

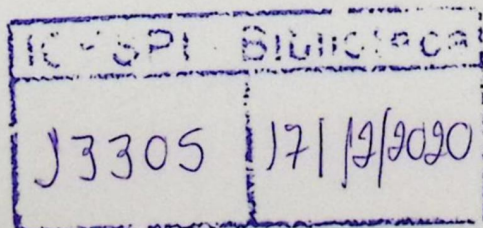
INSTITUTO CATÓLICO DE ESTUDOS SUPERIORES DO PIAUÍ
CURSO DE LICENCIATURA EM FILOSOFIA

ALLEF ANTONIO CARVALHO ARAUJO

ESTÉTICA E HERMENÊUTICA EM GADAMER:
O jogo, o símbolo e a festa como experiências da obra de arte

Monografia - Filosofia

cod. 5944
C. 100
A 416382



Teresina
2016

ALLEF ANTONIO CARVALHO ARAUJO

ESTÉTICA E HERMENÊUTICA EM GADAMER:
O jogo, o símbolo e a festa como experiências da obra de arte

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito para a obtenção do grau de Licenciado em Filosofia, no Instituto Católico de Estudos Superiores do Piauí (ICESPI).

Orientadora: Profª. Ma. Maria dos Santos Silva Lopes

Teresina
2016

ALLEF ANTONIO CARVALHO ARAUJO

ESTÉTICA E HERMENÊUTICA EM GADAMER:
O jogo, o símbolo e a festa como experiências da obra de arte

Aprovado em ____/____/____

Banca Examinadora:

Prof^ª. Ma. Maria dos Santos Silva Lopes (ICESPI)

Orientadora

Prof^º. Dr. Gustavo Silvano Batista (UFPI)

1º Examinador

Prof^ª Ma. Elisângela Amaral Soares Osório (ICESPI)

2ª Examinadora

Dedico a presente monografia aos meus pais Nilvia e José Airton (in memoriam) que me matizaram a obra da existência e pelo privilégio da amorosa convivência, mostrando-me que o amor é profundo diálogo. A todos que se aventuram na instigante e misteriosa experiência de intimidade com a arte, desvelamento do oculto e ampliação de horizontes.

AGRADECIMENTOS

À Deus, misericórdia infinita, Artífice da humanidade, que nos sustenta com seu amor ao longo do nosso caminhar.

À minha amada família, pela pertinaz presença em minha vida: os meus amados pais, Nilvia e José Airton (in memoriam); meus queridos irmãos, Alana, Alisson e Airton Junior e aos meus diletos sobrinhos. Meus avós maternos, “seu Toinho” (in memoriam) e “dona Francisquinha” e meus avós paternos, “seu Alexandre” (in memoriam) e “dona Ditosa” pela docilidade manifesta durante toda a nossa convivência. Aos meus queridos tios e primos, que mesmo na distância apoiam-me nesse processo de formação.

Aos meus queridos amigos, que são anjos, presentes de Deus em minha vida: Adriana Macêdo, Michelle e Adriana.

Aos amigos que o Senhor, na sua infinita bondade, colocou no meu caminhar e tenho o prazer da convivência e fraternidade: Regis, Ramires e Vanderlan.

Ao Pe. Ferdiran e ao Pe. Flávio pelo incentivo vocacional e intelectual.

À minha dileta orientadora Prof^a. Ma. Maria dos Santos (Ir. Santinha). Phronima por excelência! Pelo exemplo de humanidade, que nos agraciou com sua presença, fazendo dos nossos dias, mais serenos e fraternos. Obrigado pela amizade e solidariedade!

As queridas professoras: Elisângela Amaral e Marly Godim pela contribuição para a produção do meu trabalho. Ao amigo Igor Torres, pela generosidade e disponibilidade para as correções do texto e ao Prof. Dr. Almir (UFMA) pela inspiração da temática e as valiosas contribuições para a construção deste trabalho.

Aos irmãos de convivência direta, pela paciência e amizade: Regis, Assis e Gecivaldo.

Aos meus formadores Pe. Aerton, Pe. João Paulo e Pe. Gilberto, pela convivência e compromisso neste processo formativo.

Ao presbitério da Diocese de Picos, na pessoa do meu pároco Pe. Antônio Cristo.

À Diocese de Picos, na pessoa do nosso Bispo Diocesano Dom Plínio José e em particular ao Projeto "Amigos do Seminário", que contribuem para a formação de seus futuros pastores;

Aos que concluem comigo essa etapa.

A todos aqueles que nos deparamos ao longo do percurso de nossas vidas e que de alguma forma contribuem para o nosso processo de crescimento humano.

“A estética mais bonita é a da verdade. Atente-se mais ao que está dentro.”

(Camila Novaes)

“A intimidade com que nos afeta a obra de arte é, à vez, de modo enigmático, estremecimento e desmoronamento do habitual. Não é somente ‘esse és tu’ que se descobre em um horror alegre e terrível. Também nos diz: ‘Tens de mudar tua vida!’”

(Hans-Georg Gadamer)

RESUMO

Este trabalho tem o objetivo de investigar como a arte, como uma forma de experiência, se torna uma crítica ao modelo de ciência imposto pela modernidade, a partir da hermenêutica filosófica de Hans-Georg Gadamer (1900-2002), em sua obra *Verdade e Método*. Fazer a relação entre estética e hermenêutica, permite uma análise interpretativa sobre o fenômeno estético e possibilita para a estética uma forma de recuperação da experiência da arte como verdade. Analisa-se o predomínio das ciências da natureza como pretensão de método único de verdade e o processo de autoconcepção das ciências humanas, por não se enquadrarem no âmbito metodológico da ciência moderna. Reflete-se também a análise ontológico-hermenêutica da obra de arte como condição de recuperação e reivindicação da verdade para ela, bem como o conceito de experiência hermenêutica da arte, que é pensada também como experiência ontológica a partir dos conceitos de jogo, símbolo de festa, que manifestam o modo de ser da própria obra de arte.

Palavras-chave: Arte, Experiência hermenêutica, Ciência, Verdade.

ZUSAMMENFASSUNG

Ziel dieser Arbeit ist es, aufzuzeigen wie Kunst als Erfahrungsform, zu einer Kritik des durch die Moderne beeinflussten Wissenschaftsmodells wird. Ausgehend von der hermeneutischen Philosophie Hans Georg Gadamers (1900-2002) in seinem Werk *Wahrheit und Methode*. Eine Verbindung zwischen Ästhetik und Hermeneutik erlaubt eine interpretierende Analyse des Phänomens der Ästhetik und ermöglicht dadurch der Ästhetik eine (Form)Wiederherstellung der Kunst als Wahrheit. Die Vorherrschaft der Naturwissenschaft wird analysiert als die wahre Methode, welche nicht in den methodischen Rahmen moderner Wissenschaft fällt und so Anspruch auf den Selbstverständnisprozess der Geisteswissenschaften erheben kann. Auch spiegelt sich darin sowohl die ontologisch – hermeneutische Analyse von Kunst als Möglichkeit eines Zustandes wirklicher Erneuerung, als auch das Konzept hermeneutischer Erfahrung von Kunst. Dies kann auch als eine ontologische Erfahrung aus dem Spielkonzept gedacht werden, als Zeichen/Symbol eines Festes, das sich in seiner eigenen Art und Weise als Kunstwerk zeigt.

Schlüsselwörter: Kunst, Erfahrung Hermeneutik, Wissenschaft, Wahrheit.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
2 A CRÍTICA À CIÊNCIA DE GADAMER: ENTRE A VERDADE DA HERMENÊUTICA E DA ESTÉTICA	13
2.1 Os conceitos humanísticos	20
2.2 As contrariedades da formação estética	22
2.3 A crítica à abstração da consciência estética	24
3 EXPERIÊNCIA HERMENÊUTICA DA VERDADE.....	29
3.1 O conceito de experiência.....	31
3.1.1 A experiência nas trilhas da obra de arte	34
3.1.2 O diálogo como modo de ser da experiência	35
4 A ATUALIDADE DO BELO: A ONTOLOGIA LÚDICA DE GADAMER.....	37
4.1 O jogo como modo de ser da própria arte	38
4.2 O caráter simbólico da obra de arte	43
4.3 Temporalidade festiva da obra de arte.....	46
5 CONCLUSÃO.....	50
REFERÊNCIAS.....	53

INTRODUÇÃO

Hans-Georg Gadamer (1900 – 2002), filósofo alemão, é apontado como a maior expressão da hermenêutica filosófica do século XX. Seus estudos incluíam história, filosofia, literatura, filologia, música, línguas e história da arte, além de ser um exímio pesquisador desde os Gregos à Filosofia Contemporânea, além de ser alguém que sempre não só se dispôs ao diálogo como também o propôs aos seus opositores e ou colegas.

Sua obra-prima *Verdade e método* (*Wahrheit und Methode*), de 1960, primeiro livro de sua obra completa (*Magnum Opus*), fez com que Gadamer tivesse grande notoriedade e exerceu um forte impacto na filosofia do século XX. Contém reflexões sobre variados problemas como ciências do espírito, poética, estética, filosofia prática e história da filosofia moderna, que permitem reivindicar a universalidade da experiência hermenêutica.

A reflexão sobre *Estética e Hermenêutica* como *experiência da verdade da arte* é desenvolvida por Gadamer na primeira parte de sua obra *Verdade e Método*, com “a liberação da questão da verdade a partir da experiência da arte”. Tal reflexão é acompanhada da crítica à ciência moderna em seu limite metodológico de compreensão da verdade.

O projeto hermenêutico gadameriano nasce ele mesmo de um diálogo com a tradição e da tentativa de apropriar-se desta tradição para vivificá-la e elevá-la ao horizonte de nossa atual existência. Tenta repassar a partir dela uma hermenêutica das ciências humanas, chegando a esboçar uma hermenêutica universal da linguagem. O propósito inicial de Gadamer é justificar a experiência de verdade das ciências humanas (e do entendimento em geral) partindo da concepção “participativa” do entendimento.

Das várias abordagens ligadas à estética, à questão hermenêutica ocupa um eixo fundamental, não somente para sujeitar o fenômeno estético ao processo de interpretação, mas, porque este vínculo permite uma discussão entre modernidade e cultura estética, igualmente, proporciona ao fenômeno da arte, sua recuperação como experiência de verdade. Gadamer formula várias vezes a expressão “a hermenêutica contém a estética”, quer dizer, a hermenêutica procura estruturar uma interpretação sobre o fenômeno estético, seja ele o belo na natureza ou na arte, atentando-se ao caminho de mediação pela qual a existência humana, constrói sua própria experiência de mundo. Pensar hermeneuticamente sobre o domínio da arte é pensá-la em sua essência, questionando sobre o seu próprio modo de ser, sobre aquilo que a constitui ontologicamente, como experiência e linguagem.

A problemática que se desenvolve nesta pesquisa é a de como é possível, por meio da hermenêutica filosófica gadameriana, em sua reflexão sobre o domínio da estética e do fenômeno da arte, reivindicar a relevância da experiência hermenêutica da verdade da arte e a desconstrução do domínio da racionalidade moderna, com a idolatria do método científico sobre o horizonte da compreensão? O que pode justificar uma reflexão sobre a arte como início de uma apresentação e compreensão da hermenêutica filosófica? Como se constitui a verdade a partir da obra de arte? Como a arte se torna um objeto de advertência ao predomínio metodológico da ciência?

Propõe-se, portanto, refletir acerca dos elementos que constituem a experiência da obra de arte como um âmbito privilegiado de verdade e compreensão de mundo. Verdade da arte que é, ao mesmo tempo, verdade da experiência hermenêutica e, como tal, se expressam nas experiências de jogo, de símbolo e de festa. Esta reflexão será realizada a partir de *Verdade e Método* e do texto *A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa*¹.

No primeiro momento, evidenciamos a hermenêutica da verdade como crítica à ciência moderna. Neste capítulo colocamos em evidência a questão que circunda toda a problemática entre as ciências da natureza e sua pretensão de domínio metodológico e a tentativa de legitimação das ciências humanas. Tentaremos trilhar um percurso para mostrar como Gadamer passa de uma concepção de hermenêutica tradicional para uma nova hermenêutica. Também a tentativa de manifestar para além uma reivindicação para um novo conceito de verdade, que ultrapassa o âmbito de controle metodológico científica, chegando assim a questão da arte. Veremos de que modo a experiência da arte pode ser uma advertência paradigmática aos limites impostos pelo positivismo científico. Observaremos também um pouco da crítica que Gadamer faz da abstração da estética de Kant.

Num segundo momento veremos o conceito de experiência hermenêutica, evidenciando a relação íntima com o conceito de verdade. Mostraremos o conceito de verdade para Gadamer e a relação com a obra de arte, também como se constitui o conceito de experiência e perceberemos como este conceito é nuclear para Gadamer, de tal modo que ele permite interligar as variadas formas de experiência.

Por fim, no terceiro momento, vamos nos dedicar mais a uma análise ontológica da obra de arte e também como a experiência da arte nos leva a pensarmos sobre a atualidade do belo. Discutiremos a experiência da arte mediante os conceitos de jogo, símbolo e festa, relevantes para a compreensão da arte como verdade.

¹ A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa, no original: *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest*, é uma conferência apresentada por Gadamer, no ano de 1974.

2 A CRÍTICA À CIÊNCIA DE GADAMER: ENTRE A VERDADE DA HERMENÊUTICA E DA ESTÉTICA

O termo “hermenêutica” provém da expressão grega *hermeneia*, que primordialmente significa interpretação, declaração, tradução. O termo deriva do nome do deus da mitologia grega Hermes, o mensageiro dos deuses, a quem os gregos atribuíam à origem da linguagem e da escrita, é um deus mediador. Este deus transmitia as mensagens dos deuses aos mortais, isto é, não somente as anunciava textualmente, mas agia como intérprete, tornando as palavras inteligíveis.

A hermenêutica até o século XVIII era considerada somente como objeto de interpretação de textos. Nos dias de hoje quando falamos de “hermenêutica”, estamos ancorados na tradição científica da modernidade, isto é, a utilização moderna da palavra surge com o nascer do conceito moderno de método e ciência. O que nos faz deparar, mesmo que de forma velada com uma consciência metodológica. Assim, não somos capazes somente de reger a arte da interpretação, mas também de teoricamente justificá-la.

Ao observar a hermenêutica do início do século XIX, além do alargamento de métodos de interpretação, nela a questão metodológica é sujeita primariamente a um questionamento de caráter epistemológico, em que se podem perceber já nas reflexões de Schleiermacher, os limites e possibilidades de compreensão. Segundo Almir Ferreira da Silva Junior (2006, p. 9), “seu propósito de indagar sobre as condições prévias a todo compreender lhe permite passar de um sistema de interpretação à metodologia das ciências humanas (*Geisteswissenschaften*)”. Schleiermacher empreende, então, em seus escritos o esforço de transformar a hermenêutica em um princípio metodológico universal que não mais poderia estar voltada para a exegese, mas estendido a qualquer contexto interpretativo em geral. Gadamer (1968, p. 84-86) afirma que “foi com que [...] desvinculou a hermenêutica, enquanto teoria universal da compreensão e do interpretar, de todos os momentos dogmáticos e ocasionais [...] desaparece agora o pressuposto dogmático do caráter ‘paradigmático’ do texto [...]”, portanto, fazendo um retorno à sua função original que é a mediação.

O que chama atenção na reflexão de Schleiermacher é que ele foi o pioneiro na busca de uma compreensão, não apenas de algo particular, todavia procura a própria “compreensão” (*verstehen*) enquanto tal. Para Schleiermacher surge, então, o questionamento: a problemática desenvolvida é justificar metodologicamente as ciências humanas? A partir disso Schleiermacher elabora a chamada hermenêutica geral (*allgemeine hermeneutik*). É dessa

forma que o plano de fundo da hermenêutica a partir de Schleiermacher não está mais sob o domínio técnico-científico, mas agora sob o domínio filosófico.

É a partir do cenário de determinação do modo de ser do fenômeno *verstehen* enquanto tal, que Dilthey, desenvolve ainda em seu caráter epistemológico e metodológico da compreensão hermenêutica do século XX. “No contexto de uma ‘crítica da razão histórica’ [Dilthey] busca desenvolver uma investigação transcendental sobre as condições de possibilidade do conhecimento histórico” (SILVA JUNIOR, 2006, p. 11, *grifo nosso*). Dilthey elabora então, uma fundamentação das ciências humanas em sua dissemelhança característica ante as ciências naturais partindo justamente da noção de compreensão, procurando por meio dela uma forma de conhecimento adequado à experiência de vida. Nesse contexto, segundo Marco Antonio Casanova (2010, p. VIII), para Dilthey “[...] todo homem está imediatamente ligado à visão de mundo de seu tempo por meio de suas vivências. As vivências, contudo, na medida em que são imediatas, mostram-se como particulares e unilaterais. As visões de mundo, por outro lado, são universais [...]”. Portanto, é necessário, existir alguma instância que tenha capacidade de gerar um alargamento da experiência vivencial, para Dilthey essa instância é a compreensão.

Como consequência das reflexões de Schleiermacher e Dilthey o pensamento hermenêutico se torna, então, uma abordagem crítico-reflexivo central das ciências humanas. Entretanto, para Gadamer, o problema com estes dois filósofos é o fato de suas reflexões filosóficas, considerando a essência da compreensão e do acontecimento compreensivo, aproximarem-se do modelo da ciência moderna. Gadamer considera que o método das ciências modernas é insuficiente para fundamentar as ciências do espírito.

Sob uma perspectiva hermenêutica que possui uma natureza fundamentalmente filosófica, considera-se a partir de então uma tradição que está intimamente ligada ao ato de compreender e de interpretar. Na qualidade de uma compreensão enquanto objeto de argumento hermenêutico, percorre do traço eminentemente metodológico ao caráter ontológico. “[...] Portanto, é sob a base ontológica da pergunta pelo sentido do ser que o problema hermenêutico da compreensão é redefinido, situando-se como possibilidade a retomada da problemática da autonomia das ciências humanas” (SILVA JUNIOR, 2006, p. 12).

Ressalte-se que Gadamer segue Heidegger nessa retomada ontológica. Fora Heidegger quem transferira o âmbito técnico da hermenêutica para o da fenomenologia hermenêutica, ou seja, o da compreensão do ser em sua historicidade. Gadamer retoma a ontologia hermenêutica de Heidegger em seu caráter pré-compreensivo e de historicidade.

Gadamer recebera desde muito cedo influências de Heidegger. Na sua obra *Ser e Tempo* (*Sein und Zeit*) de 1927, Heidegger percebia a fenomenologia como via de acesso aos entes, com suas modificações e sentidos, estabelecendo-se como função central de uma ontologia fundamental. Para Heidegger, a ontologia só é possível como fenomenologia. A expressão “fenomenologia” é então tomada em dois sentidos: um caráter singular de fenômeno e o caráter universal de logos. Segunda Silva Junior (2006, p. 22) “[...] do ponto de vista metódico, todavia, a descrição fenomenológica é interpretação. Enquanto interpretação, a hermenêutica constitui-se como condição de possibilidade de uma investigação ontológica [...]”. Desse modo, a filosofia, no estado de uma fenomenologia ontológica, se torna uma fenomenologia hermenêutica, isto é, uma interpretação sobre o sentido do ser. E Silva Junior (2006, p. 22) continua “[...] não se trata mais e apenas de um compreender, interpretar, descrever objetos, ou mesmo as coisas do mundo, mas de uma compreensão em sua totalidade, de uma ‘hermenêutica da facticidade’”.

Para Gadamer o eixo essencial no qual ele define a particularidade de sua proposta hermenêutica é o compreender, como forma originária de ser no mundo.

O estudo gadameriano propõe averiguar o que antecede o papel compreensivo da subjetividade, como também a estrutura metodológica das ciências do espírito. Com isso, tanto a tradição hermenêutica como a estruturação analítica do *Dasein* que foi articulado por Heidegger se tornam importantes como um ponto de partida. Heidegger, quando passa a considerar o problema do ser, ultrapassa o conceito de compreensão. Que não mais está ligado a um ideal metódico, mas vinculado ao modo de ser originário da vida humana, que pode ser compreendida apenas considerando o seu caráter ontológico. “[...] O compreender no sentido heideggeriano é uma estrutura do *Dasein* que não pode deixar de ser [...] a compreensão não significa um dirigir-se rumo à captura de um significado, mas um projetar-se a diferentes possibilidades de interpretação [...]” (SILVA JUNIOR, 2006, p. 25).

Para além do reconhecimento ontológico do problema da compreensão, sua estruturação é apreendida em seu caráter histórico. Olhar para o caráter histórico é vislumbrar a esfera de finitude, que é abertura. Então, o reconhecimento do *Dasein* à sua finitude histórica, manifesta também o fato do *Dasein* a possibilidade de constituir-se como um ser-lançado (*Geworfenheit*).

A partir de Heidegger e, com Gadamer, a hermenêutica deixa de se preocupar somente com a interpretação de textos e passa a ser hermenêutica universal da linguagem. A ontologia hermenêutica defende a compreensão do ser situado historicamente.

Com base nisso, compreende-se a crítica da hermenêutica filosófica de Gadamer, como ponto de partida a crítica ao método científico. Com a ciência moderna a experiência que faz parte da linguagem não serve mais como critério de verdade, posto que a única experiência que pode ser validada é a do método científico.

Além de criticar o método da ciência moderna em sua pretensão de única experiência de verdade, Gadamer, critica, igualmente, Dilthey que, na esteira da hermenêutica de Schleiermacher, fundamenta as ciências da natureza com o método científico. Nesse sentido, a hermenêutica filosófica é também uma crítica a uma experiência instrumental-objetiva em sua pretensão de ser a única forma de acesso à verdade.

A partir disso, situa-se a relevância da obra *Verdade e Método (Wahrheit und Methode)*, de 1960, como a produção mais importante da hermenêutica filosófica de Gadamer. Nela, Gadamer delineia os traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. O hermeneuta não está interessado somente em um método de interpretação dos textos, ao mesmo tempo em que não está preocupado em construir um conhecimento seguro, que atenda aos ideais metodológicos da ciência, apesar de tratar de conhecimento e de verdade. Gadamer preocupa-se em defender a linguagem como modo de compreensão histórica que contém a tradição, pois “[...] ao se compreender a tradição não se compreendem apenas textos, mas também se adquirem discernimentos e se reconhecem verdades [...]” (GADAMER, 2008, p. 29).

Ressalte-se, desse modo, que *Verdade e Método* é marcada pelo contexto de progressiva racionalidade científica, em que o espírito técnico e metodológico determinam-se nos mais diferentes âmbitos. A problemática das ciências da natureza (*Naturwissenschaften*) e das ciências humanas (*Geisteswissenschaften*) constitui-se do limite do método científico como método das ciências humanas. Gadamer, então propôs na primeira parte de sua obra sobre a problemática da dimensão estética, inserindo-a em uma esfera do retorno a um diálogo com as ciências humanas e as ciências da natureza. O hermeneuta explica que “[...] não foi minha intenção desenvolver uma ‘doutrina da arte’ do compreender [...] não pretendia desenvolver um sistema de regras artificiais capaz de descrever o procedimento metodológico das ciências do espírito [...]” (GADAMER, 2008, p. 14).

É importante agora que entendamos a origem dessa tentativa de legitimar as ciências humanas com fundamento na ideia do método da ciência moderna. A expressão “ciências do espírito” foi popularizada com John St. Mill (1806-1873), ele procurou a possibilidade de esboçar a lógica indutiva às *moral sciences*. Gadamer (2008, p. 37) afirma que “[...] Já a partir do contexto da *Lógica* de Mill percebe-se que não se trata de reconhecer uma lógica própria

das ciências do espírito, mas de demonstrar [...] que também nesse âmbito o método indutivo [...] tem validade única”, para compreender os fenômenos morais e sociais. Esta formulação de Mill é confirmada numa tradição inglesa, cuja formulação foi efetivada por Hume (1711-1776) na introdução de sua obra *Treatise*, afirmando que “[...] mesmo na ciência moral estaria em questão reconhecer uniformidade, regularidade e legalidade, que tornariam previsíveis os fenômenos e processos individuais [...]” (GADAMER, 2006, p. 37).

Como consequência desse pensamento do século XX, as ciências humanas são fundamentadas pelo modelo de ciência da natureza. Ressalta Gadamer (2008, p. 38):

[...] O que apresenta o verdadeiro problema que as ciências filosóficas colocam ao pensamento é que não se consegue compreender corretamente a natureza das ciências do espírito, usando o padrão de conhecimento progressivo da legalidade (*Gesetzmässigkeit*). A experiência do mundo sócio-histórico não se eleva ao nível de ciência pelo progresso indutivo das ciências da natureza [...] o conhecimento histórico não aspira tomar o fenômeno concreto como caso de uma regra geral [...] seu ideal é, antes de tudo, compreender o próprio fenômeno na sua concreção singular e histórica [...].

Gadamer está, portanto, convicto de que não é por meio do método das ciências da natureza que as ciências históricas conseguirão atingir seu processo de autonomia e legitimidade, entretanto, este horizonte de análise remete-nos a outra discussão metodológica.

É preciso garantir para as ciências do espírito o estatuto de ciência e para isso é necessário que seja estruturado métodos específicos enquanto grupo independente de natureza própria. E na economia desse processo hermenêutico, relembremos a figura de Dilthey, mas Gadamer observa as suas extensões e limites de reflexões, ressaltando a insuficiência em seu propósito primeiro. Mas, “[...] Retomando-se o propósito de Dilthey em compreender as ciências humanas, a pergunta pelo seu fundamento tem como resposta a própria compreensão da consciência histórica, na medida em que ela se põe na relação com ela mesma e com a tradição [...]” (SILVA JUNIOR, 2008, p. 36). As ciências humanas compreendem a si mesma a partir de sua própria história. Para Dilthey a arte é também um meio privilegiado pelo qual se compreende a vida e a experiência da arte está ligada aqui como expressão de vitalidade, também para ele a arte se constitui como uma advertência ao conhecimento científico.

É preciso compreender o âmbito do método, que para Gadamer seu significado não consiste em apenas examinar ou investigar. O próprio método não pode ser tomado como instrumento que permite o acesso ao conhecimento, mas ao contrário, deve ser considerado para além de sua função instrumental e epistemológica. A hermenêutica gadameriana, com

base nisso, não considera o problema da verdade uma questão de método, mas sim, a partir do empenho metodológico, interligar a experiência da verdade enquanto experiência de conhecimento humano.

A partir disso, pode-se indagar: que conhecimentos são esses? E que verdades são essas? Sobre isso Gadamer explicita:

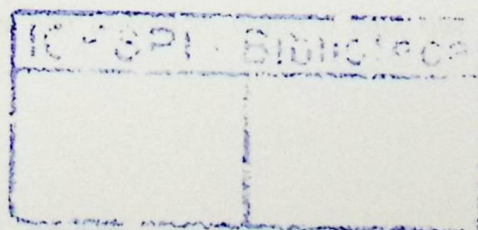
[...] A presente investigação toma pé nessa resistência que vem se afirmando no âmbito da ciência moderna, contra a pretensão de universalidade da metodologia científica. Seu propósito é rastrear por toda parte a experiência da verdade, que ultrapassa o campo de controle da metodologia científica, e indagar por sua própria legitimação onde quer que se encontre [...] (GADAMER, 2008, p. 30).

De acordo com Gadamer, qualquer forma do “compreender”, qual seja a sua base metodológica, está necessariamente associado a um compreender muito mais vasto e muito mais fundamental; em um compreender percebido não somente mediante uma determinada “técnica” ou da aplicação de um determinado método interpretativo, mas exterior a qualquer esfera metodológica como “o modo de ser do próprio ser-aí” (REIS; ROCHA, 2000, p. 41).

A partir disso a hermenêutica não pode mais se configurar como uma “teoria geral da interpretação”, mas sim uma tentativa de rastrear por toda parte o que é comum a todas as maneiras de compreender. Ocupa-se, portanto, não só com as ciências do espírito ou as ciências em geral, mas sim com o conjunto da experiência humana do mundo.

Segundo Reis; Rocha (2000, p. 42) a maior preocupação daqueles que defendem a hermenêutica tradicional é “o desligamento radical da reflexão filosófica do conceito tradicional-racional de verdade e a reclamação de um novo, próprio e mais profundo conceito de verdade ‘que ultrapasse o âmbito de controle da metodologia científica’”. Encontra-se aqui um problema com a localização do conceito de verdade existente fora da esfera de uma “verdade predicativa” ou de uma verdade alcançada pelo método científico. Então, como fundamentar e legitimar um novo conceito de verdade integrado à experiência humana?

Gadamer se dedicou exatamente a essa questão para demonstrar que tal verdade pode ser encontrada para além da verdade da metodologia científica. E desenvolveu em *Verdade e Método* o cerne de sua hermenêutica filosófica, a saber, “[...] descobrir e tornar consciente algo que foi encoberto e ignorado por aquela disputa sobre os métodos, algo que, antes de limitar e restringir à ciência moderna, precede-a e em parte torna-a possível [...]” (GADAMER, 2008, p. 15).



Gadamer então elabora suas reflexões dividindo-as em três partes: a arte, a história e a linguagem. Aqui nos interessa a primeira, sobre a verdade a partir da experiência da arte.

O autor de *Verdade e método* encontrou na experiência da arte, dentre outras formas, um lugar privilegiado, em que as ciências do espírito vêm a confluir fora da ciência e onde se manifesta de um modo paradigmático de verdade que não se permite enquadrar-se à metodologia científica. Gadamer situa tal experiência:

A partir da experiência da arte e da tradição histórica, nossos estudos hermenêuticos procuram tornar visível o fenômeno hermenêutico em sua plena amplitude. O que importa é reconhecer nela uma experiência de verdade, que não precisa ser justificada apenas filosoficamente, mas que é ela mesma um modo de filosofar (GADAMER, 2008, p. 3).

Gadamer apresenta a experiência de arte como modo de filosofar. O que justificaria a defesa de Gadamer da experiência artística como horizonte inicial de sua hermenêutica? O projeto formulado por Gadamer de uma hermenêutica filosófica encontra no conceito de experiência, referente à questão da finitude, da verdade e da historicidade sua defesa contra o método. A experiência da arte é, portanto experiência de verdade.

Nesse sentido, A declaração de verdade encontrada na experiência da arte é uma clara advertência à consciência científica e suas limitações. Para Gadamer (2008, p. 31) “[...] o fato de experimentarmos a verdade numa obra de arte, o que não se alcança por nenhum outro meio, é o que dá importância filosófica à arte, que se afirma contra todo e qualquer raciocínio [...]”.

Para Gadamer, na arte se revela um compreender que é incoerente com a instrumental. Então, reivindicar o valor de verdade para a arte significa aqui o primordial impulso tanto para valorizar a base ontológica do seu pensamento, quanto para reconhecer a possibilidade das várias experiências humanas.

A partir disso, indaga-se o que pode justificar uma reflexão sobre a arte como compreensão da hermenêutica filosófica? Como se constitui a verdade a partir da obra de arte? Qual a relação entre o fenômeno hermenêutico e a obra de arte?

Gadamer, na primeira parte de sua obra, orienta-se também pelo discurso do cientista Helmholtz (1821-1894), que seguindo a orientação formulada por ele, a objetividade das ciências do espírito, observa Gadamer, coincidia mais com o emprego de tato do que com uma particularidade metodológica. “[...] Não é pela busca obsessiva de um método específico, mas conduzindo-se muito mais por algo de caráter não metódico, como o tato, que essa

espécie de conhecimento adquire sua marca de cientificidade” (SILVA JUNIOR, 2006, p. 40). Sustentar uma crítica fundamental à obsessiva necessidade metodológica reivindicada pelos cientistas do espírito impulsiona Gadamer a desenvolver uma investigação hermenêutica capaz de fazer jus a essa forma específica de conhecimento.

Compreender tem aqui na sustentação de seu significado o discernimento de um retorno à tradição, um memorar, basicamente, as condições, em que as ciências humanas se formaram e se encontravam. Gadamer afirma que o que faz das ciências humanas ciência é antes, a tradição com o conceito de formação do que a ideia de método da ciência moderna. A problemática sendo relacionado à modernidade, particularmente ao século XIX, o hermeneuta compreende, com o humanismo, um caminho de alcance do conhecimento da verdade e do modo de ser das ciências do espírito.

2.1 Os conceitos humanísticos

Refere-se aqui a um requerimento à tradição humanista, de reabilitar os chamados “conceitos-guia hermenêuticos”. O que pode argumentar esse processo é a própria tese, na tradição humanística foram formados conceitos que se colocam pertinazmente contra as exigências da ciência moderna e proporciona a possibilidade de justificação teórico-cognitivo das ciências humanas. Não obstante, não nos fixaremos com profundidade no estudo sobre a tradição desses conceitos, nos limitaremos somente, ao caráter singular de estetização dos conceitos básicos do humanismo, uma vez que o significado e a abrangência de suas determinações justificam o cunho de cientificidade dessas ciências, tal como a carência de uma reconsideração ontológica sobre o fenômeno da arte.

Recorrendo a reflexão gadameriana aos conceitos humanísticos, que são os conceitos de formação, *sensus communis*, juízo e gosto, advindos da Alemanha do século XVIII, foram nesse período submetidos às características de subjetivação e estetização. Com o início da Ilustração (*Aufklärung*) alemã, sua correspondência refere-se apenas a uma faculdade teórico-reflexiva, levando, dessa maneira, não só a um esvaziamento e intelectualização de conteúdo, com uma consequente estetização.

Gadamer parte então do conceito de *formação (bildung)* em seu significado “[...] genuinamente histórico, e é justamente o caráter histórico da ‘conservação’ o que importa para a compreensão das ciências do espírito” (GADAMER, 2006, p. 47). É um conceito de construção da pessoa humana, um aperfeiçoamento de faculdades e talentos. A formação é o elemento no qual as ciências do espírito se movimentam. Com isso, chegamos à conclusão de

que o ideal de formação da tradição humanística confere base à autocompreensão das ciências do espírito. A nova ciência, ao contrário, reclamava para si exclusividade e questiona se no conceito de formação existia uma fonte de verdade. Para Gadamer, até na sua base, mesmo com pensamentos contrários da ciência, o conceito de formação está implícito. Este conceito nos leva diretamente aos demais conceitos.

Gadamer, para responder questões a partir do conceito de formação recorre ao conceito de *sensus communis*, que é um sentido para a justiça e o bem comum, existente em todos os homens. No entanto, o hermeneuta observa que no processo de autodeterminação, no século XIX, período de Kant, ao invés da universalização concreta, o *sensus communis* torna-se desprovida de sua característica crítica e completamente despolitizada. Desse modo, o conceito adquire uma função negativa, se comparando à sua tradição.

No que lhe concerne, o conceito de juízo, é percebido, na Alemanha do século XVIII, em uma relação próxima com o *sensus communis*. “[...] A atividade do juízo, de subsumir o particular no universal, de reconhecer algo como o caso de uma regra – não pode ser demonstrada logicamente [...]” (GADAMER, 2008, p. 69). A compreensão é caracterizada pelo juízo, intrínseco ao ser humano, a partir do qual podemos aplicar corretamente o que aprendemos e sabemos. No entanto, o propósito de reproduzir o conceito de juízo, também provocou limitações em sua própria significação, sendo o juízo compreendido apenas como baixa faculdade de conhecimento.

Do mesmo jeito que o hermeneuta observa o estreitamento do conceito de *sensus communis* e juízo, como corolário de sua subjetivação a partir da *Aufklärung* alemã, essa transformação é verificada também no próprio conceito de gosto (*Geschmacks*). Em sua origem, trata-se de um conceito que desfrutou de uma significação mais moral do que estética. Tomando o gosto como modelo para julgar os objetos do sentimento, no século XVIII, esse conceito se transforma faculdade de sentimento, que foi dirigida a atividade própria da estética. O gosto limita-se ao julgamento de estético do belo.

Como consequência das ponderações feitas anteriormente, sobre as limitações dos conceitos-guia, apresentam não apenas a decadência da tradição humanística, mas a resultante subalternidade das ciências humanas ao ideal da ciência moderna. Como já fora dito, desde o início da obra *Verdade e Método* é bastante evidente o direcionamento à crítica ao cientificismo e ao metodologismo modernos, com o propósito de ultrapassar a concepção do método científico positivo, característica da ciência moderna e do ideal da filosofia das luzes. Nesse objetivo, tomamos consciência que o recurso da tradição humanística como meio para o reconhecimento da própria origem de fundamento das ciências humanas, tornou-se

insatisfatório em seu mérito, haja vista as determinações conceituais e transcendentais do pensamento kantiano.

De acordo com Silva (2006, p. 46) “O que conduz Gadamer a deslocar sua reflexão sobre a via da arte é [...] o pensamento kantiano que limita o fenômeno da compreensão conceitual às regras da razão pura, desautorizando às demais experiências humanas o testemunho de verdade, até mesmo à experiência estética.” Quando Kant legitima a totalização subjetiva do gosto estético, justificando-a transcendentemente, constitui assim, a autonomia da consciência estética.

Sob a condução dessa crítica à consciência estética, Gadamer (2008, p. 152) explicita que “para fazer justiça à experiência da arte, iniciamos com a crítica à consciência estética”.

2.2 As contrariedades da formação estética

Na tentativa de compreender a questão dos aspectos problemáticos da formação estética, Gadamer inicia com uma retomada histórica, para determinar o conceito de “consciência estética” na sua essência e a evidenciar historicamente. Ele já deixa expresso que o conceito que identifica o “estético” não é mais o que Kant vinculou à palavra ao chamar de “a teoria do espaço e do tempo de uma ‘estética transcendental’ entendendo a teoria do belo e do sublime na natureza e na arte como uma ‘crítica do juízo estético’” (GADAMER, 2008, p. 131).

No entanto, parece que em Schiller (1759-1805) há uma espécie de reviravolta, onde ele transforma o pensamento transcendental do gosto em um requisito moral, elaborando como um imperativo: Comporta-te esteticamente! Com base nisso, Gadamer (2008, p. 131) afirma que “nos seus escritos estéticos, Schiller transformou a subjetivação radical, pela qual Kant havia justificado transcendentemente o juízo de gosto e sua pretensão de validade universal, convertendo-a de uma pressuposição metodológica em uma pressuposição de conteúdo”. Portanto, quando Schiller anunciou a arte como um exercício de liberdade, referia-se mais a Fichte (1762-1814) do que a Kant. Gadamer, assim, explica:

O jogo livre da capacidade de conhecimento, sobre o qual Kant fundamentara o *a priori* do gosto e do gênio, Schiller o compreendeu antropológicamente com base na teoria fichtiana dos instintos, segundo a qual o instinto lúdico deve operar a harmonia entre o instinto da forma e o instinto da matéria. O cultivo desse instinto é a meta da educação estética (GADAMER, 2008, p. 131).

Gadamer apresenta, com isso, como Schiller se apoia em Fichte com sua teoria dos instintos, sendo esta a sustentação para o entendimento antropológico do livre jogo da capacidade do conhecimento. Portanto, a meta da formação estética é a cultura desse instinto lúdico. Isso trouxe grandes consequências com muita abrangência, pois a partir daí a arte, enquanto arte da bela aparência vai contrariar a realidade prática, sendo entendida a partir desta oposição.

Com base nisso, Gadamer afirmou que a arte se decreta pela atividade complementar e enriquecedora na esfera dos espaços dados e liberados pela natureza, que abarca também toda mudança consciente da natureza para o uso humano. “Sob essa perspectiva, também as ‘belas artes’ são um aperfeiçoamento da realidade e não uma máscara de aparências, um velamento ou uma transfiguração” (GADAMER, 2008, p. 132). A arte, portanto, torna-se um ponto de vista próprio e fundamenta uma pretensão de dominância própria e autônoma.

O hermeneuta evidencia que para além de uma formação de verdadeira liberdade ética e política, a arte nos prepara, apresenta-se a formação de um “estado estético”, “Uma educação pela arte torna-se uma educação para a arte”, uma sociedade cultural interessada pela arte (GADAMER, 2008, p. 132).

A “consciência estética” é o produto da formação estética, que surge como “o ponto de vista da arte”, alicerçada primeiramente por Schiller. Um indivíduo só tem a capacidade de comportar-se esteticamente bem, se antes tiver a consciência do que é o comportamento estético. Gadamer (2008, p. 135) afirma que “o que define a consciência estética é justamente essa capacidade de distinguir a intenção estética de tudo o que não é estético”. E na consciência estética podemos encontrar as formas que caracterizam uma consciência formada, tais quais: elevação à universalidade, distanciamento da particularidade da aceitação ou rejeição imediata, deixar valer aquilo que não corresponde à própria expectativa ou à própria preferência.

A noção central da formação estética como extraímos de Schiller, localiza-se justamente em não mais prevalecer nenhum protótipo de conteúdo e em ultimar o vínculo que une a obra de arte com o mundo. A consciência estética, portanto, é o centro que vivencia, partindo do qual se mede tudo o que vale como arte. Sobre tal vivência Gadamer enfatiza:

O que chamamos de obra de arte e vivenciamos esteticamente repousa, portanto, sobre um produto da abstração. Na medida em que se abstrai de tudo em que uma obra se enraíza, como seu contexto de vida originário, isto é, de toda função religiosa ou profana em que se encontrava e em que

possuía seu significado, então se tornará visível a “pura obra de arte” (GADAMER, 2008, p. 135).

Assim, a abstração gera alguma coisa que é, para ela mesma, positivo. Isso porque o que ela produz é uma seleção qualitativa da experiência estética como tal, por isso, permite ver e existir por si mesmo aquilo que é pura obra de arte. Gadamer chama isso de produto de “distinção estética”. “A obra verdadeira é aquilo a que sempre se volta à vivência estética, e aquilo de que ela abstrai são os momentos não estéticos que lhes são inerentes: objetivo, função e significado de conteúdo” (GADAMER, 2008, p. 135). Logo, o que pormenoriza a consciência estética é exatamente a habilidade de diferenciar aquilo que é justamente propósito da estética de tudo o que não é estético.

Assim, pelo motivo de requerer que nela se reúna tudo o que possui valor de arte, a consciência estética possui a peculiaridade característica da simultaneidade. Desse modo na proporção em que a consciência estética eleva à simultaneidade tudo a que empresta validade, determina a si mesma ao mesmo tempo como uma consciência histórica.

O processo de formação estética se torna problemático quando sua pretensão à universalidade se encontra separado por si mesmo, ao mesmo tempo em que o estético fica reduzido ao sujeito, perdendo seu valor cognitivo. Vejamos, por conseguinte, a crítica gadameriana à abstração da consciência estética.

2.3 A crítica à abstração da consciência estética

A crítica à abstração da consciência estética tem como contexto a subjetividade moderna. Com o florescer da subjetividade, houve uma transferência do referencial clássico de belo do objeto para o sujeito, tanto como indivíduo quanto como sujeito coletivo, permanecendo na esfera da teoria estética. Como consequência disso, de um lado, se encontra o sujeito que conhece e de outro, o objeto conhecido. Questão que perpassa o campo epistemológico, ético e estético, possibilitando a distinção estética, segundo a qual a própria consciência, ao elevar-se ao estético puro, abstrai-se, até mesmo de si. Gadamer procura, dessa maneira, descortinar os corolários da subjetividade como fundamento da consciência estética, mediante a qual transfere, assim, o estético para o âmbito sempre privado de valor cognitivo.

Sobre a fundamentação da estética kantiana e a crítica à consciência estética, Silva Junior (2006, p. 47) ressalta:

O caráter transcendental do juízo estético na teoria kantiana não apenas impôs uma delimitação ao conhecimento conceitual, como também o restringiu em sua função aos fenômenos do belo e da arte. Desse modo, a hermenêutica filosófica, ao buscar uma compreensão mais adequada da espécie de conhecimento acionada pelas ciências humanas, abre também um caminho expresse tanto para repensarmos a constituição da estética, considerando a problemática de sua criação, quanto para a reconsideração da questão da arte e verdade.

A partir disso, Gadamer retoma o conceito de distinção estética para apresentar suas críticas à teoria estética, partindo delas, apontar o quanto de verdade pode ser manifesta na obra de arte. A crítica à teoria estética realizada por Gadamer é centrada no problema da distinção estética, que firma na subjetividade do gosto, expressa na figura do gênio.

Gadamer afirma que esta reflexão sobre a estética sistemática a partir das distinções kantianas, devemos a Richard Hamann (1879-1961), que caminha no mesmo rumo do embargo da abstração da consciência estética, contudo reporta-se a Kant para a estruturação de sua estética sistemática. Entretanto, para Gadamer, Hamann fracassa no que se refere ao ponto de vista da arte, a qual confere com o conceito de virtuosidade, Gadamer inicia um aprofundamento sobre o problema de base da estética a partir de Hamann. O hermeneuta afirma que “o conceito básico da estética donde parte Hamann é o da ‘significabilidade própria da percepção’” (GADAMER, 2008, p. 140). Segundo o Gadamer, a significabilidade própria seja significativa por si mesma, auto-significativa; portanto, procura-se cortar algo de filiado, que seria capaz de determinar o seu significado. Com base nisso, Gadamer, portanto, problematiza: este conceito pode servir, portanto de base para a estética? “Pode-se, afinal, utilizar o conceito ‘significabilidade própria’ para uma percepção em geral? Não devemos conceber também ao conceito da “vivência” estética o que creditamos à percepção, ou seja, que percebe o verdadeiro, que continua referida ao conhecimento?” (GADAMER, 2008, p. 140).

O autor, assim, recorda Aristóteles, que demonstrou que toda *aisthesis*² se direciona ao universal, “[...] mesmo que cada sentido tenha seu campo específico e que o que está dado nele de imediato, enquanto tal, não é universal. Mas a percepção específica de um dado dos sentidos é, como tal, uma abstração [...]” (GADAMER, 2008, p. 141). Por isso, o que nos é dado a perceber particularmente pela consciência, sempre nos aparece com uma perspectiva de um universal. Entretanto, o ver “estético” se define pelo fato de não descrever rapidamente

² Aisthesis é uma palavra grega que significa percepção, sensação.

o olhar a um universal, a percepção não se limita ao que foi apreendido sensorialmente, portanto, não se limita à pura percepção.

A crítica à teoria da percepção pura, realizada a partir da experiência pragmática, adquire uma formulação imprescindível de Heidegger, que por sua vez, como afirma Silva Junior (2006, p. 62) “nos mostra que a percepção, ao contrário de simples reflexo dos sentidos, remete-nos muito mais a uma apreensão articulada daquilo que se apresenta”, no qual também, passa a ter validade também para a consciência estética, mesmo que, segundo Gadamer (2008, p. 142) “a visão não se limite a ‘olhar para além’ do que é visto”.

A percepção não corresponde a meras abstrações dogmáticas referentes ao ver e ao ouvir, ao contrário ela abarca sempre o significado. Por esta razão, esquadrihar a unidade da figura estética somente em sua forma e em refutação ao seu conteúdo não passa de um formalismo ao contrário, afirmou Gadamer. Na obra de arte o conteúdo está sempre vinculado à unidade de forma e significado que deve abarcar, sobre isso ajuda-nos Silva Junior:

Não se trata de reduzir os fenômenos a meras abstrações, mas de recuperar o conteúdo significativo da obra de arte, que não coincide com o efeito de sua “pura presença”. Seu conteúdo objetivo está sempre vinculado à obra de arte, à unidade de sua forma e seu significado, de seu modo de ser. Compreendê-lo só é possível por meio de uma verdadeira leitura capaz de articular seus diferentes elementos em uma unidade de sentido (SILVA JUNIOR, 2006, p. 62).

À luz dessa crítica produzida por Gadamer, segundo Silva Junior não há mais sentido em falar de uma pura receptividade estética.

Para fazer jus à arte, de acordo com Gadamer, a estética tem de ultrapassar-se a si mesma e renunciar à “pureza” do estético. Com Kant, o conceito de gênio exerceu uma função transcendental que terminou por servir de base para o conceito de arte. Todavia, será que o conceito de gênio é adequado para isso?

Parece, no entanto que a consciência do artista opõe-se a esta ideia. Sobreveio a ideia de uma “inconsciência sonâmbula” em que o gênio cria. No século XVII, observamos o culto ao gênio e no século XIX, a sacralização do artístico pela sociedade burguesa. Aqui, Gadamer ressalta que o conceito do gênio é concebido do ponto de vista do observador, que parece conveniente não para o espírito que cria, mas para o espírito que julga. “Cabe lembrar que para o desfrute de uma obra de arte do gênio, dever-se-ia ter como que um apreciador congenial, ou seja, as obras que eram feitas pelo gênio deveriam ser apreciadas ou vistas sob a ótica de um contemplador genial” (FERNANDES, 2008, p. 54). Percebemos isso nas obras

modernas, onde sacralizavam tudo que estava vinculado à obra e aos artistas, no entanto, o que podemos observar aqui é um reducionismo tanto do que se cria como do que se deleita do conceito do gênio, logo não justifica o que vem a ser a obra de arte, o artista e o que usufrui.

A partir disso, Gadamer, questiona: “Será que a obra de arte se apresenta apenas como uma interrupção de um processo de configuração que, virtualmente, aponta para além de si? Será que, em si mesmo, não poderá, de forma alguma, consumir-se?” (GADAMER, 2008, p. 146) Para isso, o autor recorda Paul Valéry (1871-1945) que percebe que “[...] A interrupção casual e arbitrária de um processo de configuração não pode conter nada de vinculante. Daí resulta, pois, que tem de ser deixado ao receptor o que venha a fazer, de sua parte, daquilo que tem diante de si [...]” (GADAMER, 2008, p. 146). Dessa maneira, para escapar do mito da produção inconsciente do gênio, acabou deixando impelir-se por ele, transferindo ao leitor e ao intérprete o poderio total da criação absoluta que o mesmo não quer desempenhar. Nem sequer a genialidade da criação e nem a genialidade da criação oferecem informação alguma.

Entretanto, se partirmos da vivência estética ao invés do conceito de gênio, cairíamos na mesma aporia ou dificuldade; e teríamos outro problema, pois a vivência estética é a absoluta descontinuidade, ou seja, a dissolução da unidade do objeto estético na pluralidade das vivências. A obra de arte, por conseguinte, é um ponto central segundo o qual encontramos nas inúmeras vivências estéticas o objeto estético e é o lugar único que se pode encontrá-lo.

Gadamer ainda menciona Kierkegaard (1813-1855) afirmando que ele já demonstrava a instabilidade desta posição. Sua teoria contém uma definição essencial, uma vez que a crítica à consciência estética apresenta as contradições internas da existência estética que é obrigada a ir além de si mesma. “[...] Reconhece-se que o fenômeno da arte coloca uma tarefa à existência: em face da atualidade arrebatadora de cada impressão estética, alcançar a continuidade da autocompreensão, que é a única capaz de sustentar a existência humana (Dasein)” (GADAMER, 2008, p. 148).

Sobre a arte Gadamer reitera que não é uma atualidade atemporal que se revela à consciência estética, mas sim um congregar historicamente a partir de um espírito histórico. “Uma vez que encontramos no mundo a obra de arte e em cada obra de arte individual um mundo, esta não continua sendo um universo estranho onde, por encantamento, estamos à mercê do tempo e do momento” (GADAMER, 2008, p. 149). Na arte temos a capacidade de aprender a nos autocompreendermos, com a continuidade da nossa existência, superamos a descontinuidade e a pontualidade da vivência, nesse sentido não importa em relação à arte a imediatez, mas a correspondência da realidade histórica da pessoa humana, em razão de que

“[...] a experiência da arte não deve ser relegada à falta de comprometimento da consciência estética” (GADAMER, 2008, p. 149).

Enfim, a crítica de Gadamer à distinção estética é crucial, na medida em que manifesta que a teoria estética está fundamentada na teoria do conhecimento que coloca a experiência estética num âmbito inferior. Ele então supera o problema da distinção estética, compreendendo o perceber como articulação e não uma simples interação, ressaltando o movimento capaz de manifestar a verdade contida na obra de arte.

3 EXPERIÊNCIA HERMENÊUTICA DA VERDADE

A discussão anterior nos permitiu principiar sobre a relação entre arte, hermenêutica e verdade situando a crítica de Gadamer ao caráter transcendental do juízo estético na teoria kantiana segundo o qual, além de delimitar o conhecimento conceitual, restringiu-o em sua função aos fenômenos do belo e da arte. Desse modo, Gadamer retomou o conceito de *distinção estética* – relativo à subjetividade do gosto, expresso na figura do gênio –, para defender que a verdade pode se manifestar na obra de arte.

Com base nisso, a hermenêutica filosófica, ao buscar uma compreensão mais adequada às ciências humanas, possibilita-nos repensar a constituição da estética, considerando a problemática de sua criação, mediante a relação entre arte e verdade.

Partindo da crítica à abstração estética de Kant, Gadamer entendeu que “[...] essa exigência de abstração se depara com uma contradição insolúvel frente à verdadeira experiência da arte” (GADAMER, 2008, p. 149). Portanto, a experiência de arte é a questão paradigmática mediante a qual Gadamer empreendeu sua defesa da arte como verdade.

Desse modo, apesar de a arte ser considerada a partir do cenário da estética, sua abordagem filosófica é desenvolvida fundamentalmente no âmbito da problemática hermenêutica. Por isso, de acordo com Silva Júnior (2006, p. 67), “[...] o fenômeno da arte representaria uma tarefa de integração, de modo que o propósito de sua reflexão constitui-se bem mais em tomá-la como experiência hermenêutica do que como experiência estética [...]”. Desse modo, perguntar pela verdade da arte é considerá-la como fenômeno hermenêutico; da verdade como experiência hermenêutica.

E, assim, Gadamer (2008, p. 149), questiona sobre a relação da verdade da arte associada ao do limite da experiência de verdade do método científico: “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? [...]”.

Chris Lawn (2007, p. 86) nos diz que “o tratamento de Gadamer com a verdade começa com o pensamento de que a mesma não pode ser capturada dentro de uma estrutura teórica [...] A verdade deve ser participada ou encontrada: algo experienciado”. Nesse mesmo sentido, afirma Marco Antonio Casanova (2010, p. XI): “no fenômeno hermenêutico, em todo fenômeno hermenêutico, há uma experiência”.

Desse modo, a experiência hermenêutica é experiência, não porque é composta por uma correspondência súbita, mas porque todo acontecimento hermenêutico sempre parte de uma perspectiva de sentido, que brota de uma pertença ao horizonte de manifestação da obra.

Para Lawn (2007, p. 117), Gadamer não teria a pretensão de delimitar um conceito para o que seja o belo ou determinar a natureza para as diversas concepções da arte, mas simplesmente apresentar a arte como uma proposta de verdade sobre o mundo e sobre nós e não somente um estado alterado da percepção do indivíduo ou deleite como afirmava Platão³ ou Kant que cogitava a arte como uma forma de acessar verdades ocultas. Gadamer, entretanto, interpela essa esfera da verdade da arte que era refletida na estética kantiana, pelo fato de ocorrer uma subjetivação da arte e ela ser colocada somente como experiência pessoal.

Gadamer, em seu processo para evidenciar a verdade da arte, recorre ao seu mestre Heidegger. Heidegger faz manifestar da arte a partir das suas reflexões sobre o próprio ser da arte, uma característica de revelação, por isso que ela é verdadeira. Lawn (2007, p. 120) comenta sobre isto “em outras palavras, a arte para Heidegger, assim como a verdade em si, é uma manifestação aberta ao mundo. A arte revela”.

A palavra verdade remonta à significação da palavra grega *aletheia*, que segundo Gadamer possibilitou para a nossa geração um conhecimento promissor. O hermeneuta afirmou que Heidegger não foi o primeiro a descobrir que *aletheia*, significa desocultação (*Unverborgenheit*). “[...] Heidegger nos ensinou o que significa para o pensamento do ser o fato de a verdade precisar ser arrebatada da ocultação (*Verborgenheit*) e do velamento (*Verhohlenheit*) das coisas como um roubo [...]” (GADAMER, 1957, p. 60). Segundo Silva Junior (2006, p. 171) “[...] Reconsiderá-la como *aletheia* mediante a análise pontual heideggeriana significa que a densidade de seu questionamento de verdade não pode prescindir da noção de abertura originária própria do ser, a sua estrutura prévia de linguagem [...] vêm-a-fala”.

Como já evidenciado acima, o que torna hermenêutico, o mundo estético é a natureza declarativa da obra de arte que vem ao nosso encontro e sua investigação sobre a verdade, não pode dispensar o conceito de experiência. Assim, é também enquanto experiência

³ Platão divide a realidade em dois universos distintos: o inteligível e o sensível. O primeiro contém as formas puras, as essências e o fundamento da existência dos seres do segundo. Assim, tanto os seres da natureza quanto os homens são cópias sensíveis de modelos originais inteligíveis. É a partir disso que Platão faz sua crítica à arte. Cada ser particular participa das ideias (a participação é a relação entre o todo e as partes) sem se confundir com elas, que são, pois, absolutas. O mundo é uma cópia do real e esse afastamento do verdadeiro já é uma diferença, ainda que natural.

hermenêutica, que se tem a possibilidade de renovar a indagação com respeito à verdade da arte.

3.1 O conceito de experiência

O processo de investigação desenvolvido em *Verdade e Método* por Gadamer é estruturado em três partes (estética, história e linguagem). Em todo esse percurso está presente uma expressão muito cara ao autor, o conceito de *experiência* (*Erfahrung*)⁴, sendo esta a sua problemática central, e que por esta razão perpassa toda a sua reflexão.

Discutir sobre o conceito de experiência é sempre muito delicado em filosofia, por causa de sua gama de reflexões e suas particulares vertentes. Podemos identificar algumas delas: O empirismo afirma, por exemplo, que o “conhecimento experiencial é fundamentado se for repetível, pois a experiência é fundamentalmente repetição” (LAWN, 2007, p. 86).

Kant considerava a experiência como uma das condições de possibilidade de conhecimento, e dizia que “[...] todo conhecimento começa com a experiência. [...] De um ponto de vista cronológico nenhum conhecimento precede em nós a experiência e é com ela que todos começam” (KANT, p. 45). Kant vê na ciência físico-matemática um padrão de representação dos moldes de verdade e do conhecimento. A herança central kantiana que norteia a ciência até hoje defende que só conhecemos as coisas no ponto de vista fenomênico, ou seja, as coisas que nos aparecem.

Sobre essa questão da experiência, Maria Luiza Portocarrero (1995, p. 29) destaca que “o problema nuclear da nova hermenêutica é, pois, o da experiência humana histórica, ou seja, o da legitimação de uma forma de verdade, cujo encontro exceda o domínio limitado da consideração puramente epistemológica da presença das coisas”.

Nesse sentido, Silva Junior (2006), afirma que, em Gadamer, refletir a concepção metódico-conceitual da experiência, significa ultrapassar o primado conceitual da consciência em que Kant encerra a possibilidade humana da verdade, permitindo que a consciência moderna reconheça seus particulares limites. Assim Silva Junior (2006, p. 68) afirma que “retomar a problemática fundamental da experiência humana parece ter como objetivo, sobretudo, a justificativa do estatuto histórico da hermenêutica filosófica de Gadamer”.

⁴ Erfahrung é a palavra alemã para experiência, da etimologia - fahren (para viajar ou para passear). Na Fenomenologia do Espírito de Hegel, a consciência e a sua experiência são mencionadas como “uma viagem de descoberta”. Na obra *Verdade e Método* de Gadamer, também repercute a imagem de viagem como uma experiência que transforma profundamente o viajante, e é precisamente em tal uma experiência que a verdade existe.

Analisar o conceito de experiência é ultrapassar a orientação que limita sua problemática ao horizonte teleológico do conhecimento e à perspectivas de seu resultados. Pensar sua essência não significa considerá-la apenas por referência à ciência, o que em muito a simplificaria. Não se trata da experiência que o cientista prepara em seu laboratório, sujeita a repetições e verificações e para a qual ele converte-se em seu senhor, na medida em que submete à prova e a contrastes suas hipóteses, deduzindo daí seus resultados. Bem pelo contrário, a reconsideração pelo conceito de experiência desenvolvido pela hermenêutica apresenta-se como revolucionária, pois questiona a própria segurança e o controle da consciência (SILVA JÚNIOR, 2005, p. 72).

Gadamer observa a experiência como *Erfahrung*⁵ um tipo de experiência pura, a chamada “experiência hermenêutica”. No encontro da experiência hermenêutica genuína, somos surpreendidos, e nos confrontamos com algo inesperado; há, portanto, um encontro entre o familiar e o desconhecido (LAWN, 2007, p. 87). Chris Lawn explica como a experiência de encontro com a verdade é hermenêutica e, por isso, é genuína:

Para Gadamer, a experiência da verdade é hermenêutica até onde a parte modifica o todo, portanto, a experiência da verdade encontrada no novo, a novidade, o inesperado, está numa situação de tensão com aquilo que já foi entendido. É com o desejo de assimilar ou entender a novidade, de acordo com aquilo que já foi experienciado, que a verdade adota esta dimensão hermenêutica (LAWN, 2007, p. 87).

Desde os primórdios de suas reflexões, Gadamer parte da crítica do conceito de “experiência” que está voltado na sua totalidade aos conceitos científico-instrumental-metodológico reivindicados pela ciência que é indiferente à natureza histórica, caracterizante de toda e qualquer experiência. Assim o explicita Silva Júnior (2006, p. 69): “[...] todos os seus experimentos objetivos e verificáveis [...] no âmbito da ciência moderna a experiência [...] é excluída dos elementos de sua historicidade, sua significação [...] excluiria os dados específicos das ciências humanas”. Logo, experiências verídicas são aquelas comprovadas, de acordo com a validade de suas referentes confirmações.

Com base nisso, Portocarrero (1995, p. 28) afirma que “o problema nuclear da nova hermenêutica é, pois, o da experiência humana histórica, ou seja, o da legitimação de uma

⁵ Cf.: (Lawn, C., & Keane, N. 2011) “Gadamer uses the term *Erfahrung* because of its kinship with lived experience. In general, says Gadamer, we can speak of the experience of truth where there is a real experience, where the encounter with the thing brings about a real change in the subject”. “Gadamer usa o termo *Erfahrung* por causa do seu parentesco com a experiência vivida. Em geral, diz Gadamer, podemos falar de uma experiência da verdade onde há uma experiência real, onde o encontro com a coisa traz uma mudança real no assunto” (Tradução nossa).

forma de verdade, cujo encontro exceda o domínio limitado da consideração puramente epistemológica da *presença* das coisas”.

Tal discussão sobre a experiência enquanto experiência ontológica ou modo de ser da presença faz parte da fenomenologia hermenêutica de Heidegger, retomada por Gadamer em sua hermenêutica filosófica. Ao prescindir de Heidegger, do conceito de estrutura antecipatória da compreensão, situando o compreender historicamente, Gadamer defendeu a importância da *história dos efeitos* (*Wirkungsgeschichte*) como essencial ao conceito de experiência. Discussão que não será objeto de nossa reflexão, mas que coloca a experiência fundamentalmente como elemento de uma consciência que é histórica e que sofre os efeitos dos tempos. É também consciência que deve ser capaz de eliminar os preconceitos negativos, porque se atualiza historicamente.

Desse modo, compreende-se que, para Gadamer, a experiência é em primeiro lugar experiência de negatividade (*Nichtigkeit*). Assim, as coisas não são como havíamos pensado anteriormente. Quando fazemos uma experiência com outro objeto, acontece uma alteração nas duas coisas, nosso saber sobre o objeto. A partir dessa experiência sabemos outra coisa e sabemos melhor, então ao longo da experiência sabemos melhor acerca dele, segundo Gadamer (2008, p. 464) “[...] o novo objeto contém a verdade do anterior”. Continua Gadamer:

O conceito de experiência quer dizer precisamente que esse acordo consigo mesmo começa a se instaurar. Essa é a inversão que ocorre à experiência, reconhecer-se a si mesma no estranho, no outro. Não importa se o caminho da experiência se realiza como um entender-se pela multiplicidade dos conteúdos ou como um surgir de formas sempre novas do espírito, cuja necessidade a ciência filosófica se encarrega de compreender (GADAMER, 2008, p. 464).

Entender a experiência como uma atitude de consciência, tomando-se a si mesma como objeto, nessa inversão, significa que a experiência reconhece a si mesma na alteridade. Uma necessidade de caminhar pela negatividade, para ser conduzido ao conhecimento de si mesmo. Portanto, o caráter da negatividade nos proporciona uma abertura de novos horizontes. Torna-se algo produtivo. Segundo Silva Junior (2006, p. 77) “[...] vista do ponto de vista de sua alteridade, acrescenta-se ainda um elemento qualitativamente novo na experiência [...] refere-se à experiência em seu todo [...] de modo que seu exercício e habilidade integram a natureza histórica do homem [...]”.

A partir da abertura às experiências autênticas, o homem se depara com os seus limites de finitude humana. De acordo com Gadamer, a experiência não é nada mais que a “experiência da finitude humana”; isto é, apesar de todos os avanços da humanidade, não temos o controle absoluto das coisas, pois a experiência manifesta nada mais é do que as nossas próprias limitações. “[...] O que a experiência, em sua natureza mais íntima, nos revela é o testemunho de que não somos senhores do tempo, já que nossa finitude sempre nos remete à abertura de novas experiências [...]” (SILVA JUNIOR, 2006, p. 78). Portanto, é a experiência que possibilita o reconhecimento de nossas limitações como seres finitos e, com isso, a abertura a novos horizontes de conhecimentos.

3.1.1 A experiência nas trilhas da obra de arte

A experiência é um acontecimento que se move e desprende a consciência, transfigurando-a no processo. Neste sentido, Gadamer retoma a concepção de experiência estética compreendida por Platão, que compreende a experiência estética como um simples deleite, assim como também retoma a concepção do iluminismo que subjetiva a experiência estética, mas ele considera ambos epistemologicamente pobres. Assim, na tentativa de manifestar a pretensão de verdade da arte, ele alarga o conceito de experiência estética.

Na observância do que já foi dito até agora, também sobre o conceito de experiência, podemos ressaltar que a obra de arte tem vida própria, em que o modo próprio de ser é o jogo.

A questão que se coloca é como ocorre a experiência com a obra de arte? O que experimentamos no encontro com a obra? O que seria a experiência estética?

Gadamer vê na arte uma forma de conhecimento extra-metódica, para além do que procede com o método e que manifesta uma conexão diferenciada com a realidade e demonstra uma forma dessemelhante de verdade. Segundo Lawn & Keane (2011, p. 48) “[...] as reflexões de Gadamer sobre a arte têm apenas um propósito, uma preparação, têm a intenção de destacar um modelo de experiência e um conceito diferente de verdade do que o das ciências naturais”.⁶

Explicita Gadamer: “o que propriamente experimentamos numa obra de arte e para onde dirigimos nosso interesse é, antes, como ela é verdadeira, isto é, em que medida conhecemos e reconhecemos algo e a nós próprios nela” (GADAMER, 2005, p. 169). O que

⁶ Cf. (Lawn, C., & Keane, N. 2011, p. 48) «But Gadamer’s reflections on art have only one purpose, a preparatory one, and they are intended to highlight a model of experience and a different concept of truth from that of the natural sciences. » (no original)

experimentamos na relação ou experiência com a obra de arte vai além de nós, suprime a relação segmentária entre o sujeito e o objeto. Exige de nós um conhecimento, um reconhecimento de nós mesmos e nos leva também ao autoconhecimento.

Com base nisso, Gadamer (2008, p. 151) afirma que “[...] todo encontro com a linguagem da arte é um encontro com um acontecimento inacabado, sendo ela mesma uma parte desse acontecimento. É isso o que se deve erigir contra a consciência estética e sua neutralização da questão da verdade”. A experiência da obra de arte transporta ao mundo o que comumente escapa ao mundo, seu sustentáculo e fundamento, o ser. Por isso, a experiência da arte eclode a existência, impelindo-nos a olhar o mundo por meio do que ele constitui como acontecer da verdade (SEIBT, 2008).

3.1.2 O diálogo como modo de ser da experiência

Gadamer (2005, p. 473) afirma que “[...] toda experiência pressupõe a estrutura da pergunta. Não se fazem experiências sem a atividade do perguntar”. Clenio Lago (2011, p. 91-92), reitera sobre o conceito de experiência:

A pergunta constitui a base da experiência e esta, necessariamente, pressupõe negação, frustração, o viger do outro que se efetiva como pergunta. A fim de que a experiência possa se revelar positiva, todavia, precisamos colocar em suspenso, em jogo o já sabido, colocarmo-nos em jogo. Nesse sentido, pela pergunta, o interrogado é colocado sob uma determinada direção, é indiciado a responder em uma dada perspectiva, porque a pergunta rompe, de certo modo, o ser do interrogado. É como se a pergunta rompesse o círculo vicioso, sem destruí-lo, oxigenando-o, reconfigurando-o. Para usar a expressão gadameriana, provoca uma transformação em configuração. Mas para que isso aconteça, é necessário que, na pergunta, haja intencionalidade. Assim, o que interpela o ser é a direção da pergunta que exige uma resposta, pois, no seu sentido profundo, coloca em suspenso o interrogado, convocando-o.

A ideia da pergunta é deixar a coisa, ela mesma, distendida. O êxito da experiência do jogo, como desafio, só tem realização quando acontece em plenitude e ocorre a possibilidade de gerar novas perguntas (LAGO, 2011, p. 92). Nesta experiência da pergunta e da resposta, a estrutura da experiência configura-se como um horizonte de diálogo profundo: “a dialética da experiência tem sua consumação, não num saber concludente, mas nessa abertura à experiência que é posta em funcionamento pela própria experiência” (GADAMER, 2005, p. 465). O diálogo, portanto, é o modo de ser da experiência.

A experiência, entretanto, não faz parte de uma esfera particular ou de abstração pura, mas sim, ontológica e por isso singular, afirma Gadamer (2005, p. 460) “[...] a experiência só se atualiza nas observações individuais. Não se pode conhecê-la numa universalidade prévia. É nesse sentido que a experiência permanece fundamentalmente aberta para toda e qualquer nova experiência [...]”.

Ao colocar a discussão sobre a verdade da arte como verdade da experiência hermenêutica, Gadamer elaborou ou transferiu tanto a discussão da verdade da ciência quanto a discussão da redução transcendental do compreender, posto que compreender é compreender-se e compreender com os outros mediante uma consciência histórica de abertura.

4 A ATUALIDADE DO BELO: A ONTOLOGIA LÚDICA DE GADAMER

Em *A atualidade do belo* (*Die Aktualität des Schönen*, 1975), Gadamer discorre sobre a justificativa da arte, lembrando que tal problemática é bastante antiga. Platão é quem primeiro questiona sobre a validade da expressão artística, o filósofo grego considera a arte como um instrumento negativo para a comunidade, sendo somente, uma mera cópia imperfeita do mundo imperfeito em que vivemos (Gadamer, 1985, p. 11). Foi investigando a maneira de refletir da Grécia, para entender com maior cuidado a significação da arte, que Gadamer começou a ter uma percepção vasta da estética contemporânea, ao interpretar o que Platão e outros filósofos gregos da antiguidade pensavam sobre a palavra “arte”, como “belas artes”. Ele, portanto indaga: o que é o belo? Gadamer, partilha da mesma ideia de Platão, que observa que o belo é e está na experiência ou vivência do amor. “[...] Platão pensa essa vivência do amor nascente, juntamente com a percepção mental do belo e das verdadeiras ordens do mundo [...] isto é o que todos nós percebemos como o belo na natureza e na arte, e que nos obriga à confirmação: ‘isto é o verdadeiro’” (Gadamer, 1985, p. 28).

Para Gadamer, um retorno também ao percurso que desenvolveu a arte cristã da Idade Média, manifesta-nos o reconhecimento de que até o final do século XVIII nossa formação histórico-artística consolidou e ampliou formas comuns para conteúdos comuns de nossa compreensão. E somente no século XIX modifica-se essa ideia tanto no caráter sociopolítico como religioso.

Após refletirmos anteriormente sobre a experiência da arte, reconhecemos que este estudo é de fundamental importância para pensarmos a experiência da arte com uma experiência de verdade. O resgate da verdade da experiência estética desenvolvido pela hermenêutica filosófica de Gadamer encontra substancialidade na ontologia basilar de Heidegger. A verdade da obra de arte deve ser sustentada sob uma perspectiva da questão do sentido do ser.

Também a experiência da arte nos leva a pensarmos sobre a atualidade do belo. E como podemos pensar a atualidade do belo? Como uma análise ontológico-hermenêutica nos dá a possibilidade de refletirmos sobre o fenômeno da arte moderna em sua verdade? Gadamer (1985, p. 70) afirma que “[...] o único enigma que o tema da arte nos propõe é justamente a contemporaneidade do fato passado e do fato presente [...]”. Desse modo, analisar a questão da atualidade da arte significa no procedimento reflexivo, uma observação

histórico-hermenêutica para fixar-se em “[...] uma autoconsciência de superação entre a tradição artística antiga e moderna” (SILVA JUNIOR, 2006, p. 123).

É a partir da análise entre senso histórico não erudito e o reflexo deste na história, feita a partir de uma sustentação estética filosófica, diz Gadamer, que surgirão elementos para uma melhor compreensão sobre a significação da arte. É com base nesta compreensão que os conceitos de jogo, símbolo e festa vão exercer um papel relevante na expressão do mundo e da palavra arte. Com base nisso Gadamer afirma:

Apresentar inicialmente os meios conceituais auxiliares com base na situação da Estética Filosófica, meios através dos quais queremos abordar o tema exposto e mostrarei, então, que nesse caso os três conceitos anunciados no tema [do livro: a atualidade do belo a arte como jogo, símbolo e festa] vão desempenhar um papel de destaque: a volta ao jogo, a elaboração do conceito de símbolo, isto é, da possibilidade do reconhecimento de nós mesmos, e finalmente a festa, como a essência da comunicação recuperada de todos com todos (GADAMER, 1985, p. 23, *grifo nosso*).

A partir de agora nos concentraremos nos conceitos de jogo, símbolo e festa que desempenham um importante papel na estética e para compreensão da experiência da arte.

4.1 O jogo como modo de ser da própria arte

Na obra *Verdade e Método*, o conceito de jogo (*Spiel*) está configurado como o fio condutor da ontologia da obra de arte. Neste processo de reflexão sobre o conceito de jogo, nos afastamos da concepção subjetiva que havia adquirido em Kant⁷ e Schiller, para quem o jogo seria uma propriedade da subjetivação. Pelo contrário, o jogo refere-se ao modo de ser da própria arte, já que “a contraposição entre uma consciência estética e um objeto não corresponde ao estado das coisas” (GADAMER, 2008, p. 194) e nos aproximamos de investigações antropológicas de pensadores com Huizinga, apesar de colocar o jogo em sua importância histórica nos aspectos culturais da vida, Gadamer apresenta o jogo como aspecto central da arte, afirmando que “[...] quando falamos de jogo no contexto da experiência da arte não nos referimos ao comportamento, nem ao estado de ânimo daquele que cria [...] mas ao modo de ser da própria obra de arte [...]” (GADAMER, 2008, p. 154).

⁷ Em linhas gerais, para Kant se o prazer estético é possível, ele deriva do jogo livre de nossas faculdades mentais. Quando Gadamer faz uma crítica da consciência estética, segundo ele não se pode considerar a obra de arte como um objeto posto diante de um sujeito. Para ele não poderemos fazer justiça ao problema da arte partindo do primado da consciência estética. O que possibilita o caráter de acontecimento à experiência da arte é justamente o fato de “nos deixarmos levar”, análogo ao fenômeno do jogo.

A partir do conceito de jogo podemos perceber a aproximação entre a ontologia lúdica de Gadamer e a verdade. Isso conserva então a historicidade da obra de arte no horizonte hermenêutico da compreensão, destacando-a como um caráter singular de ser sempre uma “declaração atualizada”. “O hermeneuta apoiando-se nas meditações contemporâneas sobre o jogo, nele reconhecendo a base antropológica de uma experiência de estar-no-mundo [...]” (PORTOCARERO, 1995, p. 103).

Afinal, o que é o jogo? Como compreendê-lo como forma essencial da vida humana?

Gadamer nos diz que precisamos em primeiro momento, levar em consideração que o jogo é parte essencial da vida humana, de forma que a cultura humana, sem o componente jogo, é improvável. “O fenômeno elementar jogo (brincadeira) e do jogar domina todo o mundo animal. É evidente que esse fenômeno também determina o ser natural que o homem é” (GADAMER, 1977, p. 49).

De acordo com Lawn (2007, p. 122) “Gadamer tem em mente o fenômeno real do jogo em sua variedade infinita, incluindo os sentidos metafóricos ‘o jogo da luz, o jogo das ondas [...]’”.

Para Gadamer o jogo é traduzido como jogar ou brincar, tocar um instrumento musical, atuar em uma peça de teatro. E ainda, “[...] o jogo aparece então como um auto-mover-se que por seu movimento não pretende nem fins nem objetivos, mas o movimento como movimento, que quer dizer um fenômeno de redundância, de auto-representação do estar-vivo [...]” (GADAMER, 1985, p. 38).

Para Gadamer mais importante do que perguntar pela natureza do jogo é perguntar pelo modo de ser do jogo como tal. Neste percurso, o que importa como objeto de reflexão para o autor é a experiência da obra de arte, em conjunto com o modo de ser da própria arte. Assim, a obra joga com o indivíduo que a interpreta, o desafia, o transforma. O hermeneuta apresenta então a experiência com a obra de arte como articulação, que transforma quem o experimenta e acrescenta: “[...] O ‘sujeito’ da experiência da arte, o que fica e permanece, não é a subjetividade de quem a experimenta, mas a própria obra de arte. É justamente esse o ponto em que o modo de ser do jogo se torna significativo, pois o jogo tem uma natureza própria, independente da consciência daqueles que jogam [...]” (GADAMER, 2008, p. 155).

Partindo da perspectiva de quem joga, o jogo poderá ser deliberado como algo que não é sério, possuindo somente um caráter de diversão e entretenimento. A partir disso Gadamer (2008, p. 154) diz: “[...] o jogar possui uma referência essencial própria para com o que é sério. Não apenas porque nisso se encontra sua ‘finalidade’ [...] É mais importante o fato de que no jogar se dá uma seriedade própria, até mesmo sagrada [...]”. Mesmo o jogo

sendo para o aspecto da ludicidade, sua finalidade será sempre sério, no sentido de que o jogo é para valer, possuindo, portanto, uma referência própria para o que é sério.

De acordo com Lago (2011, p. 80). “Na essência da experiência estética, cujo modo de ser é o jogo, está o movimento de vaivém, tão central, que não se fixa em nenhum alvo, nem no sujeito, nem no objeto, senão que no espírito do jogo enquanto acontecer dinâmico”. O jogo é em si mesmo um acontecer, nesta dinâmica o conceito de jogo comunica o dinamismo próprio do vínculo da obra de arte e do intérprete.

Pode-se, portanto, observar o jogo como movimento, a realização do movimento enquanto tal, também como mutualidade, combinação produtiva partir de um sentido dado de um próprio jogo, o jogo é igualmente mediação. É, sobretudo, o movimento que constitui o vaivém, sendo uma característica de análise fenomenológica do jogo, que confere a ele sentido, fazendo-o revelar-se como modo de ser da arte.

O jogo possuindo natureza própria faz do jogador efetivamente fruto do jogo, e não o oposto. Gadamer afirma que o sujeito do jogo não são os jogadores ou o intérprete, o que está no centro é a própria relação dialógica. O próprio jogo não se permite ser visto como um mero objeto (do jogador), por isso, quem joga, reconhece no dinamismo o que configura o jogo. Entretanto, ele (o jogador) não sabe que “sabe” disso quando mergulhado na naturalidade do jogar. “[...] O jogo não se perde nas significações que um sujeito atribui a ele, já que, como dito acima, não se reduz a nenhum caráter subjetivo, sendo totalmente independente da consciência do jogador [...]” (SANTOS 2013, p. 109). Gadamer reafirma que independente dos que jogam, o jogo tem uma natureza própria, o que não limita o horizonte da realização do jogo, mas o próprio jogo aponta para o que ele mesmo pode realizar. “O jogo, em última instância, é, portanto, a auto-representação do movimento do jogo” (GADAMER, 1985, p. 39). Existe ainda a pessoa do expectador que participa do interior do movimento em que se repete o jogo, “[...] o expectador é notadamente mais que um mero observador que vê o que se passa diante de si; ele é, como alguém que “participa” do jogo, uma parte dele [...]” (GADAMER, 1985, p. 40).

Lawn (2007, p. 123) em relação ao conceito de jogo, no âmbito da relação entre jogador e o jogo, afirma:

O que Gadamer também quer enfatizar com a noção do jogo é que, assim como a arte, ele é mais do que o estado alterado ou sentimento ou ‘consciência estética’ enfatizados pela maioria dos estéticos pós-kantianos. Temos dois relacionamentos em funcionamento na operação do jogo. Por um lado, existe a dinâmica entre os jogadores e o jogo, enquanto que, do outro,

existe o relacionamento entre os jogadores e os espectadores, aquilo que Gadamer chama de 'jogar junto'.

De alguma forma, todos os trabalhos artísticos e as artes se baseiam em jogos. Por exemplo, em uma apresentação de uma peça teatral, o público é parte essencial para o desempenho dos atores, da mesma forma que os expectadores fazem uma contribuição indispensável ao jogo de futebol, contribuindo de alguma forma para o caráter do jogo. Gadamer também faz alusão à dança, que parece ser uma ilustração fundamental e determinante do jogo de-e-para. Também podemos observar a música como uma forma de jogo. A pintura também é um trabalho artístico que atrai o observador para o mundo da imagem, e na dinâmica do observar, há uma relação de-e-para entre o observador e o trabalho de arte. A pintura nos estimula e nos induz ao seu próprio mundo onde o intérprete é colocado em constante atividade de questionamento desse mundo. A pintura nunca se revela por total, pois é o modo da pintura no engajamento, no diálogo com o mundo do observador (LAWN, 2007, p. 124).

É acima de tudo no sentido medial que o jogo se manifesta, na sua referência mais originária. Gadamer ressalta que o papel fundamental do vaivém do movimento do jogo elucida a questão do caráter lúdico da competição, refletida por Huizinga. O jogo assegura o jogador como possibilidade, como acontecer, por isso quando desfrutamos do jogar, possuímos a liberdade de decisão. Entretanto, afirma Gadamer que essa liberdade não está livre de riscos, "o próprio jogo é um risco para o jogador" (GADAMER, 2008, p. 159). O que permite a atração do jogo é justamente o risco, já que possuímos uma liberdade de decisão de estar correndo riscos, "o atrativo do jogo, a fascinação que exerce, reside justamente no fato de que o jogo se assenhora do jogador [...] o atrativo do jogo é o risco de saber se 'vai', se 'conseguirá' e se 'voltará a conseguir' [...]" (GADAMER, 2008, p. 160). A exclusiva estrutura do jogo faz com que o jogador se abandone ao jogo, mesmo colocando em risco sua subjetividade, pois segundo Gadamer (2008, p. 160) "todo jogar é um ser-jogado". Nisto consiste o que é primordial no jogo, na interação com a obra de arte, pois ela se revela a cada um, em particular, com sua singularidade.

Pudemos verificar até aqui que o movimento do vaivém é inerente e é a característica que dá ao jogo a propriedade de mediação. Entretanto, para o jogo humano, com a obra de arte, manifesta-se aquilo que Gadamer apresenta como representação (*Darstellung*), sendo o modo de ser do jogo. "[...] Realmente o jogo limita-se a representar-se. Seu modo de ser é, portanto auto representação. Ora, a auto representação é um aspecto antológico universal da

natureza [...]” (GADAMER, 2008, p. 162). A obra de arte ganha presença por meio da representação, pois ela traz à obra uma presença histórica.

[...] A auto representação do jogo humano repousa em um comportamento vinculado aos fins aparentes do jogo, mas seu ‘sentido’ 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 representação do jogo faz com que o jogador alcance sua auto representação jogando algo, isto é, representando-o (GADAMER, 2008, p. 162).

Ao falar sobre o ser do jogo, Gadamer (2008, p. 164) diz: “[...] O ser do jogo não está na consciência nem no comportamento do jogador; o jogo atrai o jogador para a sua esfera, preenchendo-o com o seu espírito. O jogador experimenta o jogo como uma realidade que sobrepuja [...]”. Quando nos entregamos à tarefa do jogo, nos identificamos com ele. O jogo, consequentemente, não é mais um simples representar, mas um representar para alguém.

Na experiência com a arte, o seu jogo nos permite participar de um mundo que não nos pertence e a partir disso saímos transformados por essa experiência. Podemos observar isso como crítica ao subjetivismo estético, onde o que determina o sentido na arte não é a consciência da pessoa humana, mas sim a própria obra de arte.

Gadamer em seu percurso de reflexões vai mais adiante, à frente de uma obra de arte, a mudança é tamanha que ocorre o que se chama de *transformação em configuração* (*Gebilde*). Esta transformação em configuração ocorre uma vez que o jogo apropria-se de uma autonomia num todo significativo da representação. “[...] É somente através dessa mudança que o jogo alcança sua idealidade, de modo que poderá ser pensado e compreendido enquanto tal [...]” (GADAMER, 2008, p. 165). É no encontro com a obra de arte, que nos questiona e propicia a transformação em configuração mostrando o ser como acontecer, o ser como possibilidade, uma vez que o jogo revela seu ser. E Gadamer (2008, p. 168) reafirma: “[...] o ser de todo jogo é sempre resgate, realização pura, energia, que traz seu *telos* em si mesmo [...]”. Portanto, o conceito de transformação deve caracterizar a forma de ser autônomo e distinto daquilo que é denominado de configuração.

Por fim, podemos sinteticamente observar o jogo como não possuindo nada de subjetivo e metódico-instrumental, é a plenitude de uma abertura existencial, “[...] no jogo atualiza-se a dimensão real da alteridade, intersubjetividade e historicidade, que subjaz a todo o “eu” que foi esquecida, mas não anulada, pela tradição antropocêntrica [...]” (PORTOCARRERO, 1995, p. 193-194). Remetendo-nos a categoria do jogo à estrutura das

fundamentações das verdades históricas, possibilita à compreensão ontológica de mundo como compreensão, no círculo da experiência hermenêutica.

4.2 O caráter simbólico da obra de arte

Para complementar a ideia de jogo, Gadamer, discorre sobre o que é o “símbolo”, aprofundando o estatuto ontológico da arte. Mas o que é o símbolo? Gadamer (1985, p. 50) assim responde:

Antes de tudo uma palavra técnica da língua grega e significa pedaços de pedaços de recordação. Um anfitrião dá a seu hóspede a chamada ‘tessera hospitalis’, ou seja, ele quebra um caco no meio, conserva uma metade e dá a outra ao hóspede, a fim de que, quando daí a trinta ou cinquenta anos um sucessor desse hóspede vier de novo à sua casa, um reconheça o outro pelo coincidir dos pedaços em um todo. Um antigo passaporte: este é o sentido originário do símbolo. É algo com que se reconhece em alguém um antigo conhecido.

Essa experiência do símbolo, para o hermeneuta, significa algo singular, evidenciado como um pedaço do ser que promete completar um algo a ele correspondente com a finalidade de reparar os impactos da quebra; curando-o, integrando-o e completando-o como um todo, tornando-o, assim, um fragmento vital.

O conceito de símbolo diferente do de alegoria⁸, outro conceito caro a Gadamer, se volta para uma esfera variada, pois “[...] o símbolo ao contrário, não se restringe à esfera do logos, pois não é o seu significado que liga a outro significado, mas, ao contrário, é seu ser próprio e manifesto que tem ‘significado’ [...]” (GADAMER, 2008, p. 120).

À medida em que o símbolo se apresenta, reconhecemos nele algo diferente, pois, “[...] se denomina ‘símbolo’ aquilo que vale não só por seu conteúdo mas também por sua capacidade de exhibir [...] o significado do *symbolon* está em sua presença e só obtém sua função representativa pelo fato de ser mostrado ou ser dito em sua atualidade” (GADAMER, 2008, p. 120).

Portanto, o símbolo possui, por isso, uma estrutura que pode representar algo por meio de outra, mas também possui uma aplicação fundamental no círculo religioso. O conceito de

⁸ “A alegoria pertence originariamente à esfera do discurso, do logos, sendo pois uma figura retórica ou hermenêutica. Em lugar daquilo que se quer realmente dizer coloca-se algo diferente, algo mais à mão, mas de maneira que, apesar disso, esse deixa e faz entender aquele outro” (GADAMER, 2007, p. 119).

símbolo também possui uma característica ou um prosaíno metafísico, que se distancia do caráter de uso retórico da alegoria.

Gadamer (2008, p. 121) ressalta que “[...] o símbolo não é uma mera adoção ou criação de um signo, mas pressupõe uma conexão metafísica do visível com o invisível [...]”. Segundo ele, o fato de não podermos separar a experiência contemplativa do visível do significado invisível, se aproxima muito da visão estética. Podermos observar uma unicidade essencial do ideal e do fenômeno, que é caracterizante da obra de arte.

Ao conceito de símbolo, Gadamer associa as reflexões de Goethe e Schiller, no percurso e profundidade que ela possui, “[...] o simbólico não apenas remete para a significação, mas torna-a presente: ele representa significação [...]” (GADAMER, 1985, p. 54).

Desse modo, o conceito de representação não aparece aqui como algo que pode ser alvo de substituição ou impropriamente e de forma disfarçada, como se fosse um suplente. O representado está aí como ele próprio aí e do modo como ele possa estar, pois para Gadamer (1985, p. 55) na implicação à arte, “toma-se algo desse estar-aí na representação”. Do mesmo jeito em que um alguém muito conhecido, como um ator, por exemplo, esteja representado em um retrato. Ele está mesmo no papel representativo que tem aí, aí no retrato representativo. Isso não significa uma veneração a quadros e imagens, mas não se trata de um mero símbolo de recordação, de um recordar-se a algo, mas “a obra significa um acréscimo de ser” (GADAMER, 2008, p. 55), a obra não representa somente alguma coisa, mas o que nela está diretamente, aquilo a que se alude.

O hermeneuta afirmando que a arte é um acréscimo de ser continua sua reflexão expressando a ideia de que este é o motivo da diferenciação das realizações produtivas da humanidade, da técnica e do trabalho manual, que desenvolveram aparatos e instrumentos de nossa vida prático-financeira.

Ao contrário dos instrumentos domésticos em que acontece a repetibilidade da fabricação e é de fácil troca, a obra de arte é insubstituível. Mesmo nesse período de uma sociedade líquida e de reprodutividade, as obras chegam até nós com excelente qualidade de cópia ou reprodução. A fotografia ou o disco é reprodução, mas não representação. Na representação não existe o caráter de unicidade da obra, mas “[...] numa obra de arte há algo como imitativo [...]” (Gadamer, 1985, p. 56). O sentido de mimese aqui não quer exprimir uma imitação de algo que já conhecemos, mas antes de tudo, levar algo à representação, a busca e descoberta da realidade. Nesta perspectiva, Gadamer está de acordo com a tradição que afirma: “A arte é sempre mimese”, quer dizer, a arte traz algo à representação.

Sobre o conceito de representação simbólica, Gadamer (1985, p. 57), explicita:

A representação simbólica que produza arte não precisa de nenhuma dependência determinada de coisas dadas previamente. Justamente nisso está a distinção da arte: que aquilo que nela vem à representação, quer rico ou pobre de conotações, quer um mero nada de conotações, move-nos a permanecer nele ou a estar de acordo com ele, como se num reconhecimento.

A representação simbólica que a arte realiza não requer qualquer dependência especial das coisas anteriormente dadas. Para Gadamer o caráter especial da arte é que ele move-nos ao re-conhecimento do que está representado. Neste processo de “re-conhecimento” temos a tarefa de aprender a ouvir o que a obra de arte tem a nos comunicar, isso implica dizer que precisamos elevar-nos acima de todo mal ouvir e ver mal.

Gadamer indaga-se e expande o questionamento sobre o que é transmitido por meio da experiência do belo, particularmente, através da obra de arte. O que podemos salientar é que não devemos falar somente de uma simples transmissão de sentido, mas do que é experienciado, em geral, no sentido da razão teórica. “[...] Daí que a essência do simbólico consiste justamente em que ele não se refere a um alvo significativo que se possa atingir intelectualmente, mas que contém sua significação em si mesmo” (GADAMER, 1985, p. 58).

Um traço da estrutura da obra é que na sua representação, ela não representa algo que não é, portanto, não sendo absolutamente alegoria, ou seja, ela não expressa algo para que se pense outra coisa, justamente porque nela, podemos encontrar o que ela tem a nos dizer. Gadamer ainda diz: “[...] isso deveria ser compreendido como uma exigência geral da arte e não apenas como uma condição necessária para a chamada modernidade” (GADAMER, 1985, p. 59).

Portocarrero (1995, p. 114), lembra-nos que “[...] é deste modo com um conceito de símbolo ou simbólico, que recupera a base dogmática própria da área semântica da alegoria clássica e assim se liberta do sentido vivencial, que lhe fora dado pela estética subjetiva do sec. XIX [...]”. A arte como símbolo preserva a característica da obra de se expor como a salvaguarda de um tempo, que é em seu primórdio, concomitantemente se mostra como inteiramente cheia de inauguração e atualidade: a obra de arte mesmo reavendo e restabelecendo a verdade de um mundo, da mesma forma permite-se falar algo sobre outros mundos, pois como símbolo, resgata em suas significações um entrelaçar no âmbito do “anterior” e o “de agora”.

O hermeneuta por fim, nos chama a atenção sobre a necessidade de abrimo-nos à linguagem que se fala em alguma obra e aproximarmo-nos dela, Gadamer (1985, p. 61) expressa “[...] precisemos por assim dizer começar a soletrar, precisemos aprender o alfabeto e a linguagem daquilo que nos diz algo aí [...]”.

4.3 Temporalidade festiva da obra de arte

Além das experiências do jogo e de significação simbólica, a estrutura da arte, no caráter de sua presença, é pensada a partir da experiência humana da festa (*Fest*).

Gadamer trata nas suas reflexões de uma temporalidade. Isso ocorre pelo fato de que as obras históricas, enquanto sustentam suas atribuições, são contemporâneas a todo e qualquer presente. Nessa perspectiva, elas, também, estão ligadas à sua atividade primeira, o que dá validade a ela mesma e originando de si mesma o modo como o concebe. Entende-se, também, que elas se representam de maneira diversa na modificação dos tempos e das situações. É nesse momento que temos a necessidade de uma interpretação temporal da obra de arte. Gadamer então nos indaga: que simultaneidade é essa? Qual a temporalidade é essa que se refere ao ser estético? O hermeneuta justifica que “[...] a essa simultaneidade e essa presencialidade do ser estético chamamos de a-temporalidade [...]” (GADAMER, 2008, p. 178). A a-temporalidade é uma determinação dialética que se ergue sobre a base da temporalidade e sobre o lugar de oposição em relação à temporalidade. Gadamer acrescenta:

O que se revela aqui como temporalidade é o próprio modo de ser da compreensão. Querer distinguir a verdadeira temporalidade da obra de arte, como ‘tempo sagrado’, do tempo decadente e histórico, não passa na verdade, de um mero reflexo da experiência humano-infinita da arte (GADAMER, 2008, p. 179).

Então podemos nos perguntar, que temporalidade é essa?

Quando se trata da compreensão de temporalidade da obra de arte, se faz necessário que nos atentemos à significação de continuidade inerente ao próprio tempo, isto é, devemos observar a temporalidade existencial e histórica do próprio *Dasein*, que é o modo de ser da compreensão como temporalidade. Assim a compreensão de tempo heideggeriano é de suma importância. “[...] Heidegger desenvolve a questão da temporalidade enquanto sentido de ser do cuidado (*Sorge*). Essa temporalidade é exatamente o que confere sentido e torna possível essa abertura que já é, esse por-vir enquanto modalidade de pura realização do *Dasein* [...]”

(SILVA JUNIOR, 2006, p. 128). Ao temporalizar-se, o tempo não apresenta um caráter de um ente, mas sim, refere-se a um ambiente de jogo no qual o *Dasein* pode ser. *Dasein* é tempo, bem como o ser é compreendido sob a luz do tempo. Gadamer tem a finalidade aqui de manifestar com base nessa compreensão, o que define a temporalidade da arte.

Ele parte também do fato de que a obra de arte é jogo, que seu ser verdadeiro não é separável de sua representação e que na representação aparece a unidade e identidade de uma configuração. Apesar de toda mudança e desconfiguração que a representação sofra, ela continua sendo a mesma. Então, o que perfaz a vinculabilidade de toda e qualquer representação é o fato de conter ela mesma a referência para a configuração. A representação tem de forma indelével e própria, o caráter de repetição dela mesmo. Repetição aqui não significa algo que venha a se repetir em sentido próprio, mas sim que seja reconduzido a um original (GADAMER, 2008, p. 179).

A partir do conceito de festa podemos conhecer o caráter extremamente enigmático da estrutura do tempo. O que é a experiência temporal da festa? Gadamer (1985, p. 61) considera que “[...] se há algo relacionado com toda a experiência da festa, este algo é o que impede todo isolamento de alguém frente a outrem [...]”. Então podemos conceber antecipadamente a festa como coletividade, comemoração e celebração.

A festa refere-se à representação da própria coletividade, de um ponto de vista de sua natureza e significado como fenômeno natural. O que nos faz retornar às representações sagradas das civilizações primitivas. É um fato que a cultura dos povos em geral sempre foi marcada por festividades, de qualquer espécie de manifestação, costume e rituais. Gadamer (1985, p. 62) diz “[...] a festa e a comemoração são determinadas pelo fato de que aí não se isola inicialmente, mas tudo é reunido [...] comemorar é uma arte! Nisso as épocas mais antigas e as culturas mais primitivas foram muito superiores a nós [...]”.

Então, a palavra festa significa atitude de celebrar. “[...] O fato de a festa ser comemorada significa, portanto, que esse festejar é de novo uma atividade [...] não é apenas estar junto, mas antes a intenção, que une todos e impede-lhes de dispersarem-se [...]” (GADAMER, 1985, p. 63).

Na experiência da festa, todos os que fazem parte inserem-se em um jogo de celebração de forma que suas inclinações subjetivas e opiniões simples são ultrapassadas. A festa é vivenciada de forma coletiva. O retorno é parte das festas, entretanto, a festa que é retornada não é mera reminiscência de algo festejado outrora. A experiência temporal das festas é antes de tudo, celebração, onde se instaura um presente *sui generis*. A cada vez que a festa ocorre ela vai se modificando, no aspecto histórico também continua sendo a mesma

festa que vai sofrendo mudanças. Mas de modo algum esse aspecto atinge o caráter temporal da festa, “[...] enquanto festa, sua identidade não será moldada por um dado histórico; tampouco é determinada por sua origem, no sentido de que outrora era a festa genuína, diferentemente do modo como veio a ser celebrada com o passar do tempo [...]” (GADAMER, 2008, p. 180).

Perguntemo-nos agora sobre qual a relação da experiência temporal da festa com o fenômeno artístico? Por que produzir uma análise sobre o a obra de arte e a história observando a arte como uma experiência festiva? Gadamer verifica então a estrutura temporal da festa, para chegar à festividade da arte e à estrutura temporal da obra de arte. Assim, ele percebe nas características da festividade muitas semelhanças com a experiência da obra de arte. “[...] O tempo próprio da arte corresponde ao tempo próprio da festa, sobretudo porque a festa não permite isolamento, é um reunir-se, é um congregar-se [...]” (SILVA JUNIOR, 2006, p. 132).

Gadamer afirma que nesse caso o tempo aqui não é experienciado como tempo. Com o intuito de melhor esclarecer esse tipo de experiência temporal da vida, ele relaciona essa reflexão com a concepção orgânica da vida. Afirmando que a realidade da obra se identifica com um organismo vivo. Explicita Gadamer (1985, p. 65) “[...] A passagem de tais experiências de tempo da vida para a obra de arte é simples. O fenômeno da arte tem no nosso modo de pensar sempre grande proximidade com a predestinação básica da vida que a estrutura “orgânica” tem [...]”. Pensar a arte como uma unidade orgânica, pode exprimir que cada singularidade sua está unida a um todo, pode assegurar suas possibilidades de mudanças, e também assegurar sua específica temporalidade. Entretanto, fazer analogia com a concepção orgânica da vida, segundo Gadamer, não quer dizer que a obra também percorra o processo natural da vida, mas que, do mesmo modo ela não é determinada por uma duração calculável, mas sim, pela sua própria estrutura temporal.

Sobre isso Gadamer (GADAMER, 1985, p. 66) afirma:

‘Uma obra de arte é como uma unidade orgânica’ [...] quer-se dizer que se percebe como aqui cada particularidade, cada momento na contemplação ou no texto ou no que seja está unido ao todo, de modo não dá o efeito de algo agregado, ou escapa como um pedaço de algo morto, de algo arrastado na corrente do acontecido. É antes centrado numa espécie de meio. Entendemos também com um organismo vivo que ele tem essa centralização em si mesmo, de modo que todas as suas partes não são subordinadas a um determinado terceiro objeto, mas servem à própria auto-conservação e vivacidade.

Assim, uma obra de arte é semelhante a um organismo vivo, uma unidade estruturada em si mesmo, isto é, ela tem seu próprio tempo. “[...] Cada obra tem, portanto, algo como um tempo próprio que ela nos impõe [...]” (GADAMER, 1985, p. 69). Para exemplificar, o hermeneuta utiliza o exemplo da música e o tempo tomado corretamente por meio dos acenos e direções orientados do compositor, referentes à execução de uma peça.

Gadamer sustenta enfaticamente que se constitui como atitude enganosa buscar uma padronização canônica em nome de uma autêntica tomada de compositor. Ao contrário, é importante deixar prevalecer a criatividade, priorizando encontrar o seu próprio tempo, seja de uma música, peça teatral ou um texto poético. Pois segundo Gadamer (1985, p. 67) “[...] Só transmite uma real experiência artística da própria obra, quando nós, com o nosso ouvido interior, ouvimos algo completamente diverso do que se passa realmente diante dos nossos sentidos [...]”. Somente o sublime da idealidade desse ouvido interior, do qual fala Gadamer, dá os fundamentos para a construção de uma obra.

Portanto, precisamos observar que a obra de arte possui uma singular superioridade sobre o tempo. Não podemos observá-la como possuindo as etapas da concepção orgânica da vida humana (juventude, maturidade e velhice), pois o “passado” e o “futuro” na obra não existem, a não ser como imagens identificadas na experiência estética como presente vivo vivenciado. Por meio da categoria de festa, podemos experienciar um encontro com os nossos primórdios e com os nossos mistérios, que vigora em nós como efeito de silêncio. Acontece então, um alargamento da compreensão, no que concernem às vivências e também uma fusão de mundos diferentes em meio ao horizonte hermenêutico. Gadamer então nos convida, pela experiência da arte, a demorarmos na obra de arte, posto que “[...] é o demorar que se caracteriza notoriamente pelo fato de não se tornar monótono. Quanto mais nos deixamos entrar na obra [...]. Tanto mais expressiva, tanto mais múltipla, tanto mais rica ela nos aparece [...]. Esta é talvez a correspondência infinita [...]. Do que se chama de eternidade [...]” (GADAMER, 1985, p. 69).

5 CONCLUSÃO

Como é possível, por meio da hermenêutica filosófica gadameriana, em sua reflexão sobre o domínio da estética e do fenômeno da arte, reivindicar a relevância da experiência hermenêutica da verdade da arte e a desconstrução do domínio da racionalidade moderna, com a idolatria do método científico sobre o horizonte da compreensão?

A hermenêutica gadameriana surge como uma contraposição ao saber moderno de ciência e é nela que Gadamer busca uma fundamentação para sua nova proposta. Falar de sabedoria moderna nos remete à origem do pensamento do método, como René Descartes. De Cartesius partiu o pensamento de possuir ideia clara e distinta sobre as coisas e a partir dele surge a característica de certa unidade de conceitos filosóficos, ou seja, uma convicção básica comum que orienta os filósofos, esta convicção é o princípio da razão. O modelo comum da razão era fornecido pela matemática, esta razão é universal, segundo o pensamento da época pode ser aplicada a todos os domínios de saber. O tempo moderno olha para o passado apenas com a perspectiva do presente e faz com que a insistência no seu método suplante outras formas de pretensão da verdade. Com a junção do método e do pensamento Iluminista que é a razão, acontece a legitimidade da era moderna, à racionalidade científica. Esta união inspirou no âmbito das ciências humanas uma difusa influência nas concepções filosóficas e políticas, colocando o homem somente como um animal puro e unicamente racional.

Gadamer apesar de opor-se ao movimento geral dos ideais modernistas e iluministas que tomam para si um modelo absoluto de razão, não quer uma formulação de um novo método para as ciências do espírito, porém, discute a condição do método científico e problematiza o domínio da modernidade, que se coloca como uma matriz e um conhecimento axiomático, assim afirma em *Verdade e Método*. Ultrapassando essa concepção quer ele investigar o fenômeno de compreender em sua extensão, de um modo particular, suas próprias condições às ciências humanas.

Gadamer não questiona de fato o vínculo entre a verdade e o método, uma vez que para ele é evidente a compreensão do método como um caminho para encontrar a verdade. Sua preocupação, portanto, não é nulificar o método, mas apresentar seus limites de compreensão e a pretensão de exclusividade sobre a experiência de verdade. Em *Verdade e Método* o hermeneuta deixa claro sua intenção e desenvolve os elementos fundamentais para sua hermenêutica filosófica. O hermeneuta reconhece a imensidade do saber humano e prioriza a diversidade de experiências que existe entre a pessoa humana e o mundo.

O hermenauta reconhece essa gama de experiências, a partir da análise ontológica da compreensão, e percebe que a compreensão é uma experiência de finitude. A partir disso, acontece uma abertura à singularidade da compreensão humana que nos leva a liberdade de uma alteridade.

No processo de procura pelos vários âmbitos de experiência de verdade, Gadamer identifica no testemunho da arte uma experiência de verdade, fazendo com que se avance em uma experiência de verdade que olhe para a pluralidade de experiências da vida humana. O que pode justificar uma reflexão sobre a arte como início de uma apresentação e compreensão da hermenêutica filosófica? Como se constitui a verdade a partir da obra de arte? Como a arte se torna um objeto de advertência ao predomínio metodológico da ciência?

Legitimando a verdade da arte, Gadamer percebe que nela existe um caráter paradigmático de crítica ao modelo predominante de experiência. Gadamer então, a partir também da experiência da arte, recupera a possibilidade de conquista das ciências humanas, desenvolvendo uma crítica ao metodologismo moderno e ao processo de subjetivação estética, abordado no primeiro capítulo.

No tocante à relação entre estética e hermenêutica na construção filosófica de Gadamer, ele não quer e nem nos apresenta uma formulação da estética e nem uma teoria da arte, tampouco, desenvolver um sistema artificial de regras capaz de descrever o procedimento metodológico das ciências do espírito. Mas cabe à arte, em um contexto da predominância de ciência, ser expressão de reivindicação, pois ela enquanto experiência não se limita a um gozo relativo e subjetivo.

A arte também é hermenêutica por que não se limita no tempo, faz a junção de passado e presente através dos efeitos da história. O caminho de recuperar a arte como experiência de verdade, percorre a trilha de uma hermenêutica da finitude e o que torna a reivindicação de verdade é que, na sua experiência, a sua verdade não mais se determina apresentando certezas e também não mais delimitar um conhecimento teórico-normativo. A experiência da arte é se torna uma experiência de abertura, um horizonte radical que nos oportuniza o conhecimento de nós mesmos. Gadamer diz que a consciência hermenêutica adquire uma extensão tão abrangente, que ultrapassa a da consciência estética; a estética deve subordinar-se à hermenêutica.

Consideramos no último capítulo, uma análise ontológica da obra de arte e também como a experiência da arte nos leva a pensarmos sobre a atualidade do belo. Discutimos a experiência da arte mediante os conceitos de jogo, símbolo e festa, temas relevantes para a compreensão da arte como verdade. Aprende-se de Gadamer que a experiência de toda e

qualquer obra de arte envolve um jogo progressivo de reconhecimentos e de conhecimentos. Um processo de autoconhecimento do sujeito em seu horizonte de limitações. No *jogo* atualiza-se a dimensão real da alteridade, intersubjetividade e historicidade, nos possibilitando à compreensão ontológica de mundo como compreensão, no círculo da experiência hermenêutica.

A arte como *símbolo* preserva a característica da obra de se expor como a salvaguarda de um tempo, a obra de arte mesmo reavendo e restabelecendo a verdade de um mundo, da mesma forma permite-se falar algo sobre outros mundos, pois como símbolo, resgata em suas significações um entrelaçar no âmbito do “anterior” e o “de agora”. Por meio da categoria de *festa*, podemos experienciar um encontro com as nossas origens e com os nossos mistérios, um alargamento da compreensão, no que concernem às vivências e também uma fusão de mundos diferentes em meio ao horizonte hermenêutico.

Por fim, ao recuperar a experiência da arte, como experiência de verdade, nos direcionamos para a recuperação da ideia de experiência hermenêutica de finitude humana. O que confere essa reflexão sobre a obra de arte, enquanto verdade é, a sua essência enquanto experiência hermenêutica, que é uma experiência de abertura e memória, de desconstrução e reconstrução da finitude humana sob o horizonte universal da linguagem.

REFERÊNCIAS

CASANOVA, Marco Antonio (Comp.). **Hermenêutica da obra de arte**. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2010.

FERNANDES, Marcos Paulo. **A ontologia da obra de arte a partir da crítica à formação estética em Hans-Georg Gadamer**. 2008. 105 f. TCC (Graduação) - Curso de Filosofia, Universidade Católica Dom Bosco, Campo Grande, 2008. Disponível em: <[http://www.portalarismatico.com.br/menu/download/Ontologia da Arte.pdf](http://www.portalarismatico.com.br/menu/download/Ontologia%20da%20Arte.pdf)>. Acesso em: 20 ago. 2016.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método I: Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica**. 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2008. Flávio Paulo Meurer.

_____. **A atualidade do Belo: A arte como jogo, símbolo e festa**. Traduzido por Celeste Aida Galeão Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

_____. **Hermenêutica da obra de arte**. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2010. Marco Antonio Casanova.

JESUS NETO, Antonio Almeida do Bom. **A hermenêutica da obra de arte: A experiência da arte como um jogo infinito entre pergunta e resposta em Gadamer**. 2011. 112 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Filosofia, Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2011. Disponível em: <[http://portais4.ufes.br/posgrad/teses/tese_4899_Antonio Almeida Neto20130822-162014.pdf](http://portais4.ufes.br/posgrad/teses/tese_4899_Antonio%20Almeida%20Neto20130822-162014.pdf)>. Acesso em: 06 ago. 2016.

LAGO, Clenio. **Experiência estética e formação: articulação a partir de Hans-Georg Gadamer**. 2011. 121 f. Tese (Doutorado) - Curso de Filosofia, Programa de Pós-graduação em Educação, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <<http://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/2824/1/000431358-Texto+Completo-0.pdf>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

LAWN, Chris. **Compreender Gadamer**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007. (Série Compreender). Hélio Magri Filho.

LAWN, C; KEANE, N. **The Gadamer Dictionary**. London; New York: Continuum International Publishing Group, 2011.

LOPES, Maria dos Santos Silva. **A solidariedade como práxis hermenêutica em Gadamer**. 2015. 113 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Filosofia, Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2015.

PORTOCARRERO. **O preconceito em H.-G. Gadamer: Sentido e uma reabilitação**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

REIS, Róbson Ramos dos; ROCHA, Ronai Pires da. **Filosofia Hermenêutica**. Santa Maria: Ed. da Ufsm, 2000. 175 p. (Documentos Diversos).

SANTOS, Leandro Assis. **O fenômeno do jogo e a hermenêutica de Hans-Georg Gadamer**. Intuito, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 102-112, nov. 2013. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/intuitio/article/viewFile/15043/10443>. Acesso em: 13 set. 2016.

SEIBT, Cezar Luiz. **Heidegger: a obra de arte como acontecimento da verdade**. 2008. Disponível em: <<<http://www.thefreelibrary.com/Heidegger%3a+a+obra+de+arte+como+acontecimento+da+verdade.-a0197494424>>> Acesso em: 23 de mar. de 2011.

SILVA JÚNIOR, Almir Ferreira da. **Estética e hermenêutica: a arte como declaração de verdade em Gadamer**. 2006. 206 f. Tese (Doutorado em filosofia) - Faculdade de filosofia e ciências humanas de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <<<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-04012008-122703/en.php>>> Acesso em 20 abr 2016.

SILVA JUNIOR, Almir Ferreira da; LOPES, Maria dos Santos Silva. **A experiência hermenêutica: da reabilitação dos preconceitos ao conceito de experiência hermenêutica**. 2012. Artigo (Especialização em Filosofia) - Instituto de Estudos Superiores do Maranhão – IESMA, São Luís, 2012.