das possibilidades é realizada pela pergunta. A abertura que caracteriza a consciência hermenêutica tem a estrutura da pergunta: colocar em suspenso seu conteúdo de modo que possa ser pensado tanto no seu sim quanto no não, em suas possibilidades próprias; ter sentido, orientar o caminho que a resposta deve tomar. A compreensão se perfaz na apreensão do sentido de uma pergunta que ou bem emerge de nós mesmos, ou bem de uma pergunta que se nos impõe através do encontro com um texto literário ou com uma pintura do século XVIII.

O conceito de sentido (*Sinn*) apesar de bastante frequente e afora sua centralidade na hermenêutica gadameriana não recebe mais detalhada caracterização do que o de ser “sentido de direção” (*Richtungssinn*). Sentido como uma direção, uma orientação, como quando informamos a alguém “é para lá”. Mas também quando respondemos “isso não faz sentido” ou “agora faz sentido!”, ou quando escutamos “o que você está dizendo não tem sentido”. O sentido é aí algo em que já nos reconhecemos, reconhecemos os outros e estados de coisa, é uma dimensão na qual já estamos habituados de modo a poder imediatamente dizer se algo tem sentido, se faz ou não sentido. Entretanto o sentido não é apenas da ordem do imediato, do habitual, visto que podemos ter a experiência de algo que não tinha sentido para nós e passou a ter. Podemos pensar, por exemplo, na leitura de um poema: o mesmo poema lido aos quinze anos de idade fazia pouco sentido, mas lido novamente quinze anos depois fez mais sentido; ou ainda a experiência do encontro com uma escultura que apenas no terceiro encontro teve seu sentido apreendido. Em todos esses casos o fundamental é que não é o sujeito, o intérprete, quem doa sentido àquilo que veio a compreender. Num texto de 1988 ao perguntar o que é afinal o sentido Gadamer declara:

o sentido não é justamente aquela totalidade disponível, em relação à qual nós já sempre estamos todos de acordo, um mundo do sentido para além da realidade efetiva [...]. Sentido é, como a linguagem pode nos ensinar, sentido direcional. Olha-se em uma direção, tal como os ponteiros do relógio, que sempre giram em um determinado sentido. Assim, nós todos sempre apreendemos em nosso sentido a direção, quando algo nos é dito (2010f, p. 384).

A compreensão se perfaz na apreensão do sentido apresentado pela própria coisa em questão. É o sentido que está nas próprias palavras, nos discursos, nas obras, nos textos, que deve ser apreendido por aquele que quer saber. A compreensão, como já dissemos, é mais um acontecer do que um fazer do sujeito.

A compreensão se realiza na atualização de sentido. Retomando o fato de nossa finitude, e da finitude de nosso saber, a compreensão acontece a partir de uma situação e de um tempo, uma época determinada. De modo que mesmo um texto já compreendido pode vir, em uma nova experiência, a nos dizer algo a mais. Com a mudança da situação e do tempo podemos, por exemplo, dar destaque a questões diferentes em um

mesmo texto. Mas esta não é uma mudança arbitrária por parte do intérprete, porque corresponde às possibilidades de interpretação que o próprio texto abre. Apreender o sentido de um texto não equivale a alcançar uma resposta determinada e fixa que dê conta dele, como se para ele existisse uma única resposta correta. O “caráter inesgotável” dos textos se deve à

continuação do acontecer histórico que mostra os novos aspectos significativos do conteúdo transmitido. Pelos acentos que recebem através da compreensão, os textos se inserem num autêntico acontecer, exatamente como se inserem os eventos, em virtude de sua própria progressão [...]. A própria finitude histórica da nossa existência implica estarmos conscientes de que, depois de nós, haverá outras pessoas que compreenderão de modo cada vez diferente. Mas em nossa experiência hermenêutica não há dúvida de que a obra continua a ser sempre a mesma, que comprova sua plenitude de sentido cada vez que é compreendida diferentemente, assim como a história continua a ser a mesma, cujo significado continua se determinando (GADAMER, 2008, p. 487 [379]).

Da parte do intérprete o que se demanda é manter à distância de

tudo o que se impõe como expectativa de sentido a partir dos próprios preconceitos, na medida em que isso seja negado pelo próprio sentido do texto [...]. O desenvolvimento do conjunto de sentido a que está orientada a compreensão nos força necessariamente a interpretar e de novo retirar-nos. É só a auto-suspensão da interpretação que leva a termo o fato de que a própria coisa, o sentido do texto, se imponha por si mesmo. O movimento da interpretação não é dialético porque a parcialidade de cada enunciado pode ser complementada por outro aspecto [...], mas sobretudo porque a palavra que alcança o sentido do texto na interpretação não faz senão trazer à linguagem o conjunto desse sentido, portanto, permite que uma infinitude de sentido em si ganha uma representação finita (Ibid. p. 600 [469]).

A compreensão se perfaz em tudo aquilo que através da linguagem, num vir-à-fala, “enuncia um todo de sentido (*ein Ganzes von Sinn*)” (Ibid., p. 612 [478]), que é um fazer da própria coisa. Isto resume a máxima gadameriana de que “ser, que pode ser compreendido, é linguagem” (*Sein, das verstanden werden kann, ist Sprache*). O sentido que vem-à-fala “aponta para uma estrutura ontológica universal, a saber, para a constituição fundamental de tudo aquilo a que a compreensão pode se voltar” (Ibid.), ou seja, que tudo aquilo que pode ser compreendido tem o caráter de linguisticidade – “isto quer dizer: É tal que por si mesmo se apresenta à linguagem” (Ibid., [479]). Assim é para todo ente que podemos compreender: “ser linguagem que enuncia um sentido” (Ibid. p. 615 [480]).

Isto que vem-à-fala a partir da interpretação de um texto não é uma construção secundária separada do texto mesmo, isto é, do modo como ele se apresenta. A unidade de sentido presente em um texto é o que vem-à-fala, é a declaração, o enunciado, que buscamos compreender. Devemos considerar aquilo que vem-à-fala como mantendo uma relação intrínseca e indissociável com aquilo através do qual se mostra. A palavra é algo diferente daquilo que ela traz à fala, mas ambas as coisas só se determinam uma em relação a outra (GADAMER, p. 613 [479]). Essa distinção é, portanto, para Gadamer, uma falsa distinção. A palavra representa a coisa e a coisa só vem a ser, e ser compreendida, ao ganhar representação na linguagem – representação no sentido de se fazer presente por um outro, como juridicamente o advogado atua em nome de seu cliente.

Para a hermenêutica gadameriana a compreensão é a estrutura originária do “ser-no-mundo”, é um já estar no mundo relacionando, tomando algo como algo, é a condição para que o humano possa vir a criar algo como um método. Ela tem um caráter prático muito mais que um caráter teórico, na medida que compreender é fazer a relação com a situação a partir da qual o intérprete compreende, assim compreender é aplicar o sentido compreendido à esta situação concreta, é saber orientar-se no mundo, é realizar possibilidades do modo de ser humano. É um acordo, na medida em que nós compreendemos uns aos outros alcançamos um entendimento sobre a coisa em questão, visto esta não poder ser decidida na base de uma explicação puramente lógica ou científica – por exemplo, no debate sobre a descriminalização das drogas, pesando os prós e os contras, a resposta final deveria refletir um acordo na sociedade. Também na medida em que compreendemos o sentido de um texto entramos num entendimento com ele, por exemplo, ao ler um texto sobre o belo não apenas registramos desinteressadamente o que foi dito,

mas participo do seu sentido enquanto a pergunta que o texto pretende responder é para mim também imposta e assim posso ter um entendimento com o texto, quanto a coisa em questão.

Nestas três caracterizações da hermenêutica está em questão a compreensão como um acontecer, como apreensão de sentido, como um vir-à-fala, como um fazer da própria coisa que determina a experiência hermenêutica gadameriana. Conseqüentemente determinam também a experiência da arte, se esta deve ser pensada sob a estrutura da hermenêutica, como veremos mais adiante. Para Gadamer a experiência da arte se encontra no mesmo lugar da experiência hermenêutica, a saber, na tensão entre passado e presente, entre o familiar e o estranho, entre a distância do passado e a pertença a uma tradição. Mas a arte possui uma imediatez, principalmente nas configurações plásticas, que parece retirá-la desta tensão entre passado e presente, entre estranheza e familiaridade. Elevando-a acima do tempo e da história. Entretanto, essa é apenas uma aparência que deve ser dissipada a fim de que não se chegue aos mesmos efeitos da tradição estética.

Gadamer diz

se considerarmos a tarefa da hermenêutica como consistindo na construção de uma ponte sobre a distância humana ou histórica entre os espíritos, então a experiência da arte parece excluída de seu âmbito. Dentre todas as coisas que vêm ao nosso encontro na natureza e na história, porém, a arte [...] é aquilo que nos fala da maneira mais imediata e inspira uma familiaridade enigmática que mobiliza todo o nosso ser – como se não houvesse aí nenhuma distância e todo encontro com uma obra de arte significasse um encontro com nós mesmos! (2010c, p.1)

A arte aparece assim como um modelo paradigmático para a reflexão hermenêutica, porque por mais longínqua que seja sua origem ela ainda faz sentido para nós, nos interpela como se fosse uma fala atual e de modo mais imediato do que, por exemplo, fontes ou resíduos do passado, coisas como documentos ou restos de utensílio. Mas essa imediatez não significa que a obra seja acolhida como um mero objeto estético. Significa que a obra de arte carrega em si sua unidade de sentido, de modo que ao longo de mudanças circunstanciais que possa vir a sofrer, como sua transposição para um museu, e ao longo da história, pode sempre vir a apresentar seu sentido, como um sentido atual.

A estética ao realizar a cisão entre sujeito e objeto – própria da tradição filosófica moderna – acaba por conceber a arte como objeto atemporal e o sujeito enquanto consciência afetada pela obra, como o local de apreensão do objeto artístico.

Capítulo 2. A forma e a crítica da consciência estética

2.1 A fundação estética da arte

Os objetivos deste capítulo são definir o que é a consciência estética e suas origens para então apresentar o modo como Gadamer pretende superá-la a partir da perspectiva da hermenêutica filosófica. O que prevalece na concepção estética é o esquema objeto-sujeito: a arte é objeto para a contemplação de um sujeito. Esta concepção é um resultado, um efeito, tem, portanto, uma história. Mas história é precisamente o elemento excluído da consciência estética, cuja consequência é considerar a obra de arte como um objeto a-temporal.

O que nos interessa aqui é como a teoria de Kant aparece na interpretação gadameriana, pois ele é o fim e o começo de dois movimentos fundamentais para a estética. A filosofia de Kant é vista tanto como o esvaziamento do conteúdo social, político e moral dos conceitos de *sensus communis*, de gosto e de juízo, junto com a esteticização destes conceitos; quanto como a matriz da concepção subjetivista da arte, em que o central é o sujeito que aprecia e julga de acordo com seu sentimento, negando conhecimento e verdade para a arte. Na *Crítica da faculdade do juízo* Gadamer encontra seu principal interlocutor na questão sobre a arte.

Como alternativa ao método, Gadamer pensa que as ciências humanas poderiam ter alcançado sua legitimação na tradição humanista, na qual o sentimento de inferioridade que havia em relação às ciências da natureza não teria lugar, pois segundo Gadamer, “as ciências humanas estão muito longe de se sentirem simplesmente inferiores às ciências da natureza. Na herança espiritual do classicismo alemão elas desenvolveram, antes, a consciência de orgulho de serem o verdadeiro suporte do humanismo” (2008, p. 43-44 [14]). Os elementos característicos das ciências humanas se encontrariam, antes, na tradição humanista e não na metodologia científica. Formação, *sensus communis*, juízo e gosto são os conceitos que Gadamer retira desta tradição para mostrar o caminho das ciências humanas que vai do elemento no qual elas viviam no século XIX até o esvaziamento destes conceitos básicos e a consequente perda de sua legitimação. A tradição humanista podia fornecer o caráter de cientificidade que buscavam as ciências humanas mas a procura de um método sob a influência do paradigma das ciências da natureza acabou por encobrir esta possibilidade.

Gadamer identifica nas indagações transcendentais de Kant a perda deste elemento próprio no qual poderiam se legitimar as ciências humanas. Pois este elemento próprio, formado pelos conceitos guia da

tradição humanista, foi esvaziado de seu conteúdo social, político e moral com a filosofia de Kant. Com isso, Kant se constitui como o obstáculo que impede a legitimação das ciências humanas ao negar-lhes o que lhes era característico e, Gadamer diz, “ao desacreditar qualquer outro conhecimento teórico que não fosse o da ciência da natureza, forçou a auto-reflexão das ciências humanas a apoiar-se na metodologia das ciências da natureza” (2008, p. 43-4 [14]). Para a arte isto tem como consequência a perda de seu valor cognitivo ao ser apreendida pelo pensamento subjetivista da estética.

2.2 A subjetivação radical da estética

Publicada em 1790, a *Crítica da faculdade do juízo* é a grande obra da estética moderna, depois da qual a estética como disciplina viria a ocupar o centro da filosofia. De acordo com L.R. dos Santos, a *Crítica do juízo*

representa um marco decisivo na história do pensamento estético, o qual, se por um lado confirma e consagra o reconhecimento da natureza peculiar da experiência e sentimento estéticos e a respectiva irreduzibilidade e autonomia frente à experiência científica e ética, por outro, assinala aquilo a que já se chamou a «viragem para a Estética», ou seja o reconhecimento da importância fundamental da experiência estética e até do primado da Arte no sistema das realizações superiores do espírito, o que veio a ser protagonizado na cultura germânica pelos movimentos classicista, romântico e idealista de finais do século XVIII e começos do século XIX, com reflexos e efeitos directos ou diferidos por todo o espaço da cultura europeia oitocentista (2012, p. 302).

A estética como disciplina autônoma nasce com Alexander Baumgarten, como teoria do conhecimento sensível, mas seu mais famoso e influente texto é a *Crítica do juízo* de Kant. Escrita quando este enfim encontra um princípio *a priori* para o juízo de gosto, enquanto na *Crítica da razão pura*, a estética era entendida apenas como a doutrina *a priori* das formas da sensibilidade. Na terceira crítica, Kant se utiliza do vocabulário na época em voga para as questões estéticas, a saber, os conceitos do belo, do sublime, do gosto, das belas-artes, mas tratando-os a partir de sua filosofia transcendental.

A posição que ocupa a terceira crítica dentro do pensamento estético e da filosofia da arte junto com a influência que exerce em seus sucessores é o principal motivo das várias páginas em *Verdade e Método* dedicadas à interpretação desta obra de Kant. Mesmo quando se refere a esses sucessores do pensamento kantiano – como Fichte e Schiller – Gadamer lhes dedica poucas linhas. Para Gadamer parece ser a herança kantiana que acaba por desviar os bens recebidos, deslocando os fundamentos da estética (2008, p. 102 [64]). Pois se a estética de Kant é alvo de críticas, em diversos momentos Gadamer faz questão de assinalar que a arte não era a questão primordial para Kant, que a *Crítica do juízo* não era uma filosofia da arte, além disso esta *Crítica* era parte do sistema kantiano de modo que retirá-la do seu contexto não seria sem danos ao todo de sua compreensão. Mas é o que acontece na recepção, e consequente modificação, do pensamento kantiano. Grondin manifesta opinião semelhante, ao dizer que se em *Verdade e Método*, “Kant parece ser o culpado imediato”, em trabalhos posteriores Gadamer parece mais simpático à consideração moral da experiência estética em Kant, “de modo que a responsabilidade pelo isolamento da consciência estética deve recair nos seus sucessores românticos”, de qualquer forma, “não se pode negar que foi algo como o paradigma kantiano que dominou o tratamento seguinte da estética pelos próximos dois séculos” (1998, p. 3).

A atitude ambígua de Gadamer em relação a estética kantiana se deve, de um lado, que ele concorda e mesmo ratifica alguns argumentos kantianos, como o da singularidade de cada obra de arte que em Kant se expressa no fato do juízo de gosto ser um juízo reflexionante, e, justamente por isso, da insubordinação da obra de arte ao conceito, pois “dá muito o que pensar” sem ser determinada por um conceito. Visto a afirmação de Gadamer de que “também para Kant, a arte é mais que uma ‘bela representação de uma coisa’: é a apresentação de *ideias estéticas*, isto é, de algo que ultrapassa todo conceito” (2008, p. 95 [58]); além de afirmar também que com as “ideias estéticas”, para as quais não há conceito determinado e que, portanto, “permite(m) pensar de um conceito muita coisa inexprimível” (KANT, 2012, p.174 [197]), Kant “reconhece o modo de ser da arte” (GADAMER, 2008, p. 144 [98]).

Por outro lado, discorda da estética kantiana porque o juízo estético para ter um caráter comunitário⁷ deve poder ser mais do que um sentimento de prazer no sujeito, mais do que um jogo de suas faculdades.

⁷ Cf. Kant, 2012, p. 147-151 [156-161].

Ou seja, deve-se superar a “radical subjetivação do estético que teve início com a ‘Crítica do juízo estético’ de Kant” (Ibid., p. 149 [103]).

Não faltam críticas à interpretação gadameriana da estética de Kant, principalmente a tecida em *Verdade e Método*, já que em outros textos, como diz Grondin acima, Gadamer é mais elogioso em relação a Kant, vide por exemplo o texto de 1974 intitulado *A atualidade do belo*. Críticas que se referem tanto à falta de consideração com o caráter moral e de formação de comunidade do juízo estético, quanto a uma leitura por demais hegeliana que Gadamer faz de Kant, como argumenta Kristin Gjesdal (2009). É preciso apenas lembrar aqui que não passa sem críticas a interpretação por parte de Gadamer de outros pensadores, e não somente Kant; é esperado que haja interpretações divergentes, por destacarem diferentes aspectos, por partirem de diferentes perspectivas ou de diferentes motivações. Porém não é pretensão do texto dar voz a toda crítica. Não se pode furtar do diálogo que Gadamer faz com a tradição filosófica sendo este um dos princípios gerais da hermenêutica, aqui o objetivo é poder compreender mais as próprias teses gadamerianas, bem como o contexto a partir do qual seu pensamento se desenvolve, mas não necessariamente seus erros ou acertos na leitura de outros pensadores.

Ao procurar responder à questão sobre o que é a arte, o que é sua experiência, Gadamer precisa antes trazer à tona certos preconceitos ainda operantes no pensamento sobre a arte, preconceitos formados pelo pensamento estético da arte. Assim como pretende corrigir a concepção de hermenêutica afirmada pelos próprios hermeneutas, pretende corrigir também a concepção de arte forjada pela estética. A exposição da teoria kantiana e de seu desdobramento pela tradição romântica tem como meta justamente mostrar o que são esses preconceitos que protagonizam um momento histórico – estamos falando da Alemanha no século XVIII e XIX – e continua a determinar um modo de pensar e julgar a arte ainda hoje em vigor – resumido por Gadamer na consciência estética.

De acordo com Gadamer o começo da subjetivação da arte está na *Crítica do juízo*. Logo no início deste livro se encontra o que para Gadamer justifica sua crítica ao pensamento estético da arte; na *Análitica do belo*, primeiro parágrafo, se lê:

para distinguir se algo é belo ou não, referimos a representação, não pelo entendimento a objeto em vista do conhecimento, mas pela faculdade da imaginação (talvez ligada ao entendimento) ao sujeito e ao seu sentimento de prazer ou desprazer. O juízo de gosto não é, pois, nenhum juízo de

conhecimento; por conseguinte, não é lógico e sim estético, pelo qual se entende aquilo cujo fundamento de determinação não pode ser senão subjetivo. Toda referência das representações, mesmo a das sensações, pode, porém, ser objetiva (e ela significa então o real de uma representação empírica); somente não pode sê-lo a referência ao sentimento de prazer e desprazer, pelo qual não é designado absolutamente nada no objeto, mas no qual o sujeito sente-se a si próprio do modo como ele é afetado pela sensação (2012, p. 37-38 [3-4]).

O juízo estético, que é o juízo de gosto, não é juízo de conhecimento pois funda-se na subjetividade, portanto nada diz do objeto diante do qual o sujeito é afetado, mas sim do modo como este sujeito é afetado. Estes são alguns dos elementos que constituem o modo como a estética pensa a arte e contra os quais Gadamer argumenta.

Segundo Gadamer, a *Crítica da razão pura* já havia se ocupado da questão sobre o que podemos conhecer quando a terceira crítica é publicada, a esta não cabe então o problema do conhecimento propriamente, mas, sim de um outro tipo de juízo para o qual Kant encontra um princípio *a priori* – depois de haver refutado tal ideia por não encontrar um modo de pensar o gosto para além das contendas empíricas⁸. Contra um relativismo estético quanto à diversidade do gosto, Kant procura num princípio transcendental a universalidade dos juízos de gosto, pois esta não se deriva de um princípio empírico tampouco seria encontrada empiricamente. Distinguindo o juízo do belo do juízo do agradável – este sim empírico, particular e sobre o qual não se discute – como também do juízo do bom – ao qual se liga um conceito – Kant abre espaço para pensar o gosto, enquanto a faculdade que ajuíza o belo, diferentemente da tradição racionalista ou empirista. De acordo com Santos, por um lado Kant quer

libertar o enfoque das questões estéticas dos pressupostos metafísico-objectivos e intelectualistas da tradição racionalista, segundo os quais a beleza é considerada um atributo da realidade ou de algumas realidades e é na medida em que conhece esse atributo que o indivíduo pode

⁸ Cf. Santos, 2012, p. 307-308 e 328-329.

pronunciar um juízo estético acerca da beleza, um juízo que, por isso mesmo, também pode ser universalmente reconhecido por todos os indivíduos. Mas, sendo assim, não se vê o que distinguiria um juízo estético dum juízo de conhecimento e a pretendida autonomização da Estética ficaria comprometida (2012, p. 310)

Por outro lado, para não cair numa doutrina estética empirista, Kant entende o estético não apenas “como o que se refere ao que é sensível por sua natureza e se apreende na sensibilidade, por conseguinte, ainda remetido à exterioridade e ao mundo dos objetos e das suas qualidades sensíveis” mundo este “apreendido na sensibilidade ou pelos sentidos do homem que sobretudo tratava a *Estética* de Baumgarten e, da mesma forma, muitas das doutrinas estéticas setecentistas, inclusivamente as de inspiração empirista e sensualista” (SANTOS, 2012, p.310). Kant fala não mais de sensibilidade mas de sentimento, do sentimento do sujeito afetado por algo que ele chama então de belo. O juízo de gosto se refere a este sentimento e não às qualidades sensíveis do objeto percebido. Ao escapar destas duas concepções Kant radicaliza a subjetivação da estética.

Em Kant, o juízo estético é um juízo reflexionante, i.e, um juízo para o qual apenas há um particular, um singular, e o universal, o conceito sob o qual caia tal singular, deve ser procurado. Em oposição ao juízo determinante, no qual está dado o universal (a regra, o princípio, a lei) e a faculdade do juízo subsume nele um particular. Sob este aspecto, o juízo estético possui semelhança com a inesgotabilidade de que fala Gadamer sobre a experiência da arte, por não ter um conceito que o determine, o movimento entre imaginação e entendimento não chega a um termo, não se esgota. Entretanto, fica excluído da dimensão do juízo de gosto qualquer significado cognitivo. Sem um conceito que determine o que e qual a finalidade de um objeto não posso dizer que há aí conhecimento, ao juízo reflexionante falta justamente o conceito, portanto, não se realiza como conhecimento. Qualquer objeto ou representação que seja tomado num juízo reflexionante, no caso, num juízo estético de gosto, é visto como um singular, é a *este* particular que me refiro quando digo que é belo, para o qual não é dado o universal.

Na primeira parte da *Crítica da faculdade do juízo*, Kant se ocupa do princípio *a priori* do juízo estético, principalmente deste enquanto um

juízo de gosto sobre o belo. Tal princípio fundado na subjetividade implica que o belo não é uma propriedade intrínseca ao objeto. Quando dizemos, por exemplo, “esta rosa é bela” não falamos sobre as propriedades desta flor, mas de um sentimento oriundo da contemplação desta flor, ou seja, do efeito em um sujeito diante de tal objeto ou representação de objeto. Nada se diz sobre os objetos que são julgados como belos, mas sobre o sentimento de prazer ou desprazer no sujeito. Esse sentimento de prazer está fundado no jogo livre entre as faculdades da imaginação e do entendimento. Ambas as faculdades estão em um jogo livre pois não há “conceito determinado que limita-as a uma regra de conhecimento particular” (KANT, 2012, p. 55 [28]). Embora sejam as mesmas faculdades que operam também para o conhecimento, no juízo de gosto, devido à falta de um conceito determinado, a faculdade da imaginação não está submetida à coerção do entendimento, como é o caso no juízo lógico, mas se harmoniza com ele. Assim, ambas as faculdades jogam com o objeto, ou com a representação do objeto, sem nunca o determinar, sem alcançar o universal, permanecendo a experiência de algo que se apresenta em sua particularidade.

A universalidade que Kant atribui ao juízo estético é de caráter subjetivo, pois do objeto julgado nada se sabe, nada se fala – embora é *como se* se falasse de uma propriedade do objeto – sendo assim, não é uma universalidade objetiva, não se funda num conceito, assim não é demonstrável, tampouco é uma universalidade empírica. Ainda que todos devessem concordar num juízo de gosto, empiricamente isso dificilmente aconteceria, talvez aí por não se estar a julgar com o que se deve ter em mente, de acordo com aquelas descrições do juízo estético que compõem a *Análítica do belo*, mas nem se pode levantar razões para que o outro concorde com o meu juízo. Se digo a alguém: “esta rosa é bela” e recebo uma resposta negativa, não há argumentos que o levem a ver do mesmo modo, porque o belo não é um conceito, não sei o que ele é, não posso apresentar as razões para haver uma concordância racional do outro, apenas posso esperar que ele julgue desinteressadamente, ou seja, que julgue sem encontrar em si nenhum interesse particular com respeito ao objeto e possa ser afetado do mesmo modo que sou, com o sentimento de prazer oriundo do jogo livre das faculdades. Por este prazer desinteressado no objeto que se julga belo – diferentemente do juízo do agradável e do bom, nos quais há interesse no objeto ou na representação – se espera que todos concordem no juízo e que o prazer desinteressado deva estar fundado em algo comum a todos, justamente por não haver razões demonstráveis para que todos concordem num juízo. É uma

universalidade subjetiva que se funda num sentimento e não num conceito.

Se se pode esperar que todos deveriam concordar com um juízo de gosto sobre o belo, isso se deve à pressuposição do que Kant chama de *sensus communis* (um daqueles conceitos da tradição humanista acima citados, que para Gadamer, se apresenta em Kant esvaziado de conteúdo e torna-se formal⁹). Por *sensus communis*, Kant entende aquilo que é comum a todos, que se pode encontrar em qualquer pessoa, a saber, as mesmas faculdades e as mesmas “condições subjetivas da possibilidade de um conhecimento em geral, e a proporção destas faculdades de conhecimento, que é requerida para o gosto, também é exigida para o são e comum entendimento que se pode pressupor em qualquer um” (KANT, 2012, p. 146 [155]). Esse sentido comum fundamenta a comunicabilidade universal do juízo de gosto. Não fosse comunicável universalmente não poderia alcançar nenhuma concordância quanto ao efeito do objeto ou da representação do objeto. O que se comunica universalmente não é um pensamento, mas o estado de ânimo no jogo livre da faculdade da imaginação e do entendimento do qual advém o sentimento de prazer. A autonomia que Kant funda para a estética, livre da determinação do conceito, acaba por negar ao gosto sua vinculação com o conhecimento e a verdade (entendida como a concordância do conhecimento com o objeto ao qual faz referência), que ficam reservados ao conhecimento conceitual.

Na *Crítica do juízo* a beleza natural assume um lugar privilegiado a partir do fundamento determinante do juízo de gosto que Kant nomeia conformidade a fins sem fim, ou teleoforiedade sem fim (*Zweckmässigkeit ohne Zweck*). Este princípio próprio que Kant descobre no juízo, encontra na beleza natural seu objeto mais próprio. O que constitui a complacência no objeto belo é a conformidade a fins sem fim: julgamos a representação, pela qual um objeto nos é dado, *como se* houvesse uma finalidade, mas que não descobrimos qual é. Kant a explica assim:

conforme a um fim, porém chama-se um objeto ou um estado de ânimo ou também uma ação ainda que sua possibilidade não pressuponha necessariamente a

⁹ Cf. *VM*, P. 85 [50], para Gadamer em ambos os momentos em que Kant trata do senso-comum, este aparece como desprovido de conteúdo, o mesmo acontece com o gosto, mas, enquanto era a intenção transcendental que movia sua formulação do juízo estético, o conteúdo não é abordado.

representação de um fim, simplesmente porque sua possibilidade somente pode ser explicada ou concebida por nós na medida em que admitimos como fundamento da mesma uma causalidade segundo fins, isto é, uma vontade que a tivesse ordenado desse modo segundo a representação de uma certa regra. A conformidade a fins pode, pois, ser sem fim, na medida em que não ponos as causas desta forma em uma vontade, e contudo somente podemos tornar compreensível a nós a explicação de sua possibilidade enquanto a deduzimos de uma vontade. Ora, não temos sempre necessidade de descortinar pela razão (segundo a sua possibilidade) aquilo que observamos. Logo, podemos pelo menos observar uma conformidade a fins segundo a forma – mesmo que não lhe ponhamos como fundamento um fim – como matéria do *nexus finalis* – e notá-la em objetos, embora de nenhum outro modo senão por reflexão (2012, p.58-9 [33-4]).

A beleza natural por não provir da mão do homem é onde mais propriamente encontramos algo que pelo modo como nos afeta nos aparece como possuindo um propósito, uma finalidade, uma razão última de sua existência. De acordo com Santos,

a experiência do belo da natureza é a gratificante experiência da harmonia das faculdades (imaginação e entendimento) no seu livre jogo, o espontâneo acordo da forma da teleoformidade do objeto com a teleoformidade da forma do sujeito, que nos faz sentir em originária sintonia com a natureza (o objeto), a qual se entrega à nossa representação como se tivesse sido feita para nós e nós para ela (2012, p. 319).

A beleza natural é o caso principal do belo na *Crítica do juízo*, é ela quem retorna e fundamenta a segunda parte do livro, sobre a faculdade de juízo teleológica. Somente a beleza natural “pode servir para legitimar o conceito de finalidade para o julgamento da natureza” (GADAMER, 2008, p. 98 [60]). Assim, o juízo de gosto puro desempenha um papel mais importante na estética kantiana do que o juízo sobre o belo artístico. O juízo de gosto puro provém de uma distinção que Kant faz entre beleza livre (*pulchritudo vaga*) e beleza aderente (*pulchritudo adhaerens*). A

partir dessa distinção e da teoria do ideal da beleza, dos §§16 e 17, Gadamer encontra um possível modo de se pensar a arte, em certa medida próximo de sua própria proposta, mas que em Kant vem a ser suplantada pela função que o belo natural desempenha, por ser o caso privilegiado onde se mostra o princípio do juízo de gosto, a conformidade a fins sem fim.

Segundo a definição de Kant, a beleza livre “não pressupõe nenhum conceito do que o objeto deva ser”, o juízo de gosto é puro, a beleza aderente “pressupõe um tal conhecimento e a perfeição do objeto segundo o mesmo” (2012, p. 71 [48-9]), os objetos desta estão aderidos a um conceito. Entre os exemplos da beleza livre Kant não inclui somente a natureza mas também objetos artificiais – no sentido de criados pelo humano – que “por si não significam nada; não representam nada, nenhum objeto sob conceito determinado”, são exemplos: “os desenhos à *la grecque*, a folhagem para molduras ou sobre papel de parede” e a música sem tema e mesmo sem texto (KANT, 2012, p. 71 [48-9]). O ser humano, cavalo e edifício são exemplos da beleza aderente, neles a pressuposição de “um conceito do fim que determina o que a coisa deva ser, por conseguinte um conceito de sua perfeição” corresponde a uma restrição da pureza do juízo. Gadamer diz que “a partir da fundamentação da estética no ‘juízo de gosto puro’, o reconhecimento da arte parece impossível”, pois neste parágrafo (§16), “ao que parece, o ponto de vista do gosto não só não significa uma condição prévia, como pretende esgotar a essência do juízo estético e protegê-la contra a redução feita por padrões intelectuais” (GADAMER, 2008, p. 87 [51]). Entretanto, o que o juízo de gosto puro quer é enfatizar que o juízo sobre o belo não deve se confundir com o juízo sobre a perfeição do objeto julgado, sobre a determinação de seu fim. Segundo a interpretação de Gadamer os exemplos da beleza livre querem assegurar isto, mas não representam “a verdadeira beleza” (Ibid., p. 88 [52]). Ele afirma que

pode-se e deve-se superar o ponto de vista daquele juízo de gosto puro, dizendo que a beleza não está em questão onde se tenta, através da imaginação, tornar sensível e esquemático um certo conceito do entendimento, mas tão-somente onde a imaginação está em livre concordância com o entendimento, ou seja, onde pode ser produtiva (Ibid.).

Para Gadamer, isso é corroborado pelo parágrafo seguinte (§17) sobre o ideal da beleza. O ideal da beleza só pode ser apresentado pela

faculdade da imaginação, já que não repousa sobre conceitos; é uma apresentação individual em cuja base deve haver “alguma ideia da razão segundo conceitos determinados, que determina *a priori* o fim sobre o qual a possibilidade interna do objeto repousa” (KANT, 2012, p. 75 [55]). Ao ideal da beleza se distingue a ideia normal estética, esta é como uma imagem regular das espécies da natureza, que retira da experiência os elementos que constituem cada espécie e forma uma imagem que serve como padrão de medida para o ajuizamento de cada espécie em particular, mas é uma ideia presente naquele que ajuíza (Ibid., p. 76 [56]). Ela não é a beleza ainda, mas a condição para que a apresentação de alguma espécie possa ser bela, é somente “academicamente correta” (Ibid., p. 78 [59]). Um ideal da beleza só existe para o ser humano porque somente ele “tem o fim de sua existência em si próprio”, pois é quem “pode determinar ele próprio seus fins pela razão” (Ibid., p. 75 [55]). O ideal do humano “consiste na expressão do *moral*” (Ibid., p. 78 [60]). Gadamer vê aí o lugar para se pensar a arte, para ele

é assim que o formalismo do “prazer seco” acaba dissolvendo decisivamente tanto o racionalismo na estética como qualquer teoria universal cosmológica da beleza. Justamente com aquela distinção classicista entre ideia normal e ideal da beleza, Kant destrói o fundamento a partir do qual a estética da perfeição encontra sua beleza única e incomparável na plena agradabilidade sensorial de todo ente. Somente então “a arte” consegue tornar-se um fenômeno autônomo. Sua tarefa não é mais a representação do ideal da natureza, mas o encontro do homem consigo mesmo na natureza e no mundo humano-histórico. A demonstração kantiana de que o belo agrada sem conceituação alguma não impede, de forma alguma, que nos interessemos realmente só pela beleza que nos atinge significativamente. É justamente o reconhecimento da ausência de conceituação do gosto que nos permite superar uma estética do mero gosto (2008, p. 91 [55]).

Gadamer aponta uma concepção de arte presente na estética kantiana que também é suplantada pela natureza, pois se a arte nos interpela, ela promove o encontro do homem consigo mesmo, o faz intencionalmente. Enquanto o belo natural nos interpela não intencionalmente, promovendo o encontro com algo não humano, não

artificial, o que justificaria o caráter teleológico do juízo estético. Mas quando Kant afirma que a arte deve ser vista como se fosse natureza, a fim de que não transpareça na obra nenhuma “coerção de regras arbitrárias” que prejudique o prazer no livre jogo das faculdades que repousa na conformidade a fins na forma (2012, p. 162 [179]), Gadamer entende que então Kant faz justiça à arte, pois ela é vista não como um espelho da natureza mas como a apresentação de algo que não se encontra na realidade e que só a arte pode fornecer – através da criação genial – e que “dá tanto a pensar que jamais deixa compreender-se em um conceito determinado, por conseguinte amplia esteticamente o próprio conceito de maneira ilimitada” (GADAMER, 2008, p. 172 [194]).

Qual é então a posição da beleza artística, que se distingue do belo natural por ter um criador que sem conceito do belo, sem regras para criar o belo, produz o belo na arte? Quando Kant fala sobre o belo artístico dá-se uma mudança de perspectiva, do contemplador que emite juízos de gosto sobre o belo para o criador do belo artístico. Este encontra-se na figura do gênio, a bela arte é, então, concebida a partir da criação genial.

O gênio é um talento de originalidade exemplar que produz algo para o qual não há uma regra determinada, sua produção não pode ser nem ensinada nem aprendida. Gênio, portanto, só existe na criação artística. A ciência procede segundo regras e demonstrações de forma que tudo nela pode ser ensinado e aprendido. O que não significa que o gênio não labore, ao contrário, como toda criação necessita de um suporte material para sua apresentação, o gênio precisa saber trabalhar com o material a partir do qual produz, precisa ter habilidades técnicas. O gênio não despreza as regras, a escola, o trabalho rigoroso, mas sua criação não surge apenas pela aplicação de técnicas, quanto menos por imitação. Por sua originalidade, o gênio não segue uma regra já dada, ele produz algo único, a partir do qual não se pode deduzir as regras para sua produção – nem mesmo o próprio gênio pode indicar claramente como ele produz suas obras. O gênio é descrito por Kant como um favorito da natureza. Através dele a natureza fornece à arte a regra.

Como Gadamer nos lembra, o conceito de natureza predomina também aqui, “o gênio é um favorito da natureza – como a beleza natural é vista como um favor da natureza. As belas artes devem ser vistas como natureza. A natureza impõe suas regras à arte pelo gênio. Em todas essas explanações o conceito da natureza é o padrão imbatível” (2008, p. 98 [60]).

Através do conceito de gênio, Kant vê na arte mais que a “bela representação de uma coisa”. Na criação genial, nas belas artes, há a expressão de ideias estéticas. De acordo com Kant, ideia estética é

“aquela representação da faculdade da imaginação que dá muito a pensar sem que, contudo, qualquer pensamento determinado, isto é, conceito, possa ser-lhe adequado, que consequentemente nenhuma linguagem alcança inteiramente” (2012, p. 170-1 [192-3]). Uma ideia estética é a expressão significativa de algo único, particular, que não está à espera de determinação conceitual, é antes uma fonte de significado que permite pensar mais do que se expressa em um conceito determinado, permite ainda tornar sensíveis ideias para as quais não há exemplos na experiência. Mas mesmo essa criação genial é vista sob a mesma estrutura do gosto, ambos se referem ao sentimento oriundo do prazer estético, segundo Gadamer, “o conceito do gênio coincide, pois, com o que Kant considera o decisivo do juízo de gosto, ou seja, o jogo leve das forças do ânimo, a ampliação do sentimento vital que nasce da concordância entre forma de imaginação e entendimento e que convida ao repouso ante o belo. O gênio é um modo de manifestação desse espírito vivificador” (2008, p. 96 [58-9]).

Entre o gosto e o gênio a primazia recai sob o primeiro, mesmo a criação genial deve se adequar ao gosto. O próprio gênio precisa ajuizar sua obra com gosto para que possa ser apreciada como bela. A bela arte, assim como o belo natural, também é um caso para o juízo de gosto, ou seja, deve comunicar aquele avivamento das faculdades, o prazer que se encontra em qualquer que seja o objeto que se julga belo, natureza ou artístico. Tendo em vista “a intenção sistemática do todo” da terceira crítica – e mesmo de toda filosofia kantiana – de pensar a natureza com uma finalidade, através do princípio transcendental do juízo estético, a conformidade a fins sem fim, o belo natural é quem pode exercer a função de fundamentar “a posição central da teleologia” (GADAMER, 2008, p. 98 [60]) e não o belo artístico. Assim, Gadamer pode dizer que o gênio, o favorito da natureza cuja criação deve ser vista como natureza, apenas equipara as belas artes com o belo natural, de modo que aquilo que fora dado à bela arte apresentar – as ideias estéticas, ou do ponto de vista de Gadamer “o encontro do homem consigo mesmo” – é retraído em favor da estrutura do juízo estético, para o qual a arte é apenas um caso para o ajuizamento e não exerce um papel central na *Crítica do juízo*, cito Gadamer:

também a arte é vista esteticamente, isto é, também ela é um caso para o juízo reflexivo. O que se produz intencionalmente e, nesse sentido, com vistas a algum objetivo, não deve ser referido a um conceito, mas pretende ser agradável ao mero julgamento,

como o belo natural. “Que as belas artes são arte do gênio” significa somente que também para o belo na arte não existe nenhum outro princípio de julgamento, nenhuma medida de conceito ou de conhecimento, a não ser o da conveniência (*Zweckmäßigkeit*) para o sentimento da liberdade no jogo de nossa capacidade de conhecimento. O belo na natureza *ou* na arte possui um e o mesmo princípio apriorístico, que reside totalmente na subjetividade (2008, p.98 [61]).

Com os sucessores de Kant essa equivalência entre belo natural e bela arte será desmontada, juntamente com o padrão imbatível do conceito da natureza. As investigações da estética continuam mas não operam mais no plano transcendental, “deixa de existir o pano de fundo da metafísica, que em Kant fundamentava a primazia do belo natural e que mantinha o conceito de gênio vinculado à natureza” (GADAMER, 2008, p. 99 [61]). A estética kantiana representa o fim de um regime do gosto, mas também apresenta as bases para o início de um outro regime, como diz Santos,

colocado no ponto de viragem de dois regimes do pensamento estético, ao mesmo tempo que leva um ao limite e abre ao outro as portas, Kant revela-se, todavia, mais como sendo ainda o representante de uma estética classicista do gosto e da reflexão contemplativa do que como o incondicional paladino de uma estética romântico-idealista do gênio, entendido como um eu individual absoluto que fosse deixado entregue à liberdade sem peias – ou mesmo à arbitrariedade – da sua inesgotável imaginação criadora (2012, p. 338).

Com a desvalorização do gosto e do belo natural, as bases da estética modificam-se: é a arte e o gênio que passam a ocupar este lugar. Não é mais o ponto de vista de quem contempla uma obra de arte mas o ponto de vista do artista, na figura do gênio. Porém, na medida em que a compreensão de uma obra de arte requer uma genialidade tal como a de seu criador, ambos os pontos de vista se equivalem. É a arte que passa a ocupar o centro do questionamento estético e que abrange “toda a produção inconscientemente genial, inclusive a natureza, que passa a ser entendida como produto do espírito” (GADAMER, 2008, p. 102 [64]). Com a inversão do belo natural que passa a ser subordinado ao belo na

arte, se atinge o *ponto de vista da arte*, como diz Gadamer. Através do qual a estética passa a ser entendida como filosofia da arte – Hegel considera estética um nome não muito apropriado para o seu pensamento sobre a arte, que melhor seria chamá-lo de filosofia da arte, pois seu objeto é somente o belo da arte e não o belo natural (HEGEL, 2001, p. 27-8 [13-4]), antes Schiller já havia dado primazia ao belo na arte.

A valorização do conceito de gênio em detrimento do conceito de gosto apenas aprofundou a subjetivação da estética – agora como filosofia da arte – pois a produção genial, para o romantismo alemão, era resultado de uma consciência que criava livremente, a partir de suas vivências e, como dito acima, a compreensão de uma tal obra somente poderia se realizar naquele que também vivenciava a obra, que pudesse se colocar no lugar do gênio a fim de compreender algo que não estava à disposição nos lugares comuns da tradição: nos mitos, nas sagas, nas alegorias. A produção genial é vista como a livre capacidade de formar símbolos. O oposto da alegoria, o símbolo torna-se para a estética do século XIX, principalmente com a figura de Goethe, seu conceito mais representativo. A criação simbólica genial passa a ser o valor através do qual se define a arte, em oposição à criação alegórica – própria do barroco, período anterior ao romantismo – cuja desvalorização tornou-se “consequência necessária da libertação da arte dos grilhões do racionalismo e da caracterização do conceito de gênio” (GADAMER, 2008, p. 128 [85]).

A alegoria era vista, no romantismo, como a mera aplicação de regras e convenções. O significado do discurso ou da imagem alegórica se encontra em algo que não nela mesma, pressupõe o conhecimento ou a familiaridade com seu significado convencional, instituído, para ser compreendida. Sem esta convenção ou instituição, por si mesma, não pode ser compreendida. O símbolo, ao contrário, é a coincidência de seu ser próprio com o seu significado. Não depende de uma prévia convenção para ser compreendido, é apenas sua presença, sua manifestação, o necessário para sua compreensão. Nisso ressoa “um pano de fundo metafísico”, na medida em que se entende o símbolo não como “uma mera adoção ou criação de um signo, mas pressupõe uma conexão metafísica do visível com o invisível” (GADAMER, 2008, p. 121 [79]). Alegoria e símbolo estão estreitamente vinculados com a religião, pois é neste âmbito que encontram sua aplicação primordial – ambos “são necessários pelo mesmo motivo: não é possível conhecer o divino a não ser através do sensível” (GADAMER, 2008, p. 121 [79]), mas, enquanto o símbolo apresenta uma coincidência de duas dimensões distintas, a alegoria apenas o faz artificialmente apontando para algo fora de si. Como coloca Weinsheimer, “a alegoria envolve uma relação de significado com

significado, o símbolo uma relação de ser com significado” (1985, p. 89, tradução nossa). O significado na alegoria é definido e determinado, no símbolo o significado é indeterminado possibilitando inesgotável interpretação.

A produção genial simbólica não se compreende como a elaboração dos conteúdos já familiares da tradição, mas, sim, como a expressão da subjetividade do artista, a expressão de suas vivências. Conhecemos bem hoje essa figura popularizada do gênio como aquele que leva uma vida rica de aventuras e experiências, cuja obra é a expressão mesma dessa vida. É ele quem tem algo a nos dizer e não o homem banal na repetição tediosa de seus dias. A vivência (*Erlebnis*) é o que expressa a arte do gênio, a compreensão de sua obra acontece com a compreensão de suas vivências, tornando a vida do artista o meio para compreender sua criação. A obra de arte assim entendida como uma produção genial oriunda da vivência e expressão desta torna-se também uma vivência para seu receptor, “assim como a obra de arte é um mundo para si, também o vivenciado esteticamente como vivência distancia-se de todos os nexos com a realidade” (GADAMER, 2008, p. 116 [75]).

Esta concepção de arte, vinculada ao conceito de gênio, de vivência – ambos marcadamente no plano da subjetividade – marcou uma época, o século de Goethe (Ibid., p. 117 [76]). Com a distância histórica, com o afastamento do meio no qual esta concepção era dominante, mostra-se justamente que foi um período determinado na estética e na filosofia da arte, que não abarca o todo do que é arte, do que é feito ou pensado como arte. Gadamer, com o olhar mais voltado ao passado, menciona toda arte anterior ao romantismo alemão que se valia de outros conceitos e outros critérios para sua criação e apreciação. Somente ao iluminar os conceitos e o modo como eles estão operando que se pode ver a validade restrita de um padrão – exatamente este o motivo do retorno de Gadamer à tradição estética alemã. Como podemos então compreender a arte retirando de sua base “a liberdade da atividade simbolizadora do ânimo (*Gemüt*)?” Será esta atividade simbolizadora tão livre da “tradição mítico-alegórica” quanto se pretende? (GADAMER, 2008, p. 130 [87]). Para Gadamer a resposta à última questão certamente é negativa e com isso ele problematiza a “consciência estética”.

2.3 A forma da consciência estética

Em sua *Autoapresentação* concluída em 1975, presente no segundo volume de *Verdade e método*, Gadamer diz:

quando comecei a elaborar uma hermenêutica filosófica, sua própria pré-história exigia que se tomasse as ciências “da compreensão” como ponto de partida. Mas acrescia-se a elas um complemento que até o momento não foi levado em conta. Refiro-me à experiência da arte. Isso porque ambas, a arte e as ciências históricas, são modos de experiência que implicam diretamente nossa própria compreensão da existência. [...]. Meu ponto de partida, foi, então, a crítica ao idealismo e a suas tradições românticas. Vi claramente que as formas de consciência que havíamos herdadas e adquirido, a consciência estética e a consciência histórica, eram figuras alienadas de nosso verdadeiro ser histórico e que as experiências originárias transmitidas pela arte e pela história não podiam ser compreendidas partindo-se daí. A distância tranquila que a consciência burguesa gozava de sua cultura ignorava o fato de que todos estamos implicados na situação e nela estamos em jogo (2011, p. 565 [495]).

Disso retemos, por ora, que a consciência estética é uma consciência herdada do idealismo e da tradição romântica, através da qual a experiência da arte não pode ser devidamente compreendida. Mais do que para a arte mesma o acento era dado ou bem ao sujeito para quem se destinava a obra, seu público-espectador, ou bem ao artista-gênio. Em ambos os casos eram os dois polos da subjetividade, em cujo meio encontrava-se a arte como objeto ou diante da subjetividade do espectador que a contempla, que goza da arte como um momento de fuga da realidade, ou da subjetividade do gênio que expõe na obra sua própria vida. Nessa situação a ontologia da obra de arte elaborada por Gadamer apresenta não apenas mais uma alternativa, ela se quer como quem vê não de fora pois o que não há é justamente um fora, a herança da tradição não é algo que se pode simplesmente recusar, antes, é a pretensão de que com a passagem do tempo o peso de certas concepções deixe de se sentir tão fortemente e outros pensamentos possam se mostrar se ao voltarmos a atenção para a “coisa em questão”, no caso a arte, julgarmos que outros conceitos, ou outros significados para velhos conceitos, se fazem prementes.

A consciência estética recebe sua forma da tradição romântica a partir da recepção da estética kantiana. Na medida em que o próprio Kant relegou a arte à um âmbito no qual conhecimento e verdade são negados,

isso provocou a separação cada vez maior entre arte e realidade. A autonomia da arte se radicalizou a ponto de excluir a possibilidade de que a arte pudesse dizer algo sobre o mundo, sobre o humano, limitando-a à análise dos mecanismos psíquicos-subjetivos vinculados com a experiência estética. A arte não é ajuizada por nenhuma medida exterior ao seu domínio, como diz Gadamer “é o ‘reino ideal’ a ser defendido contra toda limitação, até mesmo contra a tutela moral do Estado e da sociedade” (2008, p. 132 [88]).

Quanto a esta separação entre arte e realidade, Gadamer se refere a Schiller, que se orientando no espaço da estética kantiana não se satisfaz com esta e procura alternativas para a subjetivação da estética – através de um princípio objetivo do belo – e para o caráter a-histórico da arte – através de uma crítica à situação política de sua época. Nas cartas sobre a educação estética do homem, Schiller apresenta a necessidade de uma formação estética como meio para o homem alcançar sua liberdade política e moral, ele diz: “é pela beleza que se vai à liberdade” (2002, p. 22). Seu modelo histórico opõe um estado natural e um estado ideal para o homem, de liberdade e igualdade política, a educação estética deveria fazer a ponte e levar o homem do estado natural para o estado ideal¹⁰. Para isto acontecer o homem deve habitar o reino ideal do belo separando-se da realidade, neste reino autônomo do belo o que importa é a aparência estética oposta à realidade, Schiller afirma assim que

a aparência é estética somente quando é sincera (renunciando expressamente a qualquer pretensão à realidade) e quando *autônoma* (despojando-se do apoio da realidade). Tão logo seja falsa e simule realidade, tão logo seja impura e careça da realidade para seu efeito, ela torna-se nada mais que um baixo instrumento para fins materiais e nada pode provar quanto à liberdade do espírito. Não é necessário, de resto, que seja sem realidade o objeto onde encontramos a bela aparência; basta que o nosso juízo não se atenha a essa realidade, pois enquanto a ela se atém não é estético (2002, p. 132).

A arte como aparência estética e a realidade são vistas como âmbitos distintos, a primeira ganha uma autonomia que a mantém livre de qualquer contato com a realidade – “a arte só é verdadeira na medida em que abandona completamente a realidade e torna-se puramente ideal”

¹⁰ Cf. Hammermeister, 2002, p. 51.

(SCHILLER apud. HAMMERMEISTER, 2002, p. 58). Para Gadamer essa educação estética tem como efeito uma educação *para* a arte, concretizada em uma “sociedade cultural que se interessa pela arte”, além do que a liberdade que deveria ser conquistada através da educação estética “só é liberdade num estado estético e não na realidade” (GADAMER, 2008, p. 132 [88-9]). A demarcação de dois âmbitos distintos e a identificação da arte como aparência estética é, para Gadamer, nada mais que efeitos do “predomínio do modelo de conhecimento das ciências da natureza” que “acaba descredenciando todas as possibilidades do conhecimento que se encontram fora dessa nova metodologia” (2008, p. 134 [89-90]).

Podemos agora elencar as características com as quais toma forma a consciência estética. A consciência estética surge e pertence ao que Gadamer chama de *ponto de vista da arte*. Com a modificação dos fundamentos da estética, o gosto e o belo natural dão lugar ao gênio e ao belo artístico, a natureza passa a ser vista como o reflexo deste, ou seja, do ponto de vista da arte. Este ponto de vista corresponde à problemática entre ciências humanas e ciências naturais, na medida em que a primeira é vista em comparação com a segunda como inexata, como “artística”; a consciência estética que surge com o ponto de vista da arte se fundamenta na oposição entre a aparência estética e a realidade – embora, aqui, os valores se invertam: é o reino da aparência que deve ser estimado em detrimento da realidade – como elaborado por Schiller. A consciência estética, portanto, abstrai dos vínculos religiosos, morais ou mesmo políticos que uma obra de arte possa ter para ver nela apenas sua aparência estética, como diz Gadamer, tal consciência “implica uma alienação da realidade” (2008, p. 134 [90]).

A consciência estética por ver na arte sua mera aparência, ao “dissolver o vínculo que une a obra de arte com seu mundo” (GADAMER, 2008, p. 135 [90]), abstrai do conteúdo da obra de modo que não possui nenhum padrão de conteúdo com o qual pudesse julgar as obras, ela abarca tudo o que é feito como arte e neste gesto o que é arte é medido por sua acolhida, “ela se vê refletida a partir de todo gosto determinante e determinado, representado, ela mesma, um grau zero de determinação”, ao rejeitar o vínculo da obra com seu mundo, se torna “o centro que vivencia, a partir do qual se mede tudo o que vale como arte” (Ibid., p. 135 [90]). A consciência estética toma a si mesma como o agente que julga, decide e reúne o que é arte, assim, a arte mesma é reduzida a um objeto sensível que nas operações mentais dessa consciência é julgada e conhecida; a subjetividade é o local no qual se decide sobre a arte. A estética moderna, no rastro de Kant, toma a consciência como seu lugar

de fundamento. Está alinhada com a filosofia moderna que faz do sujeito, da subjetividade, o fundamento das concepções epistemológicas, éticas, semânticas. Nesse modo de filosofar a historicidade é um elemento ausente. De modo que na apreensão da obra de arte, enquanto um objeto puramente sensível, o que está em questão não é a apreensão a partir de uma situação determinada – que acabaria por modificar a interpretação da obra como afirma a experiência hermenêutica – mas o modo como o sujeito é afetado, que na transparência de sua consciência produz um juízo preciso.

Enquanto o gosto para a tradição humanista – já não o juízo de gosto kantiano – era definido por uma comunidade que se via refletida no conteúdo deste gosto determinado, a consciência estética é formada para acolher a arte de qualquer cultura e de qualquer época, sem distinção de conteúdo. Ao desprezar estes laços com uma comunidade, com o mundo, a consciência estética alcança a “pura obra de arte”. Gadamer afirma assim que aquilo que “chamamos de obra de arte e vivenciamos esteticamente repousa, portanto, sobre um produto da abstração” esta, por sua vez, “permite ver e existir por si mesmo aquilo que é a pura obra de arte”, esse produto recebe o nome de “distinção estética” (2008, p. 135 [91]). Segundo Gadamer, esta abstração é da capacidade da consciência estética de “distinguir a intenção estética de tudo o que não é estético”, de abstrair a arte “de todas as condições de acesso sob as quais uma obra se apresenta a nós”, essa distinção retira das obras todos “os momentos não estéticos que lhes são inerentes: objetivo, função e significado de conteúdo”, momentos que podem ser “bastante significativos, uma vez que incorporam a obra ao seu mundo, determinando assim toda sua riqueza de significado, [...]”. Mas a natureza artística da obra deve poder se diferenciar de tudo isso” (2008, p. 135 [91]). É à apreciação do aspecto formal da obra a que nos convida a consciência estética.

A recepção de toda arte pela consciência estética dá a esta o caráter da simultaneidade. Diferentemente do gosto que por seu conteúdo determinado é relativo a uma época e a uma comunidade, a consciência estética ao elevar “à simultaneidade tudo aquilo a que empresta validade, determina a si mesma ao mesmo tempo como uma consciência histórica” (GADAMER, 2008, p. 136 [91]). Esta consciência estética e histórica se explicita, por exemplo, na criação arquitetônica com sua constante retomada de estilos de outras épocas. Se o gosto por ser determinado limitava a apreciação artística, a consciência estética pode gozar e apreciar toda e qualquer obra de arte. Não se faz preciso nenhuma mediação para compreender o significado que uma obra de arte possa ter tido na sua origem, porque não é seu significado ou a relação que

mantinha com sua comunidade, com seu mundo, mas, sim, sua “qualidade estética” o essencial para a consciência estética. Para ela uma estátua grega pode sem perda alguma ser retirada do templo que habitava e vir a morar no museu, visto que o museu torna-se o local universal para a apreciação das obras acolhidas pela consciência estética, o turismo e suas visitas a estes locais são a manifestação concreta da consciência estética. De acordo com Gadamer a distinção estética “comprova sua produtividade na medida em que prepara, para a simultaneidade os seus próprios lugares, a ‘biblioteca universal’ no âmbito da literatura, o museu ou teatro permanente, a sala de concertos etc.” (2008, p. 137 [92]). O museu nada mais é do que a reunião de diversos acervos, cada um dos quais construídos a partir de um determinado gosto no qual se incluíam obras “de uma mesma ‘escola’, concebida como exemplar”, no entanto, o museu oculta suas origens “quer através de uma reordenação histórica do conjunto, quer através da complementação mais abrangente possível” (2008, p. 137 [92]).

A distinção estética que retira a obra de seu lugar e seu mundo acaba por marginalizar o artista; a figura do artista como o excêntrico cuja criação não obedece às regras do capital, figura dominante na época da elevação do gênio, é visto ao mesmo tempo com a expectativa de ser, como diz Weinsheimer, um salvador social (1985, p. 94). No entanto, essa expectativa é sempre frustrada pois se resume a um público, a uma comunidade, muito restrita. O caráter de universalidade só é possível com a distinção estética, que, porém, só a conquista ao preço “de não se deixar envolver com o verdadeiro conteúdo dos pensamentos” (GADAMER, 2008, p. 139 [94]).

A consciência estética assim formada mostra-se como a radicalização de argumentos que remontam à separação kantiana entre o conhecimento e o belo e que veio a se aprofundar com a separação schilleriana entre realidade e o belo, no sentido que encobertas as pressuposições, as perspectivas a partir das quais cada pensamento filosófico se desdobra o que resta atuante são partes destes pensamentos que acabam por dar forma ao que pensamos ser a arte, porém mais ainda, ao modo como nossa consciência experimenta a arte – a subjetividade na arte permanece. Além disso o que vigora na consciência estética é a tradição filosófica moderna (o empirismo, o psicologismo) que encontra no sujeito o fundamento de suas concepções epistemológicas, éticas, estéticas; que apreende o objeto enquanto uma representação no sujeito e avalia-o segundo os atos da consciência, da subjetividade.

Mas mais do que o efeito direto de uma obra filosófica específica, a consciência estética é o resultado de um conjunto de premissas oriundas,

principalmente, do desdobramento do pensamento estético alemão, sendo a *Crítica do juízo* sua obra mais influente.

Entretanto, Gadamer fala pouco de outra obra também influente: a estética de Hegel. Assim como Schiller havia dado um caráter histórico para seu pensamento estético, e neste sentido Hegel considera Schiller um precursor¹¹, a estética hegeliana vê na arte o desenvolvimento histórico do espírito, realizando uma leitura do conteúdo significativo das obras de arte divididas em três principais períodos, uma estética de conteúdo, portanto, e não formal. Com isso a estética, ou a filosofia da arte, é entendida como uma história das visões de mundo, como Gadamer diz, “uma história da verdade, tal qual se retrata no espelho da arte” (2008, p. 150 [103]). A arte, cito Hegel, “apresenta [*hinstellt*] para a consciência a verdade no modo da configuração sensível [...]. Pois justamente a *unidade* do conceito com o fenômeno individual é a essência do belo e de sua produção pela arte. [...] a união entre o significado e sua configuração individual” (2001, p. 116).

Neste sentido, Gadamer vê legitimada sua tarefa de “justificar na própria experiência da arte o conhecimento da verdade” (2008, p. 150 [103]). Entretanto, não pôde seguir inteiramente a Hegel, pois para este a verdade da arte seria sobrepujada por outras Formas do espírito: a religião e a filosofia, superando as formas sensíveis de manifestação do espírito. Gadamer quer manter a verdade na experiência da arte como um acontecimento que não pode ser substituído por nenhum outro, porque a verdade que a arte apresenta só acontece na sua própria experiência, no seu mostrar-se. Antes, porém, precisamos apresentar a argumentação de Gadamer a fim de desmascarar a consciência estética, com sua noção de uma pura percepção do objeto artístico, e reintroduzir na experiência da arte a temporalidade da compreensão.

2.4 A crítica à consciência estética

Ao contrapor a aparência estética à realidade, o conceito de estético é definido em oposição ou como uma modificação da realidade, portanto, enquanto a realidade mantém uma referência para com um “ser verdadeiro” e objetivo, o estético é, então, caracterizado como “imitação, aparência, desrealização, ilusão, magia, sonho” (GADAMER, 2008, p. 133 [89]). Dessa forma o estético tem uma existência fugaz, pois na volta à realidade da consciência ele já não é mais capaz de se manter. Gadamer

¹¹ Cf. Hammermeister, 2002, p. 44.

credita a crítica desse modo de pensar o estético às investigações fenomenológicas – na “crítica fenomenológica aplicada à psicologia e à teoria do conhecimento do século XIX” (Ibid.) – ao afirmar que “o retorno fenomenológico à experiência estética ensina que esta não pensa de modo algum a partir dessa referência; antes, vê a verdade genuína naquilo que ela experimenta. A isso corresponde o fato de que a experiência estética, por sua natureza, não pode ser frustrada por uma experiência genuína da realidade” (2008, p. 133 [88]). No “retorno às coisas mesmas”, no voltar-se para o que acontece na experiência da arte e não no sujeito que é afetado pela obra, mostra-se que a arte não é algo que se dá na subjetividade, não tendo em si nenhuma objetividade. Se a consciência estética entende o conceito de estético neste sentido, oposto à realidade, então, acaba por suspender a si mesma na medida em que somente na sua dimensão própria, neste estado de consciência que consegue ver o puro estético, tem validade, perdendo-a no retorno à realidade.

Nessa perspectiva Gadamer se inclui na tradição fenomenológica que faz a crítica do psicologismo (juntamente com o empirismo, cuja teoria lógica é psicologista (SANTOS, 2010)), que reduz seu objeto, seja ele lógico, epistemológico, semântico, aos processos psicológicos ou como entidades psicológicas. Basicamente o psicologismo reduz o objetivo ao subjetivo ao confundir o conteúdo de um pensamento com o ato de pensar. Fenomenólogos como Husserl, Scheler e também Heidegger criticam essa concepção da primazia do sujeito, como se separado do mundo, para pensar a relação entre sujeito e mundo. Sobre isto Gadamer escreve:

desde o começo ele [Husserl] não concebeu a situação em termos de um sujeito existindo por si e escolhendo seus objetos. Ao invés disso, ele estudou as atitudes da consciência correlacionadas com os objetos fenomenais da intencionalidade – os “atos intencionais”, como ele os chamou. Agora “intencionalidade” (*Intentionalität*) não significa “um ato de significar” (*Meinen*) no sentido de uma operação subjetiva. Há também aquilo que Husserl chama de “horizonte intencional”. Se eu dirijo minha atenção para um objeto definido, por exemplo, para aqueles dois quadrados na parede de trás, tudo que está presente – a sala toda – está simultaneamente lá para mim, como uma coroa de intencionalidades [...]. O horizonte de intencionalidades, o constante co-intencionado, não é ele mesmo o objeto de um ato de

significar subjetivo (*subjective act of meaning*) (1977, p. 118).

E continua afirmando que Heidegger foi quem “radicalizou este criticismo de uma consciência hipostasiada ao transformá-la em uma crítica ontológica da compreensão do ser pressuposta pela consciência. Sua crítica ontológica da consciência encontrou sua divisa na asserção de que o *Dasein* é ‘ser-no-mundo’” (Ibid. p. 118-119). Ainda que não se demore sobre esse movimento filosófico, especificamente sobre a crítica a essa concepção de consciência como se isolada do mundo e como fundamento do conhecimento, Gadamer está pressupondo-o ao fazer a crítica da consciência estética. O acento então recai na relação entre sujeito e mundo e não na primazia daquele. Como vimos no capítulo anterior a hermenêutica gadameriana descreve a compreensão como um acontecimento, não controlado pelos atos psicológicos da subjetividade, mas que o envolve ao trazer algo à fala, algo que ao invés de ser reduzido ao sujeito o coloca numa experiência que o subjaz. A apreensão do sentido daquilo que vem-à-fala não se resolve enquanto operações da subjetividade, ao contrário, o sentido é aquilo que é visado na experiência hermenêutica, mas que não é inteiramente decidido, fixado, ou absorvido no sujeito.

A hermenêutica filosófica de Gadamer não pode considerar correta esta concepção do estético pela consciência estética dado seu próprio ponto de partida: a relação como o elemento primordial, a tecitura de sentido na qual já desde sempre nos encontramos. O isolamento de um elemento pode se dar, se tanto, apenas como uma abstração teórica; o puro estético não resiste nem mesmo nas experiências mais ordinárias, ou será que existe e que ao ouvirmos um barulho não o ouvimos como uma porta batendo ou o zunir de um inseto, mas como puro ouvir, e o mesmo com os outros sentidos? Ou mesmo quando alguém nos fala e não entendemos imediatamente ouvimos aquilo como um barulho, mas na expectativa disto ter sentido, no momento em que compreendemos o som volta a repousar sobre seu significado. Quando iniciamos o aprendizado em uma língua diferente as coisas também se passam desse modo. Mas isso significa que estamos a todo momento interpretando, tomando algo-enquanto-algo. Gadamer retoma o *De anima* de Aristóteles para argumentar que “toda *aisthesis* se dirige a um universal”, de modo que percebemos um individual, um singular, mas referindo-o a um universal, “o que nos é dado perceber individualmente pelos sentidos, sempre o vemos na perspectiva de um universal. Reconhecemos, por exemplo, um fenômeno branco como uma pessoa” (GADAMER, 2008, p. 141 [95]).

Na experiência estética nos demoramos naquilo que percebemos pois justamente aí há algo mais que um conceito determinado, do que um significado dado ou um para quê, mas, para Gadamer, ao contrário do que pensa a consciência estética, nessa experiência não paramos de estabelecer relações, “nossa percepção não é nunca um simples reflexo daquilo que foi proporcionado aos sentidos” (2008, p. 141 [96]). Nossa percepção se encontra num nexos de significados estruturado historicamente e quando algo foge da familiaridade de nosso ambiente, do mundo circundante em que nos movemos, se apresenta como estranho, como por exemplo uma língua estrangeira que não conhecemos, mesmo aí a tarefa é encontrar relações, de início a partir de nosso próprio horizonte, para que aos poucos possamos começar a compreender. O fenômeno percebido isoladamente do qual ora experimentamos esteticamente, ora historicamente, ora cientificamente, é uma abstração que, em última instância, remonta à divisão moderna de âmbitos separados da experiência humana, nos quais diferentes valores e conceitos possuem validade, sendo o sujeito o *locus* dessa divisão.

A hermenêutica gadameriana voltada contra esse modo de proceder e partindo dos nexos de significado no qual sempre já nos encontramos, entende o fenômeno como implicado numa interpretação, percebemos algo *como* algo, há sempre “um apreender *enquanto*... Todo apreender enquanto... articula o que está ali, abstraindo de... vindo na perspectiva de... vindo em conjunto com...” (GADAMER, 2008, p. 141 [96]). Não vemos, portanto, sem interpretar, o que Gadamer afirma na expressão “ver significa articular” – por exemplo sobre uma pintura figurativa diz: “só quando ‘reconhecemos’ o que está apresentado, podemos ‘ler’ uma pintura, e é só então que ela é realmente uma pintura” (2008, p. 142 [97]). Nesse sentido o ver não é algo imediato, principalmente na experiência da arte, por isso Gadamer fala que nos demoramos nesta experiência¹²: precisamos ler a obra para podermos compreendê-la, e isto se perfaz num movimento de articulação entre as partes e o todo visando a unidade de sentido da obra de arte. Essa articulação não é uma combinação aleatória do estético e do significado, de forma e significado, como pretendia a consciência estética, mas sim a unidade indissolúvel que a arte apresenta. Ver o puro estético na arte seria

¹² Cf. *Atualidade do belo*, 2010, p. 187. Gadamer diz: “quanto mais nos inserimos e permanecemos aí, tanto mais eloquente, tanto mais multifacetada, tanto mais rica se mostra a permanência. A essência da experiência de tempo da arte é que aprendemos a nos demorar. Talvez esta seja a correspondência apropriada entre a nossa finitude e aquilo que denominamos eternidade”.

uma abstração que a própria arte não prescreve – como veremos no desenvolvimento do presente texto.

Em sua crítica à percepção pura Gadamer está seguindo a Heidegger, para quem as coisas são vistas “como algo”, não como uma complementação posterior ao dado estético mas, antes, como possibilidades em um mundo aberto pela compreensão, esta entendida como a constituição existencial do *Dasein*; em *Ser e tempo*, lê-se:

se, porém, toda e qualquer percepção de um instrumento à mão já é compreensão e interpretação, e assim permite, na circunvisão, o encontro de algo como algo, não será que isso significa que primeiro se faz a experiência de algo simplesmente dado para depois apreendê-lo *como* porta ou *como* casa? Isso seria um mal-entendido a respeito da função específica de abertura da interpretação. Ela não lança, por assim dizer, um “significado” sobre a nudez de algo simplesmente dado, nem cola sobre ele um valor. O que acontece é que, no que vem ao encontro dentro do mundo como tal, a compreensão já abriu uma conjuntura que a interpretação expõe (2005, p. 206).

A consciência estética ao negar um dos aspectos da arte, o aspecto significativo, o estar situado em um meio previamente interpretado – o que não quer dizer que seu significado esteja de antemão determinado –, concebe a arte de maneira insuficiente. Então para “fazer jus à arte, a estética tem de ultrapassar-se a si mesma e renunciar à ‘pureza’ do estético” (GADAMER, 2008, p. 144 [98]). Pensar a arte através da consciência receptora que quer ver na obra menos do que ela é ou através da criação inconsciente do gênio¹³ mostra-se insuficiente na medida em que perde de vista a arte ela mesma, ao responder o que é a arte a partir dos dois extremos da subjetividade: a recepção pelo espectador e a criação pelo gênio. A estrutura sujeito-objeto que caracterizava a arte deve ser superada em favor da experiência da arte na qual “todos estamos implicados na situação e nela estamos em jogo”.

O que Gadamer critica na tradição romântica e na formação da consciência estética é que ambas caem sob o mesmo encanto que tomou

¹³ Cf. *VM*, p. 144 [98]. “A ideia de uma inconsciência sonômbula pela qual o gênio cria – uma ideia que pode ser legitimada pela descrição que Goethe faz de sua maneira poética de produzir”.

conta das ciências humanas. A ideia de que dado o sucesso da metodologia das ciências naturais o que não é abarcado por este método ou não possui método algum é visto como uma instância inferior da qual não se pode obter nem esperar os mesmos resultados satisfatórios das ciências naturais. Embora o romantismo tenha se levantado contra o domínio da ciência, contra o domínio do Esclarecimento, não pode superar essa distinção entre dois âmbitos distintos – um científico e um “artístico”. Segundo Gjesdal,

ao afirmar (em vez de rejeitar) a ideia da posição não-cognitiva da arte, a consciência estética falha em desafiar os conceitos de verdade, racionalidade, e conhecimento que dominam a epistemologia pós-Cartesiana. Contra suas próprias intenções, o quão louváveis sejam, a consciência estética prova ter “suas bases teóricas no fato de que o predomínio do modelo de conhecimento científico acaba desacreditando todas as possibilidades de conhecimento que se encontram fora desta nova metodologia” (*VM*, p.134 [89-90]. Aceita ingenuamente a ideia de que a racionalidade científica moderna tem acesso privilegiado à racionalidade. Por isso, a consciência estética permanece presa da mais fundamental pressuposição do paradigma científico que inicialmente pretendia superar (2009, p. 64-65, tradução nossa).

Para Gadamer o problema com as interpretações influenciadas pela estética kantiana se deu ao tomarem o que para Kant era parte de um trabalho crítico transcendental, a fundamentação do juízo estético na subjetividade, como uma concepção quanto ao seu conteúdo – confundindo ato e conteúdo do ato – referindo também o conteúdo à subjetividade. O que resulta “na exigência de se compreender a arte ‘meramente do ponto de vista estético’” (GADAMER, 2008, p. 149 [103]). Tanto o juízo estético quanto o gênio são concebidos do começo ao fim enquanto subjetividade, enquanto a criação genial só é apreendida pelo espectador através de uma vivência.

É importante ressaltar que a consciência estética é, como foi dito, uma consciência herdada e adquirida, é uma “figura alienada de nosso verdadeiro ser histórico”, por isso, sua caracterização não corresponde exatamente a nenhuma teoria, seja de Kant, de Schiller, de Goethe, antes, o que ele tem em vista são os conceitos de uma tradição ainda vigentes

quando pensamos e experimentamos a arte, são os efeitos dos conceitos no movimento de uma tradição. Corrobora com isso Gens (2007) quando diz que “se compreende melhor a complexidade da análise gadameriana desta ‘dimensão’ estética quando compreendemos que o processo do qual ela resulta está longe de ter a unidade e a coerência de uma teoria racional” (2007, p. 280). Portanto na comparação direta com as teorias certamente algumas críticas poderiam ser feitas contra a interpretação de Gadamer, mas perderia se assim o ponto da questão, o modo como somos afetados por essa tradição e como na experiência da arte estes conceitos continuam operantes.

Na consciência estética estão ausentes todos aqueles elementos definidores da experiência hermenêutica: um fazer da própria coisa – no caso, da obra de arte –, o vir-à-fala da tradição, uma unidade de sentido, a enunciação do sentido, a temporalidade da compreensão. A arte é um objeto atemporal dado à sensibilidade para a apreciação ou vivência do sujeito. Um objeto que perdeu seu lugar no mundo. Para a hermenêutica a obra de arte não pode ser retirada das contingências de suas condições de acesso, através das quais se mostra; ao fazer isto a consciência estética empobrece a experiência da arte. Então Gadamer enuncia a subordinação ou absorção da estética pela hermenêutica (*Die Ästhetik muss in der Hermeneutik aufgehen*) (Ibid., p. 231 [170]).

Diante disso, cabe à hermenêutica cumprir a tarefa de superar a subjetividade e a imediatez da consciência estética, mostrar o como se dá a arte e o que é sua experiência e com isso responder positivamente à pergunta:

será que não deve haver nenhum conhecimento na arte? Não há também na experiência da arte uma pretensão de verdade, diversa daquela da ciência mas certamente não inferior? E será que a tarefa da estética não está justamente em fundamentar que a experiência da arte é uma forma de conhecimento *sui generis*, certamente distinta daquela do conhecimento sensível que oferece à ciência os últimos dados, a partir dos quais ela constrói o conhecimento da natureza, também diferente de todo conhecimento racional da ética e de todo o conhecimento conceitual, mas mesmo assim sempre conhecimento, ou seja, mediação da verdade? (GADAMER, 2008, p. 150 [103]).

A estreita compreensão da consciência estética responde apenas negativamente à esta questão, de tal forma que a hermenêutica se apresenta como aquela que pode mostrar um caminho mais adequado para a reflexão sobre a arte, de resgatá-la de sua radical autonomia restaurando os laços que a une com a história, com o mundo, permitindo que na sua experiência aconteça o reconhecimento do humano como humano, de seu ser no mundo. A argumentação de Gadamer se dirige, então, para a exposição do conceito de jogo e de apresentação a fim de compreender o *como* da arte a partir dela mesma, de sua experiência.

Capítulo 3 – A ontologia da obra de arte

O presente capítulo trata de expor os conceitos com os quais Gadamer caracteriza o modo de ser da obra de arte, bem como do significado da afirmação conclusiva de que a estética deve ser absorvida pela hermenêutica, deslocando assim a perspectiva a partir da qual pensamos a arte. Uma vez recusado o pensamento da estética moderna, cujo efeito para Gadamer é a formação e consolidação da consciência estética, que discutimos no capítulo anterior, e que pensa a experiência da arte a partir da subjetividade e como uma descontinuidade de vivências (*Erlebnis*). A ontologia gadameriana da obra de arte pretende refutar a concepção estética que confere à arte uma dimensão própria, porém alheia ao todo do mundo e inapta para dizer sobre o mundo e o humano. A argumentação gadameriana parece, no fundo, querer mitigar uma rígida divisão entre arte, história, filosofia e ciências humanas, na medida em que cada uma fica restrita a um domínio próprio e desautorizada a tratar de questões de outrem. A consequência mais direta para a arte, desde a estética moderna, é sua desvinculação com a verdade e, intimamente relacionado, a dispensa de seu caráter ontológico – na filosofia pós-kantiana, mas com a exceção de Hegel. Resultado este de uma separação entre sujeito e objeto e da procura no interior da psicologia do sujeito pelo que constitui o conhecimento e a verdade. Assim, a arte para a estética moderna é um modo de se relacionar com as coisas que não é nem cognitivo, nem prático, mas puramente estético.

A argumentação de Gadamer visa fazer vigorar novamente – se é correto, como afirma Gadamer, que houve um momento histórico em que assim era (2008, p.130 [87]) – as relações entre a arte e o humano, em sua historicidade e finitude, na formação de um mundo, e legitimá-las como experiências de conhecimento e verdade. Legitimar o lugar que a arte ocupa no conhecimento do mundo e no conhecimento de nós mesmos, humanos histórico-finitos.

Segundo Gadamer “as grandes épocas da história da arte foram aquelas em que, sem qualquer consciência estética e sem o nosso conceito de ‘arte’, nos acervávamos de configurações cuja função vital, religiosa ou profana, era compreensível para todos e ninguém delas desfrutava apenas esteticamente” (Ibid.). Se podemos corretamente indicar como exemplo o templo e a estátua de um deus para a civilização grega, podemos também corretamente lembrar de Platão e de sua violenta crítica à arte. Ou seja, já no mundo grego onde, podemos pressupor, havia uma comunidade que se reconhecia mais imediatamente nas artes, havia também a desconfiança em relação a elas, na medida em que pelo menos

desde a crítica platônica a arte se encontra na necessidade de legitimação. Para Platão a arte é apenas cópia de cópia, está afastada três graus da verdade, seu efeito danoso é a corrupção do intelecto. O poeta não sabe nada do que fala, tem apenas a aparência do saber, do conhecimento. Platão, no entanto, não é alvo de Gadamer. Em *Verdade e método* é a tradição estética moderna, como também os desdobramentos filosóficos da modernidade, os responsáveis pela necessidade de legitimar conhecimento e verdade na experiência da arte, e não Platão. Um dos primeiros textos de Gadamer foi justamente sobre esta questão, a crítica de Platão aos poetas. Nele Gadamer expõe sua interpretação que, sem entrar em detalhes, se resume a necessidade de considerar a crítica platônica a partir de seu contexto, numa sociedade já corrompida a arte tem o poder de abrir uma divisão no cidadão, que na imitação se aliena de si mesmo abrindo “o caminho para o jogo sofista com as paixões infiltrar o coração humano” (1980, p. 65). Mas mais importante é que no texto *A atualidade do belo*, Gadamer diz que, sim, a legitimação da arte é um tema muito antigo e que “sempre é levantado quando uma nova pretensão de verdade se contrapõe à forma da tradição que continua se expressando na figura da invenção poética ou da linguagem artística das formas” (2010b, p. 143). Nas quebras das tradições, quando uma nova forma de fazer arte surge o tema da legitimação parece se impor.

Além de Platão outro grande proponente da necessidade de legitimação da arte é Hegel. Segundo Gadamer a teoria do “caráter de passado da arte” implica essa falta de justificação da arte, que depois da Antiguidade deixa de ser o meio mais adequado da manifestação ideia, do divino. A arte quando deixa de ser um modo onde todos se reconhecem numa comunidade parece carecer de justificação. “Nosso problema [...] é justamente o fato de esta evidência e, com isso, o compartilhamento de uma autocompreensão abrangente não continuarem existindo – e, em verdade, já não continuarem existindo no século XIX. É isto que se expressa na tese hegeliana (2010b, p. 146-147). Se para Hegel a verdade da arte encontra outros modos de manifestação para além dela, para Gadamer a tarefa é legitimar uma verdade da arte que de outra forma não poderia ser conhecida.

A tarefa de Gadamer é dizer o “*modo de ser da obra de arte*” (2008, p. 153 [106], grifo do autor). A hermenêutica gadameriana se baseia na linguagem como o meio no qual “vem à fala o ente, tal como se mostra ao homem, como ente e como significante” (Ibid., p. 588-589 [460]). Nesse vir à fala o próprio ente se faz presente. Tudo o que pode ser compreendido tem o caráter de linguagem, essa é uma “estrutura ontológica universal” (Ibid., p. 612 [478]). Consequentemente a ontologia

aqui tem o sentido de buscar na e através da linguagem o modo como as coisas se dão. A experiência da arte é pensada dentro dessa mesma estrutura de um ser que vem à fala.

Para isso, Gadamer pensa a arte não mais a partir dos conceitos clássicos da estética – tais como o gosto, o gênio, o belo, o sentimento de prazer – mas sim com conceitos ontológicos, como jogo e apresentação (*Darstellung*), além de outros conceitos reapropriados da tradição filosófica, como o conceito de *mimesis*. Ao mostrar que aquilo que a arte é não se localiza na afecção, como afirma a consciência estética, Gadamer pretende legitimar a experiência da arte como uma declaração (*Aussage*), um dito que requer ser compreendido, portanto, como uma experiência hermenêutica – como um vir à fala, como sentido que se enuncia. De modo a poder afirmar que “a estética deve subordinar-se à hermenêutica (*Die Ästhetik muß in der Hermeneutik aufgehen*)” (2008, p. 231 [170]). O presente texto embora se sustente principalmente na obra *Verdade e Método*, faz uso também da tradução de alguns dos outros escritos de Gadamer dedicados à questão da arte, que se encontram nos volumes oito e nove de suas obras reunidas¹⁴, com a finalidade tanto de ampliar a compreensão de determinados conceitos, quanto de abrir a interpretação para as diferentes formas de arte e de participação ou de performance do intérprete. A fim de prover este capítulo de uma estrutura, para evitar que nos percamos nos diversos conceitos reunidos para pensar a arte, seguiremos primeiro a conformação interna da obra tomando como estrutura o jogo, em seguida a vinculação da obra com o mundo, através dos conceitos de *mimesis* e de símbolo, por último, a participação do intérprete na diversidade das formas de arte. Certamente esta não é uma distinção de fato, pretende, antes, descrever todos os aspectos que estão implicados na experiência da arte.

3.1 A estrutura do jogo

Ao escolher o conceito de jogo como fio condutor de sua ontologia da obra de arte Gadamer apresenta os elementos característicos deste fenômeno que formam sua estrutura básica. A experiência da arte será, por sua vez, pensada a partir desta estrutura – com suas especificidades que a distingue dos jogos não artísticos. Com o conceito de jogo Gadamer pretende tanto ultrapassar a consideração estética da obra quanto vincular a obra de arte ao mundo histórico concreto no qual

¹⁴ Cf. *Gesammelte Werke Band 8 e Band 9. – (Ästhetik und Poetik – Kunst als Aussage)*.

ela se apresenta. Enquanto o pensamento estético pensa a obra de arte como objeto à disposição do sujeito como objeto de contemplação atemporal, o conceito de jogo inverte a perspectiva ao dissipar a clássica relação estética sujeito-objeto mostrando uma dinâmica diferente na qual o sujeito é tomado pelo jogo, é com ele e por ele jogado; questionando assim o caráter de objeto da arte, seu ser fixo, permanente e acabado, como um quadro exposto num museu. A arte não é uma representação (*Vorstellung*) cuja causa é o sujeito, mas uma apresentação (*Darstellung*) na qual o sujeito toma parte.

O conceito de jogo opõe-se à ideia da arte como um objeto meramente histórico, na visão de um objeto pertencente ao seu mundo de origem e destinado a seu público de origem, sendo experimentada na atualidade como um vestígio do passado. Pensada sob a estrutura do jogo, a arte ganha um caráter temporal e histórico que havia se perdido em sua fundação estética. Pois se não é mais pensada como o objeto acabado da consciência estética, a obra de arte enquanto jogo encontra neste seu modo de ser temporal e histórico. Como todo jogo só tem seu ser em sua atualização, quando é jogado em algum lugar e tempo – ainda que o tempo de sua duração e o lugar de seu acontecer possam ser bastante variáveis. Para ultrapassar a concepção do pensamento estético que se funda na “contraposição entre uma consciência estética e um objeto” (GADAMER, 2008, p.154 [107]) o conceito de jogo mostrar-se-á de importância central, reverberando no todo da hermenêutica gadameriana. A intenção de Gadamer se exprime na seguinte frase: “por meio do pensamento estético da modernidade, atentou-se plenamente para a ‘parcela do sujeito’ na construção da experiência estética. No entanto, a experiência da arte também oferece aquele outro lado, no qual o caráter de jogo enquanto tal do construto, o seu mero ser-jogado, assume o primeiro plano” (2010e, p. 53). É neste plano que a investigação do fenômeno do jogo deve se manter.

Assim, em *Verdade e Método*, no início de sua reflexão sobre o modo de ser da arte, o conceito de jogo é prontamente distinto da concepção subjetivista que possuía na obra de Kant e na estética moderna. O conceito de jogo, portanto, não deve aqui ser entendido a partir do comportamento nem do criador nem do espectador e, como afirma Gadamer, tampouco como a “liberdade de uma subjetividade que atua no jogo” (2008, p. 154 [107]). O jogador, seu comportamento, é parte constituinte do jogo, mas o jogo é mais do que isso. Como referência em

ver o jogo para além de um fazer do sujeito Gadamer encontra corroboração em pensadores como J. Huizinga, na obra intitulada *Homo ludens*. Nesta obra o jogo é visto como uma manifestação não apenas humana pois também os animais jogam; como possuindo uma certa realidade autônoma com uma função significante, com sentido. Para Gadamer também o jogo de modo geral não é apenas um fazer humano. Também para ambos o jogo não é apenas da ordem do entretenimento, da brincadeira, do lúdico, como se fosse algo para não se levar muito à sério. Ao contrário, é preciso ver o jogo como “uma função elementar da vida humana, de modo que a cultura humana não é absolutamente pensável sem um elemento próprio ao jogo” (GADAMER, 2010b, p. 163).

Faz-se preciso atentar aqui para a diferença existente entre a língua alemã e a língua portuguesa. A palavra “jogo” e o verbo “jogar” não compartilham com a palavra “*Spiel*” e o verbo “*Spielen*” a mesma amplitude de seu uso e de seu significado. Na língua alemã, o verbo “*Spielen*” não tem apenas o sentido de jogar – como para nós tem em um sentido esportivo, jogar uma partida de futebol, por exemplo – mas também de brincar (uma brincadeira de criança, como esconde-esconde), de tocar (um instrumento ou uma música), de representar (uma personagem, Antígona, por exemplo), de fazer as vezes de outrem (como uma imitação), de encenar. Embora na língua portuguesa, especificamente no Brasil, o jogo e o jogar também possuam uma certa amplitude, visto que falamos do jogo e do jogar enquanto jogos esportivos ou jogos de azar, mas também os jogos de habilidades intelectuais, como o jogo de xadrez; além de compreendê-lo em um sentido metafórico, como poderíamos falar do jogo das peças de um mecanismo, do jogo político ou ainda do jogo da vida. Ainda assim esta amplitude não é equivalente à da língua alemã, que Gadamer faz ampliar ainda mais ao falar da compreensão e da linguagem como um jogo (2008, p.631 [494]). Se para nós soa estranho falar que *jogamos violão*, ou ouvir de uma atriz que ela *jogará o papel de Medeia*, ou ainda de qualquer pessoa que ela *joga o papel do inocente*, temos que nos lembrar que todas estas acepções do termo caem sob a mesma estrutura relacional que Gadamer descreve como sendo própria do jogo. Veremos como os jogos se diferenciam na medida em que outros elementos se encontrem implicados na sua estrutura, permanecendo em comum a todos o movimento que perfaz o jogo enquanto jogo.

Seguindo a estrutura básica do jogo, para Gadamer, a ampla variedade de fenômenos que chamamos de jogo, mesmo o uso figurado da palavra, como por exemplo, o jogo das ondas, o jogo das forças da natureza, o jogo das cores, deixa ver propriamente seu significado. Em

todas elas está presente um movimento, o perfazer de um movimento cuja finalidade não é outra senão o próprio manter-se do movimento, um movimento de vai e vem sem meta, sem fim exterior. De tal modo o jogo é essencialmente este movimento que o ser específico do que ou de quem realiza o movimento é secundário. Isto é o jogo como tal: a apresentação de seu movimento. Mas o jogo somente é quando jogado, quando seu movimentar-se o expõe. O papel do jogador neste pôr em jogo o jogo é minimizado por Gadamer, opondo-se à ideia de que o jogo seja concebido em referência à subjetividade do jogador, opondo-se então à uma tradição filosófica – a tradição kantiana mas também o empirismo e o psicologismo são os alvos de Gadamer – de pensar tomando como centro a consciência, no caso a consciência do jogador. Afirma ao invés disso a estrutura relacional que vincula jogador e aquilo que se joga, na qual o primeiro encontra-se sem o controle e sem o domínio na experiência do jogo. De acordo com Gadamer “o sentido mais originário de jogar é o que se expressa na forma medial”, assim falamos “que algo ‘está jogando’ em tal lugar ou em tal momento, que algo está se desenrolando como jogo, que algo está em jogo” (2008, p. 157 [109]). Não são os jogadores que põem em jogo o jogo, antes, é o jogo que no ir e vir de seus movimentos se perfaz, se apresenta. Ele não está dado, mas precisa ser mediado, posto em movimento. Para Gadamer “o jogo é a realização (*Vollzug*) do movimento como tal. Assim falamos, por exemplo, do jogo das cores e com isso não nos referimos ao jogo de uma única cor com outra mas estamos aludindo ao processo ou à visão unitários onde se mostra uma multiplicidade variável de cores” (2008, p.157 [109]).

Neste primeiro momento o jogo é um “mero auto-apresentar-se (*Sichdarstellen*) de um movimento ordenado” (GADAMER, 2008, p.163 [114]). O jogo aqui é a própria auto-apresentação de seu movimento, ao pôr-se em movimento ganha seu ser, se atualiza em uma dinâmica que visa ao movimento pelo movimento sem metas, objetivo ou finalidade exterior. Devemos lembrar aqui da amplitude que Gadamer confere ao jogo, bem como das repetidas afirmações de que o jogo não é uma atividade do jogador, que não está inscrito na consciência do jogador. O jogo, essencialmente como movimento, é algo que se apresenta por si mesmo, a despeito de haver um ou mais jogadores exercendo voluntariamente determinado movimento. O sentido figurado da palavra jogo nos ajuda a entender: pensemos em um relógio e no jogo das peças de seu mecanismo, nada ali *sabe* que joga ou *escolhe* jogar, mas ao observarmos o processo de seu mecanismo identificamos ali um movimento de repetição cujo fim é a manutenção desse mesmo movimento. O mesmo acontece quando falamos do jogo das ondas do mar

ou quando falamos que os animais jogam, como o gato que brinca com sua presa ou com um novelo de lã. O jogo é esse movimento, que é um puro manifestar-se, autônomo, que durante seu movimento apresenta-se a si mesmo.

O jogo ocorre ali onde reconhecemos seu típico movimentar-se – uma repetição sem finalidade – a despeito de quem ou com o que ele joga. É preciso insistir no ser-jogado pelo jogo, o submeter-se ao jogo por parte do jogador, para que se possa manter em vista o fenômeno do jogo ali onde entra em cena a racionalidade dos jogadores, prevenindo o desvio para uma concepção subjetivista do jogo. Pois assim como o jogo em geral é a realização de seu próprio movimento e cujo uso figurado da palavra distingue este movimento na natureza, como nos jogos entre os animais, também o jogo humano é a realização de um movimento no qual se apresenta a si mesmo – assim como foi dito da estrutura básica do jogo como auto-apresentação¹⁵. Num segundo momento, à estrutura do jogo se acrescenta a participação humana propriamente, o jogo agora é, segundo Gadamer, “um mero apresentar, onde se perde a criança que brinca” (2008, p.163 [114]).

Como foi dito acima, Gadamer compreende o jogo como uma manifestação presente em diversos âmbitos da vida humana, que não se limita ao puro brincar, mas se manifesta “nas atividades humanas mais sérias, por exemplo no culto, na justiça, no comportamento social em que se fala diretamente de um jogo de papéis, etc” (2010e, p. 50-51). O que se encontra aí é uma limitação da liberdade de ação humana em favor de um comportamento auto imposto. Essa é a especificidade dos jogos humanos, a saber, “o fato de serem apresentadas regras e exigências que só valem no espaço fechado do mundo do jogo” (GADAMER, 2010e, p. 50). O humano cria metas próprias a um jogo, tarefas a realizar, escolhe

¹⁵ Optamos por traduzir o conceito *Darstellung* por *apresentação*, ao contrário da tradução corrente que traduz como *representação*. O motivo para esta opção não se limita à uma tradução mais literal mas sobretudo pretende se adequar melhor ao sentido do próprio texto. O conceito de *representação* tem forte presença na tradição filosófica moderna e subjetivista, e vai de encontro com a posição assumida por Gadamer. A *Darstellung* não é uma *Vorstellung*, no sentido que não re-presenta nada como se seu sentido estivesse além desta sua apresentação ou manifestação, tampouco como se fosse a apreensão de um objeto na mente do sujeito de conhecimento. A *Darstellung* é o que se exhibe, se manifesta, se apresenta, aquilo que nesta apresentação é e do modo como é. Nos deteremos mais adiante sobre o conceito de apresentação.

assim um determinado comportamento (*Verhalten*) que dá forma e ordena o movimento do jogo.

Cada jogo coloca uma tarefa ao homem que o joga. Não pode igualmente abandonar-se à liberdade do desenrolar-se do jogo, a não ser transformando os fins do seu comportamento em simples tarefas do jogo. É assim que a criança estabelece para si mesma sua tarefa num jogo com bola, e essas tarefas são tarefas do jogo, porque o verdadeiro fim do jogo não é a solução dessas tarefas, mas a ordenação e configuração do próprio movimento do jogo (GADAMER, 2008, p. 161 [113]).

O que importa no jogo não é o papel que cada parte desempenha, como no jogo da criança com a bola, mas sim a configuração de seu movimento, expresso pelo desempenhar das tarefas do jogo, sob a qual os jogadores se subordinam. Segundo Gadamer “o si-mesmo dos indivíduos, seu comportamento e sua autocompreensão mergulham numa determinação superior que é o verdadeiro fator determinante” (2011, p. 154 [129]). Mesmo ali onde escolhe um determinado comportamento, onde escolhe jogar e qual jogo jogar, o humano se submete à experiência do jogo, ele é jogado pelo jogo, se leva à sério o cumprimento das tarefas próprias de cada jogo. Da parte dos jogadores o jogo exige uma determinada atuação, um determinado comportamento, uma certa performance. Por sua escolha o jogador se submete e deve corresponder aí, no espaço fechado de jogo, às exigências do jogo. Descumpri-las é a atitude de um mau jogador, daquele que não sabe jogar por voluntariamente desprezar as tarefas do jogo – não por desconheçê-las. Num jogo de cartas, por exemplo, mau jogador é aquele que quer levar vantagem e para isso se utiliza de meios escusos. Como é também aquele que em meio a uma procissão decide bradar contra a religião – mesmo que seja livre para não fazer parte deste jogo ele sabe como deveria se portar mas atua na contramão.

A atuação que se espera dos jogadores não significa que a subjetividade deles decide como o jogo deve ocorrer. Ninguém deixa de ser o que é, ou se esquece de si jogando, mas a atuação que é requisitada dos jogadores implica uma obediência, ou ao menos a disponibilidade de seguir as regras e tarefas do jogo. Assim Gadamer pode falar que “*todo jogar é um ser jogado*” (2008, p.160 [112], grifo do autor), que

o atrativo do jogo, a fascinação que exerce, reside justamente no fato de que o jogo se assenhora do jogador. Mesmo quando se trata de jogos em que se procura realizar tarefas que alguém impõe a si mesmo, o atrativo do jogo é o risco de saber se “vai”, se “conseguirá” e se “voltará a conseguir”. Quem tenta dessa maneira é, na verdade, o tentado. Justamente essas experiências em que há apenas um único jogador demonstram que o verdadeiro sujeito do jogo não é o jogador mas o próprio jogo. É o jogo que mantém o jogador a caminho, que o enreda no jogo e que o mantém nele (Ibid.).

A criança que descobre um novo jogo ou cria seu próprio jogo, que tenta mais uma vez, que retorna ao jogo interrompido, enquanto joga se subordina às tarefas do jogo. Aí toda estratégia, todo pretensão controle dos lances do jogo, dão lugar a algo que a toma, que a ultrapassa, que requer apenas o seu estar ali no jogo, perfazendo as tarefas do jogo mesmo que não *ganhe*, que não seja muito bem-sucedida, e mesmo que não jogue para nenhum outro, que seja sua própria testemunha. Através dos jogadores, da realização das tarefas de jogo, o jogo vem a ser, se apresenta. Diferentemente da autoapresentação dos jogos na natureza,

a auto-apresentação do jogo humano repousa em um comportamento vinculado aos fins aparentes do jogo, mas seu ‘sentido’ (*Sinn*) não reside realmente na conquista desses fins. Ao contrário, o entregar-se à tarefa do jogo é, na verdade, um modo de identificar-se com o jogo. A auto-apresentação do jogo faz com que o jogador alcance sua própria auto-apresentação jogando algo, isto é, apresentando-o (GADAMER, 2008, p.162 [113]).

O jogo humano nesse sentido não tem como finalidade o alcançar vitórias, atingir metas previamente fixadas, o êxito das tarefas do jogo, por mais que um jogador se comporte assim e acredite que a finalidade do jogo seja esta. Mas da perspectiva da estrutura do jogo o que está em questão não remete para nenhum fim para além da própria apresentação do jogo, de seu movimento, importa apenas que o jogador realize a tarefa do jogo, a tarefa que ele mesmo pode ter estabelecido para si, “porque o verdadeiro fim do jogo não é a solução dessas tarefas, mas a ordenação e configuração do próprio movimento do jogo”, assim então “o êxito de uma tarefa ‘apresenta-a’ [...], porque aí o cumprimento da tarefa não

remete a nenhuma correlação de fim. [...] o jogo limita-se a apresentar-se” (Ibid.).

O jogo é, e somente é, em sua apresentação, sua exibição, através da atualização de seu movimento. O modo de ser do jogo não é localizado na particularidade dos jogadores, tampouco somente naquilo que constitui a materialidade do jogo, por exemplo, suas regras, o espaço físico ou os instrumentos necessários. A soma de todos os elementos necessários para, por exemplo, uma partida de futebol ainda não equivale a um jogo, só existe o jogo quando a bola está sendo jogada. Mas ambos os aspectos se pertencem mutuamente: unidade e variação. Uma unidade duradoura e passível de repetição – como a determinação das metas e as tarefas de jogo – que ganha variedade a cada vez em que é atualizada, jogada. Uma partida de futebol não é igual a outra mas reconhecemos ambas como o mesmo jogo. A configuração do movimento do jogo está vinculada com a situação específica em que, a cada vez, ele ocorre, portanto, com diferença.

O que se tem em vista no jogo é a execução deste movimento. De modo similar para os jogadores, o movimento é também aquilo que o espectador tem em vista quando assiste a um jogo, sendo ele também uma parte do jogo¹⁶. Vemos isto nos jogos esportivos: o público acompanha o movimento do jogo, dessa forma, participa do jogo – uma “participação interior no movimento que se repete” (GADAMER, 2010b, p. 164). Assim também se distingue os jogos humanos, pela referência ao espectador – ele é tal que sua apresentação pode ultrapassar aqueles que enquanto jogadores jogam o jogo; atenuando a distância que separa aquele que joga propriamente e aquele que assiste.

¹⁶ Sobre a questão da referência ao espectador, da participação deste no jogo, há uma certa mudança na posição gadameriana se considerarmos os textos de *Verdade e Método* e o texto posterior de 1974 *A atualidade do belo*. No primeiro Gadamer delimita a referência ao espectador aos jogos da arte, mas inclui também atividades religiosas como a procissão, visto que sua apresentação “abrange toda a comunidade de um culto” (p.163 [114]). Em *A atualidade do belo*, no entanto, ele diz claramente que os jogos humanos, de maneira geral, como os jogos esportivos possuem essa referência ao espectador, ao qual se refere com o termo *Mitspieler* – copartícipe do jogo. Entendemos aqui que os jogos humanos potencialmente têm em vista um outro – e não apenas os jogos artísticos – embora não necessariamente se deem assim com a participação de um público. Além disso, é difícil negar que o público seja uma parte dos jogos esportivos, se a participação significa justamente o acompanhar o movimento do jogo. Ver em *A atualidade do belo*, 2010b, p.164-5.

A implicação do espectador como partícipe do jogo vai ao encontro do terceiro momento da estrutura do jogo, de maior complexidade, na qual o jogo ganha o caráter de arte. “Aqui”, diz Gadamer, “o jogo já não é mais um mero auto-apresentar-se de um movimento ordenado, nem o mero apresentar, onde se perde a criança que brinca, mas é ‘apresentar para...’ Essa remissão própria a todo apresentar encontra aqui sua realização, tornando-se constitutiva para o ser da arte” (2008, p.163 [114]).

A descrição da estrutura básica do jogo adquire um ganho de complexidade à medida em que outros elementos entram no jogo. Assim, de modo geral, o jogo é descrito como autoapresentação de um movimento ordenado; em seguida, o jogo humano como a apresentação de um movimento configurado por um comportamento vinculado às tarefas do jogo – que pode ou não ter em vista o espectador; por fim, o jogo como um “apresentar para...”, que justamente inclui em si a participação do espectador. O jogo da arte inclui-se nesta última forma de jogo. Entretanto, não é suficiente para distinguir o jogo da arte caracterizá-la quanto à abertura para o outro, pois consideramos os jogos esportivos, por exemplo, do mesmo modo; esta abertura, que configura o mundo fechado do jogo da arte, deve receber mais uma distinção. O “apresentar para...” do jogo da arte será compreendido como a apresentação para o espectador de uma “totalidade de sentido” (*Sinnganzen*).

3.2 A estrutura do jogo da arte

Enquanto os dois primeiros momentos do fenômeno do jogo descrevem um “excesso de vida”, um “impulso para o jogo”, além do submeter-se livremente do comportamento humano às regras e tarefas de jogo, o terceiro momento, o jogo como arte, é descrito como “um entrar da própria poesia na existência” (GADAMER, 2008, p.173 [122]). Isso assinala a diferença própria dos jogos artísticos, a tarefa assumida por Gadamer é a de dizer o que é essa “obra poética” e como ela se dá. Sabemos que é a partir da estrutura do jogo que o modo como a arte acontece é descrito. Como foi dito acima a língua alemã já apresenta a ideia da arte como jogo, no sentido de tocar uma música ou de representar um papel, também a palavra para designar o teatro, enquanto a encenação de uma peça, é dita *Schauspiel* (*Schau* – exposição e *Spiel* – jogo), um jogo de exposição. Gadamer parece aproveitar desse uso comum na linguagem para desenvolver a passagem dos jogos humanos, enquanto um mero apresentar, para os jogos da arte, como um “apresentar para...”;

pois a forma de arte que ele tem vista num primeiro momento é justamente o teatro – e no mesmo sentido, como modelos exemplares para pensar a arte como jogo, também as outras formas de arte reprodutivas, como a música, a dança, a performance. Em *Verdade e Método*, progressivamente, as outras formas de arte também são discutidas, como as artes estatuárias, ou que não dependem de reprodução do mesmo modo que as artes reprodutivas, como é o caso da pintura, da arquitetura, da escultura, da literatura. Apesar do destaque que o teatro inicialmente recebe como modelo exemplar para pensar a estrutura do jogo na arte, ou mesmo de um certo privilégio que a poesia parece gozar na visão de Gadamer, sua ontologia da obra de arte pretende ser legítima para toda forma de arte.

A estrutura básica do jogo acima descrita corresponde também a forma de jogo específica da arte: o ser apresentação, a configuração e ordenação do movimento do jogo, o colocar-se dos jogadores sob determinado comportamento, o ser-jogado pelo jogo, o ser um fim em si mesmo, a unidade e a repetição.

Como insistimos acima que o jogo não é caracterizado a partir da subjetividade do jogador, ressaltamos agora, no mesmo sentido, que a apresentação (*Darstellung*) não é uma representação (*Vorstellung*), não é uma reprodução na consciência de uma percepção, não é a apreensão de um objeto sensível na mente de um sujeito. A representação é um conceito muito presente na tradição filosófica moderna e subjetivista, com as suas devidas especificidades, a qual Gadamer se opõe em sua hermenêutica. A apresentação se distingue de um ato ou do conteúdo de um ato operado por uma consciência, ela não se localiza no sujeito, mas é o que se exhibe, se manifesta, se expõe, aquilo que neste manifestar-se revela o modo como é, para além da particularidade de qualquer sujeito.

Somando se a isso a participação do espectador e uma unidade de sentido. Gadamer diz que os jogadores,

por assim dizer, se perdem no jogo apresentativo, encontrando nisso, intensificada, sua autoapresentação, mas ultrapassam a si mesmos apresentando uma *totalidade de sentido* para o espectador. Não é a falta de uma quarta parede, portanto, o que transformaria o jogo num espetáculo. Ao contrário, a *abertura para o espectador* contribui para formar o caráter fechado do jogo. O espectador apenas realiza o que é o jogo como tal (2008, p. 163 [114-5], grifo nosso).

Nesse ultrapassamento é que os jogadores, no caso enquanto os atores (*Spieler*) que atuando fazem o jogo acontecer, alcançam sua forma de participação no jogo da arte: eles apresentam o jogo para o espectador. No jogo da arte os jogadores têm em vista a apresentação de um conteúdo de sentido, eles jogam “tendo em vista o conjunto do espetáculo no qual não eles, mas os espectadores, devem ser totalmente absorvidos”, o jogo enquanto um espetáculo “coloca o espectador no lugar do jogador”, sendo aquele “e não o jogador, para quem e em quem se joga o jogo” (GADAMER, 2008, p. 164 [115]). O jogador-ator certamente já deve ter compreendido o sentido do jogo para poder apresentá-lo, a primazia do espectador aqui é, portanto, metodológica, visto que o jogo é jogado para atingi-lo, é para ele que o conteúdo de sentido do jogo é apresentado. Diferentemente do segundo momento do jogo, como “mero apresentar”, a participação do jogador-ator não se resume apenas no deixar-se envolver pelo movimento do jogo, mas tem em vista agora o espectador que, este sim, deve ser envolvido pelo jogo. Vale para ambos “a exigência de se visar o jogo mesmo, no seu conteúdo de sentido (*Sinngehalt*)” (Ibid.). O jogo é, como dito anteriormente sobre as peças de um relógio, um processo cujos elementos, atores e espectadores, formam um conjunto, uma unidade, na qual aquilo que é visado é o todo de sentido que se apresenta. O modelo exemplar imediatamente evocado aqui a partir dessa descrição é o teatro. A apresentação teatral está condicionada a presença destes elementos, incluindo aí um espaço delimitado para sua realização. Mas certamente podemos afirmar o mesmo de um espetáculo de dança ou de um concerto.

O estar direcionado para o espectador, cuja participação perfaz o jogo da arte, é o que implica que exista ali algo mais que um possível mero acompanhar um movimento alheio, como alguém que observaria uma criança jogar com uma bola; segundo Gadamer “pelo fato de o jogo ser realizado para ele [*o espectador*], torna-se patente que possui um conteúdo de sentido que deve ser compreendido” (2008, p.164 [115]). Para o espectador fica expresso que não é o jogador-ator em si que ele está lá para ver na encenação de uma peça, em como imita bem um determinado personagem, antes, o espectador assiste um espetáculo visando seu conteúdo de sentido. Assim, não deveríamos ir assistir a uma peça por causa da fama de seus atores, ou por quaisquer outros motivos secundários.

Podemos dizer que os jogos esportivos se tornaram um espetáculo neste sentido: atraem um grande público, são televisionados, são celebrados e dirigidos aos espectadores; o que diminuiria a diferença com os jogos da arte. Mas parece certo também que não se vai a um jogo de

futebol ou a uma apresentação olímpica visando compreender um sentido apresentado, tampouco com a expectativa da experiência de um “entrar da poesia na existência”. Espera-se uma boa partida, talvez, um jogo grandioso, mas não voltamos para casa procurando compreender o significado que ali se apresentou.

Enquanto jogo a arte não é nada que se mede ou se valida a partir de algo exterior, suas regras, tarefas ou metas, são internas ao próprio movimento do jogo, sua finalidade é sua própria apresentação. Como jogo atende a sua própria estruturação interna, não sustenta, portanto, nenhuma relação com algo exterior, a partir do qual poderia ser julgada.

Se é o sentido aquilo que é apresentado e visado no jogo da arte independente de quem são os jogadores que o realizam, então, torna-se possível distinguir a obra, enquanto este todo de sentido a se compreender, de seus jogadores, afirmando assim a autonomia do jogo e sua definitiva passagem para o jogo da arte.

3.3 A arte como configuração (*Gebilde*)

Gadamer chama esta passagem, quando o jogo torna-se arte, de *transformação em configuração (Gebilde)*. Sem ser determinado pela intencionalidade ou pelo comportamento do jogador, o jogo ganha autonomia. Não depende do ser próprio daqueles que jogam enquanto apresentam – como os atores numa peça teatral – tampouco da intenção de seu criador – como o dramaturgo. O sentido do jogo não é determinado pela subjetividade de nenhum destes. Gadamer expõe dessa forma:

o que se pode separar dessa maneira da atividade apresentativa do jogador (ator) permanece, no entanto, vinculado à apresentação. Essa vinculação não significa dependência no sentido de que o jogo (espétaculo) só receba a determinidade de seu sentido através dos que o apresentam, isto é, a partir dos apresentadores ou dos espectadores, e nem através de quem, como autor dessa obra, é seu real criador, o artista. Frente a todos eles, o jogo possui uma autonomia absoluta, e é justamente o que deve assinalar o conceito de transformação (2008, p.165 [116]).

Com essa transformação Gadamer afirma que o que acontece ao jogo como arte é que algo se torna radicalmente outra coisa, sem levar consigo todo o processo de sua formação. “A transformação [...] significa

que aquilo que era antes não é mais” (GADAMER, 2008, p.166 [116]). Mas o que era antes? Na experiência da arte isto parece significar que a obra que se apresenta para nós deve repousar sobre si mesma. De modo que todas as tentativas do artista, os caminhos percorridos e, inclusive, o próprio ser do artista são indiferentes na experiência da obra – “desaparecem os jogadores, sendo que o poeta ou o compositor entra na mesma conta dos jogadores” (Ibid., [117]). Como vimos nos capítulos anteriores, não é através de uma reconstrução, ou de uma vivência, da intenção do artista, que a compreensão acontece. Embora possa ser esclarecedor conhecer aspectos da vida do artista e do conjunto de sua obra, para Gadamer, a obra deve ser apreendida em si mesma, em sua apresentação, porque é justamente aí que encontramos seu sentido. A transformação não significa uma mudança gradual em algo cujo núcleo permanece sendo o mesmo, como um “acidente da substância”, mas “significa que algo se torna uma outra coisa, de uma só vez e como um todo” (Ibid., [116]). A coisa assim transformada ganha uma unidade, no sentido que suas partes são indissociáveis para a constituição de seu todo, como um ser orgânico e autônomo.

A autonomia que Gadamer reivindica para a arte se refere a constituição da obra de arte como este ser independente de seu criador, bem como do processo de sua criação. Conquistada essa independência a obra por si mesma se oferece para o intérprete, se manifesta; liberta do seu contexto originário a obra pode manter sua unidade através do tempo e do espaço, aberta ao encontro com os mais diferentes intérpretes. É esta a autonomia da arte: um ser que tem em si seu próprio sentido, um “sentido incorporado” (Ibid., p. 630 [493]), de tal modo que na variedade de suas manifestações – na passagem do tempo e no deslocamento do espaço – pode se fazer presente e comunicar. Um ser que para ser compreendido exige do intérprete a atenção para o que nele se apresenta, e não em referências exteriores como a intenção do artista.

Entretanto a defesa de Gadamer da autonomia da arte não se estende a autonomia forjada pela estética moderna, que pensa a arte contida numa dimensão delimitada, o reino da arte, na qual vale apenas seus próprios critérios, valores, juízos. Tudo o que lhe é estrangeiro fica desautorizado: um juízo moral, um valor de conhecimento, uma função religiosa, um caráter político. A distinção kantiana entre a estética e a epistemologia, que adquire com o desenvolvimento da estética como disciplina própria um caráter positivo, encontra uma voz também na ideia da *arte pela arte*, na rejeição da ideia de que a arte possa ter um caráter ou uma função, seja moral, social, política. Gadamer também defende que a arte não é um simples meio para um fim exterior a ela mesma, no

entanto, quer anular essa demarcação rígida entre dimensões diferentes e intransponíveis, que justamente impede que na experiência da arte falemos de um conhecimento. A autonomia da arte que a isola de qualquer nexo de significado no qual uma obra possa ter existido, privando-a de fazer sentido, de nos dizer algo, não é corroborada por Gadamer. Como diz Di Cesare

a arte ganha sua autonomia, mas isto é apenas uma ilusão. A prova mais clara dessa ilusória autonomia é aqueles lugares que, embora destinados para a arte, acabam por marginalizá-la. Não há cidade que não tenha teatros, salas de concerto, ou museus. Mas estes lugares banem a arte da realidade, neles ela pode ser administrada e dominada pela economia e pela ciência (2013, p. 45).

É em oposição a essa concepção que Gadamer submete a estética à hermenêutica, para devolver à obra a sua “voz”, seu dizer algo. A autonomia que Gadamer afirma na arte é pensada como o jogo, cuja finalidade responde a sua própria estrutura interna, sem medir-se por um parâmetro exterior. Justamente porque o jogo da arte é apresentação e não representação de um algo externo e anterior a ela. Porque no seu apresentar-se vem a ser algo que de outro modo não aconteceria.

Quanto à configuração Gadamer diz “o jogo – mesmo o imprevisível da improvisação – é, por princípio, repetível e, por isso mesmo, duradouro” (Ibid., p.165 [116]). A configuração determina que a obra de arte é como uma unidade que precisa ser atualizada. As composições, os textos, os roteiros, do teatro, da música, da dança, são obras de arte, mas para que se apresentem necessitam de sua reprodução, sua atualização. Isto significa que a obra de arte não é distinta de sua reprodução, do modo como temos acesso a ela. Não há, de um lado, a peça enquanto o texto e, de outro lado, a encenação, ambas se pertencem e a obra somente se mostra durante o espetáculo – no jogo de exposição.

O pensamento hermenêutico sobre a arte se afasta assim do pensamento da estética que apreende a arte ou bem na dimensão do artista, do gênio, ou bem na dimensão do receptor, através dos efeitos que o objeto artístico produz neles. Através do conceito de jogo Gadamer pretende superar o esquema vigente da estética moderna sujeito/artista-objeto-sujeito/espectador. Para isso expõe a estrutura básica do jogo afirmando que o fenômeno do jogo não é determinado pela subjetividade,

a particularidade ou o ser-próprio dos seus jogadores – seja na figura do artista, dos jogadores-atores ou do espectador. Nesse sentido ambas as pontas do esquema são minimizadas em sua importância quando se pensa a arte como jogo, isso quer dizer que para o jogo da arte não tem importância o ser específico do artista que criou a obra, ou o do artista que a apresenta, estes podem suscitar apenas um interesse secundário, mas não fazem parte do jogo enquanto tal. Como já foi dito, o jogo é um ser-jogado, é o jogo que se impõe aos jogadores de modo que não entra em cena a subjetividade dos jogadores, mas o que é jogado por eles, o conteúdo de sentido do jogo.

O que é questionado sobretudo é a própria concepção da obra de arte como objeto. Ela não é algo que está dado, como mero objeto, pronta para sua apreensão ou para seu uso, não é um utensílio cujo modo de ser é determinado pela sua finalidade, sua função a desempenhar. A obra de arte não é algo meramente material que está aí. Enquanto configuração (*Gebilde*) ela é como uma imagem (*Bild*) “que aparece e se mostra naquele que a considera” (GADAMER, 2010e, p.52). Para Gadamer na palavra configuração (*Gebilde*) “reside o fato de o fenômeno ter deixado para trás de uma maneira incomum o processo de seu surgimento ou de tê-lo banido para o cerne do indeterminado e, colocado totalmente sobre si mesmo, se apresentar em sua própria aparência e manifestação” (Ibid.). A configuração significa que algo chegou a ser o que é como um todo orgânico, cujas partes tem em vista essa sua unidade – como a unidade de sentido. Segundo Gadamer a configuração “implica que algo não deve ser compreendido em sua realidade pré-planejada e já pronta, mas que se formou de certo modo a partir de dentro, até alcançar sua própria figura (*Gestalt*)” (2011, p. 415 [358]). O que diferencia a obra de arte de todo outro mero objeto, de um utensílio, é o conteúdo de sentido presente nela, uma unidade de sentido.

Mas esta configuração com essa característica particular de fazer presente um sentido é dependente de sua atualização. Um livro *Dom Casmurro* guardado na estante não deixa de ser uma obra de arte, mas somente quando o lemos seu todo de sentido se mostra. Existe aí uma circularidade, visto que

a despeito de sua dependência do ser apresentado, trata-se de um todo significativo (*bedeutungshaftes Ganzes*), que como tal pode ser apresentado e entendido em seu sentido (*Sinn*) repetidas vezes. Mas também a configuração é jogo porque, a despeito dessa sua unidade ideal, somente alcança

seu ser pleno a cada vez que é apresentada (2008, p. 173 [122]).

Ambos os aspectos se pertencem mutuamente, a configuração é uma unidade, um todo de sentido, passível de repetição; esta unidade, por sua vez, somente é quando apresentada, quando manifesta. A performance do jogo não é algo distinto ou separado do jogo mesmo, como uma existência secundária ou posterior à unidade do jogo, ela é a condição para que o jogo aconteça. A configuração não possui uma vigência distinta dos modos de sua apresentação no jogo. Ela é quando em jogo, com as particularidades das diversas ocasiões em que se manifesta.

No jogo da arte não está mais apenas em questão o cumprir as tarefas do jogo, como um conjunto de regras a ser seguido, mas, sim, a atualização de um conteúdo de sentido. O texto de uma peça de teatro não é, por exemplo, um bloco de regras a ser posto em prática a cada encenação. O que é apresentado na encenação é um sentido do texto já compreendido e interpretado. Toda encenação, toda reprodução não é mera repetição do que foi originariamente, não está em questão um retorno o mais fiel possível ao modo como determinada obra se apresentava. Por mais antiga que seja uma obra de arte, ela não se resume a ser uma obra do passado, no sentido de que não diz mais respeito à contemporaneidade na qual vive, ao contrário, o jogo da arte conquista sua atualidade a cada apresentação reprodutiva. A atualização é também uma tarefa do intérprete, a tarefa de mediar o sentido que se apresenta de modo que seu dito alcance a vida atual; os jogadores enquanto os artistas que na sua performance apresentam a configuração artística, apresentam suas interpretações e essas interpretações revelam, ao longo da tradição, os diversos aspectos da configuração. Mas todas essas interpretações mantêm a referência e, conseqüentemente, seu padrão de correção, à configuração, ao todo de sentido. A liberdade da interpretação é limitada e submissa ao todo de sentido de cada obra, como diz Gadamer “a interpretação é um recriar (*Nachschaffen*), mas esse recriar não segue um ato criativo precedente, mas sim a figura de uma obra criada, que o intérprete deve apresentar segundo o sentido que encontrou aí” (2008, p. 176 [125]). Pensando no sentido como sentido de direção, é como se uma interpretação equivocada de uma determinada obra ao invés de nos dirigir para *x*, nos orientasse para *y*, colocando uma pergunta diferente, que levaria a uma resposta diferente, daquela aberta por uma interpretação bem-sucedida da obra. É como se entrasse em cena uma Antígona leve e despreocupada e não a personagem trágica que ela deveria ser.

Essa “mútua pertença de ambos os aspectos” é o que Gadamer levanta contra a abstração da distinção estética (2008, p. 173 [122]) vista no capítulo anterior. Contra ela Gadamer defende a não-distinção estética, ou a indiferenciação estética (*Ästhetische Nichtunterscheidung*), que se refere à mútua pertença da configuração e sua atualização na experiência da arte. A distinção estética abstrai de todas as partes não estéticas de uma obra de arte, como seu conteúdo, o modo de sua apresentação, distingue o original de sua execução, a peça de sua encenação, bem como abstrai da situação em que ocorre a apresentação da obra, despojando-a de quaisquer relações morais, políticas, religiosas, que a obra pudesse ter a partir do momento de sua apresentação. Contra tudo isso Gadamer está afirmando que a obra não pode ser distinta do seu modo de dar-se, do quando e como isto acontece.

A mediação da configuração artística não é algo accidental, mas sim necessário para que a arte de fato venha a ser. Toda a descrição da estrutura do jogo culmina aqui neste aspecto fundamental da mediação, não somente porque nela o todo de sentido de uma obra ganha apresentação, mas também porque a compreensão da obra vincula-se ao momento da apresentação, às particularidades que uma encenação pode apresentar, às circunstâncias políticas de um determinado momento em que certa peça é encenada, também a interpretação de um livro pode se modificar em um ou outro aspecto em diferentes momentos em que se faz sua leitura – ou bem porque mudamos e podemos compreender de modo diferente, por exemplo, um poema de Fernando Pessoa. E parece correto afirmar que não fazemos a mesma experiência que os gregos ao assistirem uma encenação de Édipo Rei, mas apesar de toda distância histórica ainda faz sentido para nós também. É a temporalidade da compreensão que perfaz nossa experiência da arte.

Com isso Gadamer não quer dizer que a compreensão de uma obra seja volúvel a ponto de a cada vez ser apreendida de um modo diferente, como se a obra fosse um nada de determinação a ser preenchido por cada espectador, a cada experiência (GADAMER, 2008, p. 146s [100]). Se, como vimos, o jogo é um ser-jogado, é como um *pathos*, um sofrer e não uma atividade do sujeito, então, o espectador não tem o poder de atribuir à experiência da arte um significado que já não se encontre nela mesma. A obra sobrepõe-se ao espectador no sentido que o que é por ela exposto, apresentado, é algo pelo qual o espectador é tomado e se vê na tentativa de compreender, mesmo que frustrando suas expectativas, ou encontrando apenas estranheza num primeiro momento. O todo de sentido da obra é o que a livra de um puro relativismo, pois embora possa ser apresentado de maneiras diversas – pensemos nas inúmeras encenações

da peça shakespeariana *Hamlet*, que pode ser fiel à época em que se passa a história ou pode ser “modernizada” e apresentar-se com motivos contemporâneos – toda a variedade das encenações se referem à uma mesma unidade, à um mesmo todo de sentido.

Como diz Gadamer

a variedade das encenações ou execuções de uma tal configuração pode muito bem depender da concepção dos atores; mas esta não fica encerrada na subjetividade de sua opinião, mas está aí corporalmente. Portanto, não se trata de uma variedade meramente subjetiva de concepções, mas sim de possibilidades de ser, próprias da obra, que também interpreta a si mesma na variedade de seus aspectos (2008, p.174 [123]).

A falta de um critério para validar uma interpretação como correta, não tem como consequência, para Gadamer, que as diferentes encenações de uma obra não pretendam ser todas corretas, na medida em que toda interpretação deve seguir o sentido que encontrou na obra de arte. Parece ser um efeito da tradição a sobrevivência de algumas dessas interpretações que se tornam modelos exemplares, a partir dos quais se forma um horizonte para toda nova interpretação. Segundo Gadamer “isso não tem nada a ver com uma justaposição arbitrária, uma mera variedade de concepções; ao contrário, a partir da retomada constante de modelos e da modificação produtiva forma-se uma tradição, com a qual cada nova tentativa terá de dialogar” (Ibid., p.175 [124]). Desse modo, fica claro que não há algo como a obra em si e suas posteriores execuções. A obra de arte é uma com a história de seus efeitos, abarca todas essas interpretações, podemos dizer, clássicas; as interpretações ruins ou deformantes, incorretas não entram na conta, ou bem por serem esquecíveis, ou bem por serem lembradas apenas como anedota. Cabe à tradição o trabalho de guardar as mais bem-sucedidas interpretações, que formam como um modelo para a comunidade.

Como diz Kelly “nossa compreensão da obra é um efeito de seu modo de ser” (2004, p.112, tradução nossa). O modo de ser da obra, tal como o jogo, é ser uma unidade que se multiplica em suas diversas performances. O significado de uma obra está vinculado com o momento histórico de sua interpretação, visto que a interpretação ocorre como uma fusão de horizontes, entre aquilo que a obra apresenta, seu todo de sentido, e aquilo que o intérprete apreende a partir de seu próprio horizonte

histórico, o sentido de um texto “sempre é determinado também pela situação histórica do intérprete e conseqüentemente por todo curso objetivo da história” (GADAMER, 2008, p.392 [301]).

A obra de arte una com suas execuções, com o momento em que ela se apresenta é o que a indistinção estética defende face à distinção estética operada pela consciência estética. Diz Gadamer que

o que é imitado na imitação, formulado pelo poeta, apresentado pelo ator, reconhecido pelo espectador, é o que se visa (*Gemeinte*) e o que contém o significado da apresentação, de tal modo que a formulação poética ou o desempenho da apresentação não ganham nenhuma distinção. Onde se distingue, o que se distingue é a matéria de sua formulação, a composição poética de sua ‘concepção’. Mas essas distinções são secundárias. O que o ator apresenta e o espectador reconhece são as configurações e a ação, elas mesmas, como foram formuladas pelo poeta (2008, p.173 [121]).

Ao contrário da distinção estética que pretende abstrair de todo elemento extra estético para restar o puro estético, considerando possível separar a forma material da obra de seu conteúdo significativo – considerando este o elemento extra estético. Assim como diferencia entre o original e a execução da obra. Gadamer está afirmando que não é o puro estético aquilo que se tem em vista na experiência da arte, que o visado não é o modo como somos afetados pelas cores, pelos gestos, pelas palavras, pelos sons, mas algo que está presente juntamente com todos estes elementos: um todo de sentido (*Sinnnganzen*). Que se mostra numa possível variedade de encenações. Gadamer rejeita que a distinção estética possa fazer parte da experiência da arte, somente em um momento posterior isto poderia acontecer, mas já não seria mais a experiência da arte. De acordo com Gadamer “perde-se a efetiva experiência de uma obra literária quando se interroga, por exemplo, sobre a fábula que lhe serve de origem, e da mesma forma perde-se a efetiva experiência do espetáculo quando o espectador reflete sobre a concepção que está à base de uma execução, ou sobre o desempenho do ator como tal” (Ibid., p.174 [123]). Na experiência da arte a distinção estética não tem lugar, se o espectador quer realmente envolver-se no conteúdo da obra.

Entretanto, será que ao querer distanciar-se do extremo a que chega a distinção estética ao querer reter apenas o objeto estético, Gadamer não chega ao outro extremo no qual apenas o sentido, o

significado é o que importa? E dessa forma não acaba se aproximando de Hegel que reivindicou uma verdade para a arte somente para depois ser ultrapassada pela religião e pela filosofia, visto que sua verdade poderia ser apreendida por outro meio? Ao negar o caráter de objeto da arte não termina por negar também a parte estética que é parte da experiência da arte, em favor de uma idealidade, sua “unidade ideal”? Se o acento parece recair, em *Verdade e Método* justamente nesta parte da experiência da arte é porque tem como alvo justamente a ideia da arte como um objeto. Mas, como já fica patente na citação acima, Gadamer está afirmando a não separação destes dois aspectos. Se o separamos na fala, ao tentar interpretar o sentido de uma obra de arte, mas este já é um momento posterior, quando tentamos apreender num discurso o que aconteceu durante a experiência da arte. Na experiência propriamente não há distinção. Não se pode apreender o sentido dispensando o elemento estético no qual ele se apresenta, como se este fosse mera aparência ou mera imitação no sentido platônico, como se houvesse meios melhores em que o mesmo sentido se manifestaria.

Gadamer é enfático ao responder que “a obra nos fala enquanto obra e não enquanto a transmissora de uma mensagem” e que a “expectativa de se poder resgatar no conceito o conteúdo de sentido que nos fala a partir da arte já sempre se lançou de uma maneira perigosa para além da arte” (2010b, p.174). Diz também que “a obra de arte [...] não é uma mera portadora de sentido – de modo que o sentido também poderia ser colocado sobre outros portadores. O sentido de uma obra de arte repousa muito mais no fato de ela estar presente” (Ibid.). A obra de arte é, como dissemos, um sentido incorporado, este sentido não é nunca transposto inteiramente numa interpretação, não é totalmente determinado e concluído, de modo que poderíamos ficar com uma explicação do sentido da obra e dispensar a obra mesma. Sabemos que a leitura de uma crítica, ou de uma descrição, não substitui a experiência da obra. Para Gadamer a experiência hermenêutica é a experiência de algo único, como o juízo reflexionante de Kant, apenas no sentido que nela só temos o particular. A compreensão não pode se referir a um universal a partir do qual compreenderia, mas deve compreender a particularidade daquilo que se apresenta. Diz ele que “não se podem haurir de uma obra de arte as informações que ela esconde em, de modo a esvaziá-la como ocorre com comunicados que recebemos. A recepção de uma obra poética [...], apresenta-se como um movimento circular, no qual as respostas repercutem em novas perguntas e provocam novas respostas” (2011, p. 14 [7]). A unidade da obra se faz presente numa multiplicidade de encenações, reproduções, interpretações.

Como dissemos mais acima o teatro é o modelo exemplar para pensar a arte como jogo, mas todas as características mais evidentes nas artes reprodutivas – música, dança, performance – valem também para as formas de arte não dependentes de reprodução no mesmo sentido, como a poesia, a literatura de modo geral, as artes plásticas, a fotografia, a arquitetura. Também elas são jogo, apresentação, um todo de sentido que se enuncia, uma unidade que implica variedade, uma experiência passível de repetição. O modo como a arte se dá é estruturalmente o mesmo para toda forma de arte.

O fato de em certas formas de arte a apresentação não ocorrer por meio da reprodução, não as exclui da caracterização da arte como jogo e como apresentação, pois a apresentação possui um sentido ontológico próprio a toda forma de arte. Enquanto as artes reprodutivas necessitam a cada vez de uma mediação para que se apresentem, ganhando a cada vez uma nova existência autônoma, as artes plásticas certamente não dependem dessa mesma reprodução, também a literatura não gera um novo fenômeno sensível na sua leitura. Mas todas essas formas de arte são repetíveis, tal como o jogo, no sentido que o espectador pode, sempre de novo, fazer sua experiência, atualizá-la. Nisso se apresentam também de modo diferente.

Toda forma de arte exige do seu espectador participação. Ele não é o sujeito passivo enquanto mero receptor do objeto estético, como pensa a consciência estética. Como jogo exige a relação do outro, necessita de uma mediação. Mesmo a arquitetura não é simplesmente um objeto dado, pois para compreender um edifício, por exemplo, o intérprete precisa estar no lugar, circular por ele, ver a relação com o todo do ambiente no qual se encontra, para poder apreender seu sentido. Veremos como formas diferentes de arte podem requerer diferentes formas de participação do sujeito na sua apreensão de sentido.

3.4 A vinculação com o mundo

Sob a forma de um objeto atemporal, resultado da abstração da obra de arte da rede de relações na qual seu sentido era apreendido, a arte se resume ao modo como somos afetados por ela. O ser afetado para a consciência estética, como vimos anteriormente, se resume às qualidades estéticas da obra, abstraindo de quaisquer particularidades que pudessem participar de sua interpretação pelo espectador. Abstraindo inclusive do modo como temos acesso a uma obra, sua mediação, por exemplo, distinção entre a encenação de uma peça e seu texto de origem. Separado da diversidade de encenações este original é elevado como a obra de arte

e conquista seu espaço na “câmara de maravilhas” da consciência estética, que tudo acolhe enquanto arte – ou que neste acolhimento eleva o objeto ao reino da arte. Mas neste acolhimento abstrai da arte seu tempo, sua historicidade, em última instância seu lugar no mundo, sua vinculação com o mundo.

Todavia, quer a consciência estética reúna todo objeto a partir daquilo que tradicionalmente é aceito como obra de arte, quer todo objeto que a consciência estética acolha seja então designado como arte, o ser arte da obra não é devido a sua presença em local específico. Reivindicar o retorno da arte ao mundo, fazer ver as relações que se mantem entre arte e mundo – relações que a consciência estética somente dispensa por meio de e durante uma abstração – não significa o mesmo que fazer retornar a escultura do deus grego ao templo no qual originalmente habitava. Pois embora certas formas de arte possuam de fato um lugar, e a arquitetura é o exemplo máximo disso, a obra de arte carrega em si sua significação própria, como um “sentido introduzido e incorporado” (GADAMER, 2008, p. 630 [493]) na configuração artística. A relação entre arte e mundo é, num certo sentido, mais originária. A arte não é a configuração de dados prévios fornecidos pelo mundo, antes, nela se apresenta mundo.

Na configuração artística ocorre uma outra transformação, mais importante, pois “o que agora é, que se apresenta no jogo da arte, é o verdadeiro que subsiste”, a transformação “é transformação no verdadeiro”, na “apresentação do jogo surge o que é” (GADAMER, 2008, p. 166-7 [117-8]). Na arte subsiste aquilo que permanece, que se depurou das contingências e casualidades. Aquilo que nos escapa ao longo da história, encontra no jogo da arte duração. A configuração artística (*Gebilde*) põe em imagem (*Bild*), concede uma forma, uma figura. Fixa um sentido. De acordo com Gadamer “o que temos em vista em nosso comportamento em relação ao mundo e em nossos esforços configuradores [...] é uma performance ligada à manutenção daquilo que escapa”, o “jogo do homem concede duração” (2010b, p. 188).

Como o jogo devemos lembrar que a arte possui sua própria estrutura interna, de modo que não a medimos tendo em vista algo para além dela. A arte é apresentação e não imitação, no sentido de mera cópia.

Transformação em configuração não é simplesmente transferência para um outro mundo. Certamente que é um outro mundo, fechado em si, no qual o jogo joga. Mas, na medida em que é configuração, encontrou sua medida em si mesmo e não se mede com nada que esteja fora de si mesmo. É assim que a

ação de um espetáculo [...] está aí de modo absoluto como algo que repousa em si mesmo. Não admite mais nenhuma comparação com a realidade como se esta fosse o padrão secreto de toda semelhança figurativa. É içada acima de toda comparação desse gênero – e com isso acima da questão de saber se tudo isso é real –, porque por ela está falando uma verdade superior (2008, p. 167).

Gadamer também afirma que “o ser de todo jogo é sempre resgate, realização pura, *energeia*, que traz seu *telos* em si mesmo. O mundo da obra de arte, no qual um jogo se manifesta plenamente na unidade de seu decurso, é, de fato, um mundo totalmente transformado. Nele toda e qualquer pessoa reconhece que ‘assim são as coisas’” (2008, p. 168 [118]).

A relação da arte com o mundo, então, se afasta de qualquer concepção naturalista, para quem a arte seria uma imitação da natureza, tomando esta como o padrão para julgar aquela. O mundo que se apresenta na configuração é, como o jogo, regido por sua própria lógica interna. Não cabe aí nenhuma comparação com a realidade, a saber se as coisas possuem verossimilhança. Ao contrário, é a partir deste mundo que se apresenta na arte que reconhecemos que “as coisas são assim”. De modo mais originário, a arte apresenta um mundo que de outra forma não conheceríamos. Como o próprio Gadamer diz “o ser da apresentação é mais do que o ser da matéria apresentada, o Aquiles de Homero é mais do que seu modelo originário” (2008, p. 170 [120]). Nesse sentido Gadamer fala que a apresentação realiza um crescimento do ser, um incremento de ser (*Zuwachs an Sein*). Através da configuração artística aquilo que nela é apresentado ganha um crescimento de ser. A arte toma parte na formação de mundo, com ela o mundo ganha mais ser, compreendemos mais como é o mundo através da experiência da arte. Diferentemente da crítica platônica para a qual a arte estava três pontos afastada da verdade, para Gadamer a arte apresenta como o mundo é, temos um verdadeiro conhecimento do mundo na experiência da arte e não a mera aparência de um conhecimento.

De maneira semelhante Gadamer afirma que a imagem, considerando-a aqui de modo abrangente como as artes plásticas, não é uma cópia. A imagem mantém uma vinculação com seu original, com aquilo que apresenta, que a distingue da mera cópia. Toda forma de arte, seja ela reprodutiva ou não, tem o caráter ontológico da apresentação, como um crescimento de ser.

A cópia (*Abbild*) se distingue da imagem (*Bild*) por ser apenas um meio. A sua função é remeter para aquilo que ela copia, justamente por ser semelhante ao copiado, ela visa apenas reproduzir algo. Quando alcança esse fim, quando cumpre sua função, ela se anula a si mesma. Uma imagem não funciona como um meio para um fim. Na imagem habita sua própria referência, ela não nos remete para nada que não esteja em si mesma. O que importa é como nela se apresenta o apresentado (GADAMER, 2008, p. 199 [143]). Nela nos demoramos porque sua referência está em si mesma, vemos como nela o apresentado ganha apresentação. A imagem permanece vinculada com o que nela se apresenta. Isso significa que a imagem não se desvincula da imagem original (*Urbild*). Aquilo que é reproduzido na imagem, o seu original (*Urbild*), apresenta algo dele que sem essa apresentação na imagem não se manifestaria. Como exemplo, Gadamer cita o *portrait*, que diz algo *mais* do original, ou a paisagem que somente quando é apresentada numa imagem se torna pitoresca. Esse *mais* é o dito *crescimento do ser*. Não é uma reprodução, como uma cópia, o que a imagem apresenta, mas sim um aspecto do ser que é apresentado que de outro modo não conheceríamos. “A palavra e a imagem não são meras ilustrações subsequentes, mas permitem que o que apresentam seja enfim inteiramente o que é” (Ibid., p. 204 [148]).

A imagem permanece vinculada com o mundo que nela é apresentado. E, como diz Weinsheimer, também o mundo não pode ser desvinculado da imagem (1985, p. 120). Não há um mundo em si que serviria de base para a criação de imagens, mas uma relação entre ambos através da qual conheceríamos um em referência ao outro e vice-versa.

A apresentação tanto nas artes reprodutivas quanto nas artes não-reprodutivas é um processo ontológico no qual aquilo que é apresentado experimenta um crescimento de ser. O modo de ser da arte como jogo e do jogo como apresentação vale para toda forma de arte: como processo ontológico de ser que se apresenta, que se mostra e se faz presente no encontro com um espectador, um intérprete. O conceito de jogo tem em vista não apenas mostrar o modo como acontece a experiência da arte, na mútua pertença de uma unidade – um todo de sentido – e suas execuções, da mediação como condição necessária para que a obra de arte se faça presente. Além disso, a estrutura do jogo mostra que somente na mediação algo acontece, algo se apresenta. Assim, contra a delimitação da arte como objeto da consciência estética, Gadamer pensa o ser da arte como um “processo ontológico da apresentação e [*que*] pertence essencialmente ao jogo como jogo” (2008, p.172 [122]).

Nesse processo ontológico da apresentação se perfaz uma imagem do mundo. De acordo com Gadamer

o mundo que aparece no jogo da apresentação não é uma cópia ao lado do mundo real, mas é esse mundo mesmo na excelência de seu ser. Tampouco a reprodução, p.ex., a encenação no palco, é uma cópia ao lado da qual a imagem original do próprio drama manteria seu ser-para-si. O conceito de *mimesis* empregado para ambas as formas de apresentação significa menos o ato de copiar (*Abbildung*) do que a manifestação do apresentado. Sem a *mimesis* da obra, o mundo não se faz presente como está na obra, e sem a reprodução a obra também não se faz presente. Na apresentação se completa, assim, a presença do apresentado (2008, p. 197 [142]).

O conceito de *mimesis* é empregado por Gadamer em relação ao reconhecimento que ocorre na experiência da arte. Quando na experiência de uma obra de arte afirmamos “assim são as coisas!”. A referência não é certamente a *mimesis* da condenação platônica da arte, mas sim o significado positivo que Aristóteles concede a *mimesis* em sua *Poética*. Sobre esta concepção de *mimesis* Gadamer faz a seguinte afirmação:

o que ele [*Aristóteles*] tem em vista ao dizer que a arte é *mimesis*, imitação? Para essa tese, ele recorre inicialmente ao fato de imitar ser um impulso natural do homem e de haver uma alegria natural do homem com a imitação. Nesse contexto, vem à tona, então, o enunciado que despertou crítica e resistência na modernidade, mas que é pensado em Aristóteles de modo puramente descritivo, o enunciado de que a alegria na imitação é uma alegria com o reconhecimento. O contexto em que isso é dito é evidentemente um contexto totalmente popular. Aristóteles também recorre ao fato de as crianças gostarem de fazer algo desse gênero. O significado da alegria junto ao reconhecimento pode ser observado na alegria em se fantasiar – em particular, junto às crianças. [...] Desse modo, o que deve ser reconhecido na imitação não é de maneira alguma a criança que se fantasiou, mas muito mais aquele que é apresentado. [...] O reconhecimento

gera e confirma que algo se torna presente por meio do comportamento mimético, que algo está aí. O sentido da apresentação mimética não é de modo algum que devemos considerar no reconhecimento daquilo que é apresentado o grau da equiparação e da similitude com o original (2010a, p. 17).

O sentido cognitivo da *mimesis* é reconhecimento. Reconhecimento significa aqui que aquilo que é apresentado pela imitação se faz assim presente e é, portanto, visado como tal. Através da imitação aquilo que é imitado está presente. Quando uma criança imita um gato, é o gato o que nós devemos visar e reconhecer. Numa peça teatral quando Édipo entra em cena é ele quem visamos e não o ator que desempenha seu papel. Devemos lembrar aqui que a *mimesis* era um termo bastante abrangente no mundo grego, como também para Aristóteles (Halliwell, 1998). De modo geral na *Poética* a *mimesis* se refere à ação humana, ao homem em ação. Atividades miméticas são a poesia, a dança, a música, as artes visuais. Basicamente a *mimesis* pode se dar como uma criação de imagens ou como personificação, performance, seja na performance dramática – como no teatro – ou como a fala na poesia (Halliwell, 1998). A *mimesis* não é, portanto, imitação da realidade, três pontos afastada da verdade. Aristóteles diz que o artista deve fazer sua *mimesis* a partir de uma destas três coisas: coisas como foram ou são, como os outros dizem que são ou parecem ser, ou coisas como deveriam ser (60b 8-11). Queremos assinalar com isso a amplitude em que a *mimesis* é pensada, bem como seu distanciamento de uma imitação da realidade.

O reconhecimento na *mimesis* se perfaz também no visar aquilo que permanece. No reconhecimento identificamos aquilo que já foi visto uma vez. Mas mais do que isto “no reconhecimento, o que conhecemos desvincula-se de toda casualidade e variabilidade das circunstâncias que o condicionam, surgindo de imediato como que através de uma iluminação, sendo apreendido em sua essência” (GADAMER, 2008, p. 170 [119]). Assim como reconhecemos que “assim são as coisas” por elas aparecem em sua verdade depurada daquilo que é contingente, circunstancial, também na *mimesis* o reconhecimento visa isso que permanece.

Entretanto isto que reconhecemos como a essência de algo, não é algo a-histórico, não é uma forma platônica. Pois Gadamer afirma que

o reconhecimento, tal como é pensado por Aristóteles, tem por pressuposto o fato de subsistir uma tradição obrigatória na qual todos se compreendem e encontram a si mesmos. No caso do pensamento grego, essa tradição é o mito. O mito é o conteúdo comum da representação artística, cujo reconhecimento aprofunda nossa familiaridade com o mundo e com a própria existência (2010a, p. 19).

Certamente não vivemos mais sob a mesma evidência da tradição mitológica, assim como não vivemos mais na tradição religiosa cristã, sob a qual floresceu grandes configurações artísticas; mesmo a ideia de uma tradição cuja força de seu dizer pudesse reunir a todos é hoje pouco convincente. Vivemos num mundo fragmentado, numa diversidade de tradições, de línguas, de visões de mundo, e a própria experiência da arte nos mostra isso. No entanto, isso não implica estar fechado em uma tradição sem acesso ao que é estranho, ao outro, a hermenêutica afirma a possibilidade de se construir pontes através da compreensão, através de seu caráter de linguística que abarca a todos. O que nos importa ressaltar aqui é a existência deste comum – ainda que de dimensão variável – que possibilita o reconhecimento. Este comum é constituído pela historicidade e finitude do humano. De modo que a essência deve, por sua vez, ser compreendida em relação ao caráter histórico e finito do humano. De acordo com Gadamer, o reconhecimento

não é apenas o universal, por assim dizer a figura persistente, purificada das contingências do modo como vem ao nosso encontro, que se torna visível. Também reside aí o fato de, em certo sentido, as pessoas conhecerem concomitantemente a si mesmas. Todo reconhecimento é uma experiência de familiaridade crescente, e todas as nossas experiências de mundo são em última instância formas nas quais estabelecemos a familiaridade com esse mundo. A arte [...], é um modo de reconhecimento no qual o conhecimento de si próprio e, com isso, a familiaridade com o mundo se aprofundam juntamente com o reconhecimento (2010a, p. 18-9).

O pertencimento à uma tradição, a existência de algo comum que vincula também o artista e suas criações, a apresentação de uma visão de

mundo, se fazem presentes no jogo da arte. Nosso “encontro com uma grande obra de arte é sempre como um diálogo frutífero, um perguntar e responder ou um ser indagado e precisar responder – um verdadeiro diálogo junto ao qual algo veio à tona e 'permanece'” (GADAMER, 2010d, p. 101). Entramos em diálogo com a obra, nesse jogo de perguntas e respostas no qual se mostra o sentido do que a obra fala em sua estranheza, em sua alteridade, ou mesmo em sua familiaridade, e, a partir de nosso próprio horizonte, participamos de seu sentido. A experiência da arte nos fala sobre nós mesmos, sobre um mundo comum partilhado; nela nos encontramos a nós mesmos em nossa constituição histórica e finita.

3. 5 Arte como símbolo

Para pensar a arte como símbolo Gadamer o entende como a união de símbolo com aquilo que é simbolizado, seu significado não se refere a algo que seja exterior a ele, mas está presente nele mesmo. Para Gadamer a imagem definidora do símbolo é a *tessera hospitalis*. Trata-se de uma expressão grega que “designa os fragmentos da memória”, Gadamer a reconta assim:

um anfitrião entrega ao seu hóspede a assim chamada '*tessera hospitalis*', isto é, ele parte um vaso, fica com uma metade e entrega a outra metade ao hóspede para que, se em trinta ou quarenta anos um descendente deste hóspede voltar uma vez mais à sua casa, as pessoas se reconheçam na junção dos fragmentos em um todo. Um antigo passaporte – este é o sentido técnico originário de símbolo. Ele é algo a partir do qual se reconhece alguém como um antigo conhecido (2010b, p. 173).

O símbolo é, enquanto *tessera hospitalis*, algo que ao se mostrar, se fazer presente, permite o reconhecimento de algo conhecido. Para aquele que tem a *tessera hospitalis*, a outra metade, basta exibi-la, apresentá-la, que o seu significado se fará presente, seu reconhecimento. Para pensar a arte como símbolo devemos considerar principalmente essas duas coisas: o de carregar em si sua própria significação e de fazê-la presente exibindo-a; o reconhecimento, aqui no mesmo sentido como visto mais acima, em relação a *mimesis*.

Gadamer afirma que “o simbólico não apenas remete a uma significação, mas deixa que ela se atualize” (Ibid., p. 176). A obra de arte, da mesma forma, não apenas faz referência a algo mas nela está presente aquilo a que se refere (Ibid.). Gadamer quer acentuar que a obra de arte, aquilo que nela vem à fala, não pode ser transposto e apreendido por um meio diverso. Ela não é “uma mera portadora de sentido” (Ibid., p. 174), de modo que seu sentido poderia ser exposto de outra forma, ou que poderia ser deixada de lado uma vez compreendido seu sentido, como uma mensagem recebida. A obra de arte traz em si seu sentido e o faz presente, ela é inultrapassável. A arte como símbolo “incorpora ao mesmo tempo em si mesma e até mesmo garante a significação à qual ela se refere” (Ibid., p. 178). Gadamer reafirma: “o que é levado a termo pela arte não é uma mera abertura de sentido. Seria preciso dizer antes que ela produz a fixação e o encobrimento do sentido, de modo que este sentido não flui ou se perde, mas é fixado e velado no modo de estruturação do construto” (Ibid., p. 175). O sentido está adormecido na obra, repousa nela, e só vem a ser desperto num encontro, na realização da sua experiência por qualquer um que esteja disposto e aberto.

O reconhecimento da arte como símbolo é semelhante ao reconhecimento na *mimesis*, aquilo que é reconhecido já se desprende de toda contingência sob a qual foi conhecido, e agora aparece como mais propriamente aquilo que é. Ele é aquilo “que permanece a partir daquilo que escapa” (Ibid., p. 189). O reconhecimento visa aquilo que permanece. Na arte não apenas há o reconhecimento, como ela mesma, enquanto símbolo, concede duração àquilo que escapa – como através do sentido fixado na obra de arte. De acordo com Gadamer

a representação simbólica que é realizada pela arte não necessita de nenhuma dependência determinada das coisas previamente dadas. A distinção da arte reside muito mais justamente no fato de aquilo que é apresentado nela, quer ele seja rico ou pobre em conotações, nos mobilizar para que permaneçamos junto à obra e para a concordância, tal como em um reconhecimento (Ibid., p. 177).

Sublinhamos até aqui que a arte não é nada distinto do modo como se apresenta, que não se lança para fora de si mesma, antes, faz presente com sua presença seu todo de sentido. Se queremos compreendê-la devemos, então, nos demorar junto à obra, tanto porque não há nenhum

outro meio de termos acesso àquilo que ela traz à fala senão na sua experiência, quanto porque a obra tem seu tempo próprio.

3. 6 Arte como festa

O caráter temporal específico da arte é exposto através do conceito de festa. Partindo da estrutura do jogo para pensar o modo como a obra de arte se dá, vimos que a obra é passível de repetição, mas que essa repetição não significa que o mesmo volta a ter lugar na experiência da arte. A experiência hermenêutica significa algo diferente que uma experiência científica, cuja busca em relação aos dados empíricos se orienta para a generalização, a previsibilidade, e o fato de que a experiência possa ser repetida por qualquer pessoa do mesmo modo. A experiência para a hermenêutica não é pensada enquanto a uniformidade da repetição. A repetibilidade para ela é como um princípio formal, sendo que a experiência não é pensada como repetição do mesmo, mas como experiência de algo novo, diferente, singular. A consciência hermenêutica é justamente aquela sempre aberta para novas experiências, porque consciente do caráter finito e histórico de nosso saber; a experiência nunca é superada pela clareza e certeza de um saber absoluto. Para a hermenêutica a experiência é menos conduzida pelo humano do que um sofrer, que algo se imponha apesar de nossas expectativas.

Também as festas se repetem, como as festas periódicas, mas não como mera repetição de algo que foi em sua origem. Mas o caráter temporal da festa não significa que a festa outrora era de um modo e ao longo da história foi se modificando e agora é deste modo – pensemos numa cidade que a cada ano celebra uma festa religiosa em homenagem a seu santo padroeiro, reconhecemos que é “sempre a mesma coisa!”, mas sabemos também que muita coisa mudou desde sua instauração. Porém, a temporalidade da festa reside em sua celebração. “A festa só existe na medida em que é celebrada. Com isso não se quer dizer, de maneira alguma, que seja de caráter subjetivo e que só tenha o seu ser na subjetividade dos que a celebram. Antes, celebra-se a festa porque chegou o seu dia, ela está aí” (GADAMER, 2008, p. 181 [129]).

Gadamer faz uma distinção entre duas experiências que temos do tempo: o tempo vazio, dos dias normais, e o tempo próprio, dos feriados (que em alemão quer dizer “um dia a se festejar” – *Feiertag* – *Feier*/ festa e *Tag*/dia). No dia da festa não dispomos do tempo do mesmo modo que dispomos em nossa vida cotidiana. Enquanto neste o tempo é pensado de modo a ser preenchido com aquilo que temos que fazer, as metas a cumprir, ou aquilo que pretendemos fazer com o tempo que temos;

estamos sempre pretendendo preencher o tempo com algo. No dia da celebração, porém, todo o tempo está preenchido pela festa. Nela não nos comportamos como visando alguma meta, nós participamos da festa. Da festa que se faz presente e nos envolve a todos (GADAMER, 2010b, p. 180s.). Nas palavras de Gadamer:

quando a festa está presente, este instante ou este curto momento são plenamente preenchidos pela festa. Isto não aconteceu por meio de alguém que tinha de preencher um tempo vazio. Ao contrário, o tempo tornou-se festivo quando o tempo da festa chegou, e disto depende imediatamente o caráter de celebração da festa. É isto que podemos denominar tempo próprio (Ibid., p. 183-184).

Assim como a festa a arte também tem um tempo próprio, que não é um tempo calculável, um tempo vazio a ser preenchido. Para compreender uma obra de arte precisamos encontrar e respeitar sua estrutura interna do tempo. Para ler uma poesia precisamos procurar seu tempo próprio; encontrar o ritmo de uma música para tocá-la. E também as artes não reprodutivas tem um tempo próprio, um quadro, uma escultura ou uma obra arquitetônica também nos impõe seu tempo para compreendê-las. Precisamos andar em torno deles, perceber ângulos diversos, se isto se dá de forma mais rápida ou demorada é efeito da própria obra. O tempo da arte, como o tempo da festa, significa que durante sua experiência ela se encontra presente e junto dela nos demoramos. Para Gadamer “a essência da experiência de tempo da arte é que aprendemos a nos demorar”, nela está em questão “uma permanência que se distingue manifestamente por meio do fato de ela não ser entediante. Quanto mais nos inserimos e permanecemos aí, tanto mais eloquente, tanto mais multifacetada, tanto mais rica se mostra a permanência” (2010b, p. 187).

Além do caráter temporal da festa existe uma outra característica desta que também se relaciona com a experiência da arte. É o fato da festa reunir todos em vista de algo comum, de unificar a todos. “Não é simplesmente o estar um ao lado do outro enquanto tal, mas a intenção que unifica a todos e que os impede de decair em diálogos particulares e de se isolar em vivências particulares” (Ibid., p. 182). É preciso participar da festa, é só para quem participa que a festa se faz presente em seu

significado, naquilo que ela visa. Aquele que participa está entregue à festa, àquilo que nela acontece. Na experiência da arte o espectador que assiste ao espetáculo também participa nesse mesmo sentido. Esta sua participação é menos uma atividade do que um sofrer, durante a qual aquilo que é visado se faz presente e se impõe ao espectador.

3.7 Interpretação e a participação do intérprete

Como jogo a arte demanda a participação de jogadores. Na experiência da arte os jogadores são tanto os artistas que reproduzem uma obra – no caso das artes reprodutivas – quanto o espectador, o intérprete, que assiste e participa do jogo. A participação do jogador se concentra na tarefa de compreender, isto é, apreender o sentido da obra de arte. Diante de tudo que já foi dito sobre a experiência hermenêutica não vamos agora supor que se trata aqui de descrever o modo como a subjetividade do espectador entra no jogo da arte. O participante não é nada como o sujeito da consciência estética que apreende a obra através de um juízo neutro. A participação que uma obra de arte requer do intérprete é também um fazer da própria coisa, é determinado pela obra ela mesma. Em toda forma de arte está em vista a apreensão de um conteúdo de sentido. O objetivo aqui é esclarecer o modo como isto acontece tanto nas artes reprodutivas quanto nas artes estatúárias; e o que acontece na interpretação de uma obra de arte.

A arte é uma declaração. Do intérprete se exige, primeiramente, que esteja aberto para que algo lhe seja dito. Vimos que Gadamer pensa o caráter de linguisticidade de toda compreensão tomando como exemplo paradigmático a conversação entre um eu e um tu. Na conversação o que é visado por ambos os participantes é a coisa (*Sache*) em questão. Para Gadamer a arte enquanto declaração nos enreda numa conversa na medida em que procuramos compreender o que é isto que está sendo dito. A conversação tem a estrutura da pergunta. Uma pergunta se ergue a partir de um não saber, a partir de algo que não se encaixa em nossas opiniões prévias. Ela é um sofrer, a pergunta se impõe àquele que procura compreender. A pergunta, por sua vez, é um colocar no aberto de modo que a coisa em questão fique suspensa, indeterminada. Além disso, o fundamental é que toda pergunta tenha um sentido, como vimos, um sentido de direção. A resposta deve seguir a direção, a indicação, aberta pela pergunta – somente assim a resposta pode fazer sentido. Entrar em conversação com uma obra de arte significa entrar em um jogo de pergunta e resposta. Mas só entramos no jogo, por assim dizer, quando uma pergunta emerge e se impõe. Quando na experiência de uma obra de

arte, no seu dizer, uma pergunta nos é colocada. A partir daí começamos nós a questionar isto que é dito, com a finalidade de apreender seu sentido. Precisamos conquistar a pergunta para a qual a obra já é uma resposta. Colocamos assim em movimento o jogo de pergunta e resposta.

Todavia tudo isto somente é possível uma vez que aprendemos a ler. Mas a leitura coaduna-se com a conversação. Nos textos *A atualidade do belo* e *Sobre a leitura de construções e quadros*, Gadamer fala principalmente da *leitura* ou da exigência que toda obra impõe para a apreensão de seu sentido. Essa leitura tem um sentido bastante amplo, visto que não se restringe às obras literárias. Ler significa aqui que precisamos considerar a obra em seus diferentes aspectos, ângulos, partes, reunir em um todo, a fim de apreender a unidade de sentido da obra. Gadamer pergunta

como aprendemos a ler? Como aprendemos a compreender? Na leitura paramos, abandonamos a obviedade da continuação da leitura, precisamos retroceder porque um horizonte de expectativa manifestamente não se preencheu. Isto acontece como um choque. Nós retornamos. Nós lemos uma vez mais, corrigimos, alteramos o acento e modificamos tudo aquilo em relação ao que todos sabemos que ele é capaz de levar novamente à fala algo escrito ou impresso (2010f, p. 138).

O mesmo parece valer para a “leitura” das várias formas de arte, pois ele diz

a ‘leitura’ parece-me de fato um protótipo da exigência que é apresentada a toda e qualquer contemplação de obras de arte, mesmo justamente de obras oriundas das artes plásticas. Trata-se de ler com todas estas antecipações e retomadas, com esta articulação crescente, com estas sedimentações que se enriquecem; mas isto de um tal modo, no entanto, que ao final de uma tal performance da leitura o construto esteja uma vez mais amalgamado, presente em toda riqueza de conteúdo articulada, na

plena unidade de um enunciado (Ibid., p 139-140).

Na leitura é preciso compor os diversos elementos em direção ao todo de sentido que uma obra apresenta. Assim precisamos ler um quadro: reunir, relacionar, conquistar uma distância correta. Ou ler uma obra arquitetônica: ir até ela, andar em torno, entrar, sair, conhecer os arredores. Já nos inserimos assim no jogo da arte, no jogo de perguntas e respostas. Com isso vemos que a apreensão de sentido não se restringe ao pôr em palavras, mas tem também este caráter de ação do intérprete. Justamente ao descrever o jogo de pergunta e resposta com a obra de arte Gadamer exemplifica com a seguinte experiência pessoal, ele diz:

já estive várias vezes na catedral de St. Gallen e experimentei aí a impressão espacial que é peculiar a esta construção. Esta impressão surge do fato de uma longa nave, ampliada de maneira extremamente acentuada por quatro extensões laterais e dotada de um coro, estar unificada de uma forma estranhamente tensa e grandiosa. A nave e as quatro extensões laterais são manifestamente a grande questão de engenharia, uma questão a que a construção ocidental de igrejas procurou responder através dos séculos [...]. Sem dúvida alguma, esta é uma questão que, no momento em que tomamos consciência dela e a formulamos por assim dizer por nós mesmos, dá voz ao construto diante do qual nos encontramos. Ele oferece-nos uma resposta (Ibid., p. 134).

E conclui dizendo que

a experiência que fazemos aí me parece uma boa exemplificação daquilo que significa a interpretação. A contribuição feita pelo historiador da arte a partir de um conhecimento da história da arquitetura e do estilo não conduz, por fim, senão à interpretação de algo que todos nós sentimos e compreendemos de maneira francamente corporal, quando atravessamos esta abóboda (Ibid.).

O intérprete precisa fazer a experiência da obra para que a obra se faça presente. Ele não é apenas afetado pela obra, ele participa da obra, recriando-a através dessa leitura, a fim de tomar parte no sentido que se apresenta. Mas essa recriação visa apenas compreender aquilo que a obra diz. Ela não coloca nada que já não esteja na obra, mas apenas extrai, destacando, aquilo que encontra nela, com a finalidade de apreender seu

todo de sentido. É assim que interpretamos. A compreensão mantém uma vinculação interna com a interpretação, esta é a expressão na linguagem daquilo que se compreende. Para Gadamer “todo compreender é interpretar, e todo interpretar se desenvolve no *médium* de uma linguagem que pretende deixar falar o objeto, sendo, ao mesmo tempo, a própria linguagem do intérprete” (2008, p. 503 [392]). Ocorre por isso mesmo também nas formas de arte não linguísticas, na tentativa de capturar na palavra a coisa da qual fala um quadro, uma fotografia ou uma música. “Compreender implica sempre interpretar” (Ibid., p. 517 [403]). Implica trazer à palavra aquilo que se faz presente na experiência da obra de arte. Por vezes recorremos a uma crítica para começar a compreender aquele espetáculo de dança que assistimos, por exemplo; procuramos colocar em palavras, ou ler as palavras dos outros, para compreender aquilo que ainda nos é demasiado estranho. Porém essa interpretação mediadora não visa tomar o lugar da obra de arte, nem tampouco ser como “uma nova criação de sentido”, ela está destinada a “desaparecer enquanto interpretação, conservando sua verdade na imediatez da compreensão” (Ibid., p. 517 [404]).

Quando numa experiência da obra a compreensão é finalmente realizada e não precisamos mais procurar a palavra que a traduza, toda interpretação é absorvida na compreensão e nos demoramos aí apenas junto à própria obra. Como a experiência que fazemos quando depois de tantas leituras de um mesmo poema ele finalmente faz sentido, como se aparecesse sob uma nova luz, ele se clarifica e nenhuma outra palavra se faz necessária. E então a compreensão acontece: aquilo que a obra diz é como se se dirigisse particularmente a cada um de nós, apreendemos seu sentido, nos inserimos na direção que a obra apresenta, visamos a mesma coisa. Gadamer afirma então

o fato de aquilo que é jogado no jogo da arte não ser nenhum mundo sobressalente ou um mundo de sonho no qual se produz esquecimento. O jogo da arte é muito mais um espelho que sempre emerge novamente através dos milênios diante de nós, um espelho no qual olhamos para nós mesmos – com frequência de maneira por demais inesperada, com frequência de maneira por demais estranha – no qual olhamos como somos, como poderíamos ser, o que acontece conosco (2010e, p. 56).

A arte, assim como a festa, nos reúne em vista de algo comum, além da particularidade de cada um, por isso ela pode alcançar a todos na sua fala. A obra de arte comunica, isto é, torna comum. Ela nos fala sobre nós mesmos, sobre um mundo comum partilhado. Nela nos encontramos a nós mesmos enquanto humanos em nossa constituição histórica e finita.

3.8 Da estética à hermenêutica

Vimos que tanto a referência ao conceito de festa quanto ao conceito de símbolo afirma aquilo que corresponde ao ser da arte como jogo e do jogo como apresentação: algo que se faz presente e se impõe aos espectadores, que, portanto, está para além da subjetividade destes; algo que traz consigo e apresenta seu próprio sentido, que possui sua lógica temporal interna, que pressupõe um comum a partir do qual o reconhecimento daquilo que se apresenta torna-se possível, uma participação que visa isto que se apresenta. Toda esta caracterização do modo de ser da obra de arte vai de encontro à fundação estética da arte. Entre a experiência da arte e o sujeito-espectador a consciência estética ergue um juízo, que, determinado pela subjetividade, acolhe e reúne os objetos artísticos, desligando-os de sua vinculação com o mundo, de seu dizer. Nisso perde-se a experiência da arte, pois se o sujeito é a dimensão onde a arte se determina, em seu ser afetado por ela, a experiência não se dá como algo que se impõe, que está acima da subjetividade, que sobrepuja a consciência estética, enfim, como o deixar que algo se apresente. Já não é mais um fazer da própria coisa, mas um fazer da consciência em relação à coisa. Perde-se a arte enquanto o “entrar da poesia na existência”.

Contra a distinção da consciência estética entre a unidade da obra e suas diversas apresentações Gadamer resgata o conceito metafísico do belo. No que o belo pode ajudar a compreender a experiência hermenêutica? O belo é aquilo que tem valor em si mesmo, que não serve a nenhum objetivo, que não é um meio, pois tem seu fim em si mesmo. Ele é aquilo que atrai, junto do qual nos demoramos. A sua principal característica é aparecer (*Erscheinen*). E nesse seu aparecer faz presente o que é o belo, pois nele está superada toda distância entre fenômeno e ideia. Não há nenhuma distinção entre aquilo que ele é e aquilo que se mostra, entre o que é e seu aparecer, sua aparência. É nessa indistinção que Gadamer insiste para pensar a experiência da arte – e, de modo geral, para toda hermenêutica. A arte também é um fim em si mesma, ela não é um meio como são os objetos tais como o utensílio, a ferramenta. Concordando com o conceito platônico do belo, Gadamer diz que

o belo, o modo como aparece o bem, manifesta-se a si mesmo no seu ser, apresenta-se. O que se apresenta assim não é distinto de si mesmo, na medida em que se apresentou. Não é uma coisa para si e outra distinta para os demais. Não se encontra noutra coisa. Não é o brilho vertido sobre uma configuração, incidindo nela a partir de fora. Ao contrário, a constituição ontológica própria dessa forma é brilhar assim, é apresentar-se assim (2008, p. 627 [491]).

Devemos reter disso que para a arte não há nenhuma distinção entre sua unidade de sentido e seu modo de apresentar-se. Não há nenhuma cisão entre o modo como algo se apresenta e a coisa que aí se apresenta – e isso é válido para a toda a hermenêutica gadameriana. O ser é um apresentar-se e é somente nesta apresentação que a compreensão acontece. A relação entre palavra e coisa se dá desse modo: a palavra apresenta a coisa e a coisa só se faz presente pela palavra. As coisas somente podem ser compreendidas ao se apresentarem e a compreensão tem o caráter de linguagem (*Sprachlichkeit*), se realiza no *medium* da linguagem. A ontologia gadameriana se perfaz enquanto linguagem; aquilo que é coisa, que não é palavra, deve vir à linguagem para poder ser conhecida. Não faz sentido então procurar saber o que são as coisas em si mesmas, o único meio de acesso, por assim dizer, é a linguagem. Mas isto não significa, para Gadamer, que atrás da palavra existiria a coisa por si, como se pudéssemos dispensar a mediação da linguagem e apreender de forma imediata aquilo que é. O próprio pensamento não se desvincula da linguagem. Não há pensamento que não tenha o caráter de linguagem. Assim a linguagem é o meio universal da experiência hermenêutica, da compreensão. O apelo ao conceito do belo quer dizer justamente isto: que não há nenhuma separação entre aquilo que aparece e aquilo que é, entre palavra e coisa.

A experiência hermenêutica é “um acontecer da própria coisa (*Sache*) [...] um fazer a partir da própria coisa [...] comandado pela própria coisa”, o que se torna evidente aí “é sempre algo dito: uma proposta, um plano, uma suposição, um argumento etc.” (GADAMER, 2008, p. 625 [489]). Isto que se evidencia neste dizer não é algo “assegurado, julgado e decidido em todas as possíveis direções”, mas “impõe-se em seu direito, na medida em que é compreendido e amplia o horizonte que até então nos rodeava” (Ibid.). Na experiência hermenêutica acontece o “encontro com algo que se impõe como verdade” (Ibid., p. 629 [493]). Ou seja, aquilo

que é dito não é nada diferente do modo como apresenta seu dito, há uma coincidência ontológica entre aquilo que vem à fala e o modo como vem à fala. Como vimos a ontologia se perfaz enquanto linguagem, as coisas vêm à fala e somente então podemos compreendê-las. Elas mesmas se apresentam. Elas são o seu aparecer que traz em si um todo de sentido. Isto que é dito “é aquilo em que consiste sua verdade” (Ibid.).

Para a obra de arte isto significa que ela não é mera aparência, não é o puro objeto estético, tampouco uma cópia da realidade. Positivamente significa a verdade de seu aparecer, ela *é* como nos *aparece*. No seu aparecer se faz presente uma configuração de sentido. O seu aparecer não é nada distinto de seu conteúdo significativo, de tal forma que experimentamos a verdade na arte. É verdadeira tanto no sentido em que *é* tal como aparece, quanto no sentido do que nela é dito, como vimos acima quando numa experiência artística afirmamos que “assim são as coisas”, ou seja, tem o sentido do reconhecimento. E aí como vimos a arte, sua verdade, não é nada que possa ser medida com uma realidade anterior a ela, porque não consiste em imitar algo previamente dado, mas em apresentar-se que, enquanto jogo, segue somente sua própria estrutura interna. A obra de arte expõe, exhibe, manifesta algo não apenas já familiar, mas o estranho, o distante, o outro. Apresenta visões de mundo e, com isso, é uma experiência humana fundamental no sentido em que com ela o mundo – incluindo aí o próprio humano – ganha um crescimento de ser. A arte mantém “uma energia espiritual ordenadora”, pois “toda obra de arte continua sendo algo assim como era antigamente uma coisa em cuja existência brilhava e na qual era gerada uma ordem na totalidade” (GADAMER, 2010a, p. 22). A arte realiza “uma estruturação constante do mundo” (Ibid., p. 23).

Diante do desenvolvimento da ontologia gadameriana a arte se mostra muito distante do modo como a concebe a consciência estética. Se a arte é mais do que pensa a consciência estética, então, é justo que tal concepção deva ser superada e se direcionar para uma dimensão que possa extrair da obra de arte aquilo que acontece na sua experiência. Essa é a justificação de Gadamer para a passagem da estética para a hermenêutica. Em solo hermenêutico a arte não é mais concebida como um objeto para um sujeito. A arte pensada enquanto jogo submete o sujeito a uma experiência na qual ele não está sob controle, antes, ele é tomado por algo, deixa que algo incida sobre ele mesmo contra suas opiniões prévias, suas expectativas de sentido. A arte é um acontecer para além da particularidade de seus jogadores. Deixa que algo se lhe apresente, que algo seja dito. A arte sai do domínio da subjetividade e torna-se um processo ontológico (*Seinsvorgang*) no qual algo se

apresenta, um acontecimento de ser. É a apresentação de um conteúdo de sentido. Este, no entanto, não é nada que vem se juntar posteriormente a um material formado, de forma que se pudesse fazer a separação entre ambas as coisas. A obra de arte é um sentido incorporado nela mesma. A cada encenação da obra ou a cada experiência dela, seu sentido se faz presente. A arte não é produto da consciência, não está dada como objeto acabado, mas só vem a ser quando reproduzida, experimentada. Portanto, a cada vez em uma situação específica, como ocorre com o jogo. A hermenêutica pode assim recusar a atemporalidade da arte, resguardando ao mesmo tempo sua unidade de sentido. A apreensão do sentido se vincula assim com a temporalidade da compreensão.

Através da determinação da obra de arte como uma declaração, que na sua presença nos comunica algo, e que procuramos então compreender isto que ela nos diz, a arte insere-se na hermenêutica. Para a hermenêutica a obra de arte é um todo de sentido, cuja compreensão implica na apreensão do sentido. Exclui-se assim a concepção da arte como destinada apenas à percepção sensível, ou como destinada a causar certas emoções ou sensações. A arte não está na afecção, mas é configuração de sentido. Para apreendê-lo não basta que o participante, no jogo da arte, responda emocionalmente. É certo que Gadamer não exclui a dimensão estética, afinal a obra de arte se dá também pelos sentidos físicos – precisamos ouvir, ler, ver, tocar, cheirar. A insistência na indistinção entre exposição e todo de sentido mostra isto também: precisamos ter a experiência da obra. Mas a apreensão de sentido não se resolve simplesmente enquanto sensibilidade. Como foi visto, é preciso que o intérprete atue junto com a obra, através da leitura que inclui o ver, o andar, o olhar, o posicionar-se, o ouvir, o mexer, enfim, um criar junto com a obra.

Mais do que a mera contemplação da obra, a experiência da arte deve levar a uma mudança de atitude. Ao ampliar nosso horizonte, por compreendermos algo diferente, estranho, distante, nossas opiniões sofrem uma mudança. A arte nos indica outras possibilidades de ser, de agir, de pensar, nos dá uma orientação no mundo. Assim Gadamer pode dizer que nosso “encontro com uma grande obra de arte é sempre como um diálogo frutífero, um perguntar e responder ou um ser indagado e precisar responder – um verdadeiro diálogo junto ao qual algo veio à tona e ‘permanece’” (2010d, p. 101). Além disso, citando Rilke, ele diz “de uma maneira enigmática, a familiaridade com a qual a obra de arte nos toca é ao mesmo tempo abalo e derrocada do habitual. Não é apenas o ‘é isso o que tu és!’ que ela descobre em um espanto alegre e terrível – ela também nos diz: ‘Tu precisas mudar a tua vida’” (2010c, p. 9).

Este reconhecimento do modo de ser da arte só é possível depois de superada a concepção de arte a partir da intencionalidade, donde o modo de compreendê-la se resolveria na reconstrução da intenção do autor do texto. Mas, a partir do modo de ser da arte, isto implica uma modificação da própria tarefa hermenêutica. A hermenêutica gadameriana se levanta aqui contra a tradição hermenêutica romântica. Para Schleiermacher a tarefa da hermenêutica consiste na reconstrução, para compreender “não apenas as palavras exatas e seu significado objetivo, mas também a individualidade do orador ou autor” (Gadamer, 2008, p. 186), deve-se reconstruir o ato criativo do autor. Assim, estética e hermenêutica acabam se encontrando, visto que opera na hermenêutica romântica a estética do gênio. Ao postular que “importa compreender um autor melhor do que ele próprio se compreendeu” – postulado que marca “toda a história da hermenêutica moderna” – valida a estética do gênio e de sua produção inconsciente. Para Gadamer, Schleiermacher afirma com este postulado que

o ato da compreensão é a realização reconstrutiva de uma produção. Tem que nos tornar conscientes de algumas coisas que ao produtor original podem ter ficado inconscientes. É evidente que com essa fórmula Schleiermacher introduz em sua hermenêutica universal a estética do gênio. O modo de criar do artista genial é o modelo a que se reporta a teoria da produção inconsciente e da consciência necessária na reprodução (2008, p. 263-4 [196]).

Se na primeira parte de *Verdade e método* – cujo título é *A liberação da questão da verdade a partir da experiência da arte* – Gadamer pretende superar a estética moderna pensando a arte como experiência fundamental da hermenêutica, retirando a validade dos conceitos da estética moderna, bem como sua fundação na criação genial; na segunda parte a questão se estende para libertar também a hermenêutica da teoria da criação genial.

Entretanto, pode nos parecer assim que a questão sobre a arte é tomada como mera ferramenta ou como apenas um modelo para a compreensão, visto não figurar mais no restante do livro, mas, se isto acontece é justamente porque então a hermenêutica deverá se transformar para “fazer jus à experiência da arte” (2008, p. 231 [170]). De modo que nas últimas páginas da primeira parte do livro a questão já se orienta para a discussão sobre a problemática schleiermachiiana, quando Gadamer

afirma que a tarefa da hermenêutica não é uma *reconstrução* como para Schleiermacher, mas sim a tarefa de atualizar o sentido daquilo que nos é dito pela tradição. A compreensão é, para Gadamer, um acontecimento de sentido (Ibid.). No qual tomamos parte quando algo nos interpela, quando uma pergunta se impõe. Para Gadamer este ser interpelado, a pergunta que se impõe, é tomado como “a condição hermenêutica suprema” (Ibid., p. 395 [304]). A arte surge aqui como uma experiência hermenêutica paradigmática, porque para Gadamer “dentre todas as coisas que vêm ao nosso encontro na natureza e na história, a obra de arte é aquilo que nos fala de modo mais imediato e que inspira uma familiaridade que prende todo nosso ser, como se não houvesse aí nenhuma distância! ” (GADAMER, 2007, p. 124). Não é apenas a arte que se transforma com a passagem da estética para a hermenêutica, mas também a hermenêutica se modifica com a consideração da arte como uma experiência fundamental. Em concordância Jean-Claude Gens afirma que “a consideração da arte não pode realmente induzir a uma nova época da hermenêutica sem que simultaneamente seja, de uma parte, colocada em questão a subjetivação da arte, e de outra parte, repensada a tarefa da hermenêutica a partir do fenômeno da interpelação” (2007, p. 289, tradução nossa).

A hermenêutica ao mostrar que a arte é mais do que a consciência estética pensa sobre ela e ao retirá-la do isolamento do mundo da arte, permite então que a arte reconquiste seu lugar no mundo, bem como sua legitimidade como conhecimento e verdade. Podemos então substituir o dito kantiano “isto é belo” pelo reconhecimento hermenêutico expresso na sentença “assim são as coisas! ”.

CONCLUSÃO

Que nossa relação com as obras de arte possa ser da mesma ordem de qualquer outro objeto é um fato de nossa vida cotidiana. O exemplar empoeirado de *Grande Sertão: Veredas* na estante de casa; a escultura no meio do parque; uma pintura de Picasso comercializada num leilão. Podemos estar cercados de obras de arte e, no entanto, na nossa desatenção nenhuma delas realmente se mostra. Da perspectiva da hermenêutica gadameriana há outros modos ainda em que falhamos em nosso encontro com uma obra de arte. Se, por um lado, buscamos nela a fuga das responsabilidades e dos compromissos da vida diária, se a buscamos enquanto um entretenimento, de modo desinteressado, ou mesmo enquanto a confirmação de nosso próprio gosto, então nossa atenção se reduz ao sentimento de prazer que esperamos que nos seja por ela proporcionado. Por outro lado, se no encontro com uma obra de arte vemos o artista, ou seja, a obra como expressão de suas vivências, de sua intenção, de tal forma que para termos acesso a ela e compreendê-la, devemos tentar recriar o processo criativo do artista, então a obra de arte se nos mostra acessível em maior ou menor grau à medida em que possuímos ou não conhecimento sobre seu criador.

Ainda que todos esses modos de se relacionar com obras de arte coexistam, para a hermenêutica, no entanto, a arte somente acontece através de uma experiência cuja descrição é a tarefa mesma dessa hermenêutica. Assim, contra a relação com a arte reduzida ao prazer estético, esvaziada de conteúdo intelectual, Gadamer critica o pensamento estético e a subjetivação que impõe à arte; contra a intencionalidade do artista como o meio para interpretar a obra estende sua crítica à hermenêutica romântica. Não apenas a relação da estética com a obra é posta em questão, mas também a própria concepção de hermenêutica.

Ao mostrar que aquilo que a arte é não se localiza na afecção, como afirma a consciência estética,

Gadamer legitima a experiência da arte como uma declaração (*Aussage*), um dito que requer ser compreendido, portanto, como uma experiência hermenêutica. De modo a poder afirmar que a estética deve subordinar-se à hermenêutica. A superação da dimensão estética conduz também à superação da hermenêutica romântica.

Como se transforma o pensamento sobre a arte, agora, a partir da hermenêutica e não mais da estética? Uma vez revogada a autonomia da estética e sua consequente absorção pela hermenêutica, que implicações isto tem no pensamento sobre a arte?

Com a crítica da abstração da arte operada pela distinção estética a autonomia que esta alcança e resguarda é igualmente criticada por Gadamer. A estética quer reconhecer um domínio próprio e para isso abdica das relações, dos nexos de significado, que vinculam a obra de arte com o mundo no qual ela se faz presente. A relação estritamente de gozo com a obra é um dos efeitos desse pensamento. Assim como o deslocamento que a obra sofre ao ser conduzida a habitar lugares construídos especificamente para a arte. A autonomia que a arte ganha acaba, em última instância, isolando-a. Ela não é nada como a festa, que reúne a todos, que torna algo comum. Em seus locais específicos a arte acaba encontrando também apenas um público específico.

A posição de Gadamer vai de encontro com essa autonomia da estética, argumentando justamente contra essa ideia de um domínio próprio da arte, de um mundo da arte. Defende o contrário: se temos mundo é porque temos arte. Ela é uma das configurações essenciais para que tenhamos mundo, uma imagem de mundo. Na abstração da arte de seu mundo, a estética opera com o preconceito da tradição moderna que separa o conhecimento sensível do conhecimento inteligível, a sensibilidade do intelecto, as ciências humanas da ciência da natureza. Ao pensar que nessa abstração faz justiça à arte acaba, ao contrário, privando-a daquilo que realmente a engrandeceria: a relação com aquilo que é comum, com uma tradição formada e sustentada por nossos preconceitos, nossas opiniões, na qual poderia ser reconhecida e fazer sentido. A autonomia para a hermenêutica significa pensar a obra como se fosse um organismo, uma unidade da qual nada se tira ou se insere – uma unidade de sentido.

A hermenêutica não é aqui normativa no sentido de decidir o como julgar se uma obra é arte ou não, mas ao descrever o modo de dar-se da obra de arte parece ter em vista aquilo que chamamos atualmente de obras-primas. Entre as obras existiria uma diferença de natureza ou uma diferença de grau? As obras primas são aquelas cujo sentido nunca se esgota naquilo que dela podemos dizer, numa interpretação. Tem assim um sentido inesgotável. Mas também conhecemos a experiência de uma obra que, digamos assim, não nos diz quase nada. Seria esta menos arte do que aquelas? Ou não deveria nem ser considerada arte? Se, no entanto, o que está em questão é descrever o modo como acontece a experiência da arte, parece nos então que, a partir da experiência da arte, podemos dizer se ela é pobre ou rica em seu conteúdo de sentido. E isto é como uma tarefa para os intérpretes. A tradição realiza este trabalho ao salvaguardar e transmitir as grandes obras de arte, os clássicos – as obras que continuam nos interpelando apesar de todas as mudanças no tempo.

As obras primas certamente correspondem mais perfeitamente à descrição da experiência artística.

Toda a exposição do *como* da experiência da arte deve posteriormente nos fazer pensar sobre nossa relação com a arte, a fim de provocar uma mudança de atitude para com ela. Se, por um lado, parece nos evidente que a arte é mais do que pensa a consciência estética, ou seja, mais do que sua aparência, que suas qualidades formais, que uma pura percepção; por outro lado, será que de fato a arte reconquistou seu lugar entre nós, como Gadamer defende? Como uma experiência de conhecimento cujos enunciados são válidos como os da ciência? Como o reconhecimento de nós mesmos? Como uma experiência que nos transforma? Que nos orienta? Por mais que falte o comum, como uma comunidade que nos reúna a todos, a partir da qual a obra de arte se faça presente, sempre novas obras de arte aparecem; como sempre há a reprodução de obras de origem antiga. Isso deve indicar, no mínimo, que a arte nunca deixou de ser uma experiência fundamental para o homem. Mesmo numa época de domínio dos enunciados científicos, onde a ciência decide para nós como devemos nos alimentar, como devemos sentir, enfim, como devemos viver; o valor da arte continua sendo afirmado. Nos textos de Gadamer dedicados à interpretação de obras de arte, principalmente de poesias, se faz valer a ideia de que a arte nos leva a compreensão do que somos, neste mundo formado por uma pluralidade de imagens. Fica, assim, muito mais como tarefa para o intérprete responder à interpelação da arte e estar aberto para seguir sua orientação.

BIBLIOGRAFIA

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1994.

ARTHOS, John. **Gadamer's poetics: A critique of modern aesthetics**. Bloomsbury, 2013.

BATISTA, Gustavo Silvano. **A relevância da arquitetura no pensamento de Gadamer**. Tese (doutorado). Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-RIO, 2013.

BUBNER, Rüdiger. Acerca del fundamento del comprender. Tradução de Rosario Grimaldi e Juan Vázquez. **Isegoria**, nº 5, 1992, p. 5-16.

DI CESARE, Donatella. Le temps de l'art. Sur l'esthétique de Gadamer. In: **Etudes Germaniques**, nº 2, abril-junho, 2007, p. 291-302.

_____. **Gadamer – A philosophical portrait**. Tradução de Niall Keane. Indiana: Indiana University Press, 2013.

FIGAL, Gunter. **The doing of the thing itself**. In: DOSTAL, Robert J., editor. *The Cambridge Companion to Gadamer*. Cambridge University Press, p. 102-125.

_____. Life as understanding. Tradução para o inglês de Elizabeth Sikes. In: **Research in phenomenology**. Nº 34, 2004, p. 20-30.

GADAMER, Hans-Georg. **Aesthetics and hermeneutics**. In: *The Gadamer Reader: a bouquet of the later writings*. Edit. Richard E. Palmer. Northwestern University Press, 2007, p. 123 – 131.

_____. **Arte e imitação**. In: *Hermenêutica da obra de arte*. Seleção e tradução de Marco Antonio Casanova. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010a, p. 11-24.

_____. **A atualidade do belo: arte como jogo, símbolo e festa**. In: *Hermenêutica da obra de arte*. Seleção e tradução de Marco Antonio

Casanova. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010b, p. 143-194.

_____. **A century of philosophy. Hans-Georg Gadamer in conversation with Riccardo Dottori.** Tradução para o inglês de Rod Coltman e Sigrid Koepke. NY: Continuum Books, 2006.

_____. **Estética e hermenêutica.** In. *Hermenêutica da obra de arte.* Seleção e tradução de Marco Antonio Casanova. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010c, p. 1-9.

_____. **Filosofia e literatura.** In. *Hermenêutica da obra de arte.* Seleção e tradução de Marco Antonio Casanova. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010d, p. 91-110.

_____. **O jogo da arte.** In. *Hermenêutica da obra de arte.* Seleção e tradução de Marco Antonio Casanova. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010e, p. 49-56.

_____. **The philosophical foundations of the twentieth century.** Em *Philosophical Hermeneutics.* Trans. David E. Linge. University of California Press, 1977, p. 107-129.

_____. **Plato and the poets.** Em: *Dialogue and dialectic: eight hermeneutical studies on Plato.* Trans. P. Christopher Smith, New Haven and London: Yale University Press, 1980.

_____. **Poema e diálogo.** In. *Hermenêutica da obra de arte.* Seleção e tradução de Marco Antonio Casanova. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010f, p. 379 – 392.

_____. **Sobre a leitura de construções e quadros.** In. *Hermenêutica da obra de arte.* Seleção e tradução de Marco Antonio Casanova. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010g, p. 133-142.

_____. **Verdade e método I – Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica.** Tradução de Flávio Paulo Meurer; nova revisão da tradução por Enio Paulo Giachini - 10 ed.- Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

_____. **Verdade e método II: complementos e índice.** Tradução de Ênio Paulo Giachini - 6. ed. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2011.

GENS, Jean-Claude. L'invitation gadamérienne à résorber l'esthétique dans l'herméneutique. In: **Etudes Germaniques**, n° 2, abril-junho, 2007, p. 279-290.

GJESDAL, Kristin. Between enlightenment and romanticism: some problems and challenges in Gadamer's hermeneutics. In: **Journal of the History of Philosophy**, vol. 46, no. 2 (2008) 285-306.

_____. **Gadamer and the legacy of German Idealism**. Cambridge University Press, 2009.

GRONDIN, Jean. L'art comme presentation chez Hans-Georg Gadamer. Portée et limites d'un concept. In: **Etudes Germaniques**, n° 2, abril-junho, 2007, p. 337-349.

_____. Gadamer's aesthetic. In: **Encyclopedia of Aesthetics**, New York/ Oxford, Oxford University Press, 1998, volume 2, 267-271.

_____. **Gadamer's basic understanding of understanding**. In: DOSTAL, Robert J. editor. *The Cambridge Companion to Gadamer*. Cambridge University Press, 2002, p. 36-51.

_____. **Hermenêutica**. Tradutor Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2012.

_____. **Introdução à hermenêutica filosófica**. Tradução Benno Dischinger. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 1999.

GUTIÉRREZ, Carlos B. **Temas de filosofía hermenéutica – Conferencias y ensayos**. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2002.

HALLIWELL, Stephen. **Aristotle's poetics**. Great Britain, 1998.

HAMM, Christian. Gadamer, leitor de Kant: “experiência estética” vs. “experiência da arte”. In: **Studia Kantiana** 1 (1), 1998, p. 9-28.

HAMMERMEISTER, Kai. **The german aesthetic tradition**. Cambridge University Press, 2002.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Tradução de Idalina Azevedo e Manuel António de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

_____. **Ser e Tempo**. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback - 2ª ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2013.

HUIZINGA, J. **Homo ludens**. Tradução de J.P. Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2004, 5ª ed.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução de Valerio Rohden e António Marques – 3.ed. - Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

KELLY, Michael. **A critique of Gadamer's aesthetics**. In: Krajewski, Bruce, editor. *Gadamer's Repercussions: Reconsidering Philosophical Hermeneutics*. Berkeley, Calif: University of California Press, 2004, p. 103-120.

KUSCH, Martin. **Linguagem como cálculo versus linguagem como meio universal. Um estudo sobre Husserl, Heidegger e Gadamer**. Tradução de Dankwart Bernsmüller. São Leopoldo, RS: Unisinos, 2001.

MAKKREEL, Rudolf. Gadamer and the problem of how to relate Kant and Hegel to hermeneutics. In: **Laval théologique et philosophique**. Vol. 53, nº 1, 1997, p. 151-166.

PALMER, Richard E. **Hermeneutics**. Northwestern University Press, 1969.

PICOLI, Adriano. **As tensões e distensões dos jogos das artes e da linguagem a partir da filosofia hermenêutica de Gadamer**. 2011, 225 p. Dissertação (mestrado). Programa de Pós Graduação em Filosofia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

RICOEUR, Paul. **Escritos e conferências 2 – hermenêutica**. Tradução de Lúcia Pereira de Souza. São Paulo: Edições Loyola, 2011.

_____. **Hermenêutica e ideologias**. Tradução de Hilton Japiassu. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

RORTY, Richard. **Being that can be understood is language**. In: Krajewski, Bruce, editor. *Gadamer's Repercussions: Reconsidering Philosophical Hermeneutics*. Berkeley, Calif: University of California Press, 2004, p. 21-29.

SANTOS, José Henrique. **Do empirismo à fenomenologia: a crítica do psicologismo nas Investigações lógicas de Husserl**. Edições Loyola, São Paulo, 2010.

SANTOS, Leonel Ribeiro dos. **Regresso a Kant – Ética, estética, filosofia política**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2012.

SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem - numa série de cartas**. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.

SCHLEIERMACHER, Friedrich D.E. **Hermenêutica: arte e técnica da interpretação**. Tradução de Celso Reni Braidá. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008.

SILVA JUNIOR, Almir. **Estética e Hermenêutica: A Arte como Declaração de Verdade em Gadamer**. Tese (Doutorado em Filosofia) – Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, 2005.

TALON-HUGON, Carole. **A estética: história e teorias**. Tradução de António Maia da Rocha. Lisboa, 2009.

URBINA, Ricardo Sánchez Ortiz de. **Gadamer**. In: Bozal, Valeriano editor. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artística contemporáneas –vol. 2*. Madrid: La balsa de la Medusa, 1999.

VATTIMO, Gianni. **Art's claim to truth**. Editado por Santiago Zabala. Tradução de Luca D'Isanto. Columbia University Press, 2008.

VATTIMO, Gianni. **Para além da interpretação: o significado da hermenêutica para a filosofia**. Tradução de Raquel Paiva. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1999.

ZABEU, Gabriela Miranda. **Preconceito e diálogo: ética e ontologia na fusão de horizontes**. Dissertação (mestrado). Programa de Pós Graduação em Filosofia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

ZUCKERT, Catherine H. **Postmodern platos – Nietzsche, Heidegger, Gadamer, Strauss, Derrida**. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

WEINSHEIMER, Joel C. **Gadamer's hermeneutics: a reading of Truth and Method**. New York: Yale University Press, 1985.

_____. **Philosophical hermeneutics and literary theory**. Yale University Press, 1991.