

Ontologia e Representação em Gadamer: a Experiência Artística como Presentificação e Atualização da Verdade

Rodrigo Viana Passos¹

Resumo

O presente trabalho objetiva refletir sobre o conceito de “representação” (*Darstellung*) no pensamento de H-G. Gadamer. Em suas considerações acerca do modo de ser da obra de arte o autor propõe a superação daquilo que ele chama de “consciência estética”, que reduziu (ou até aniquilou) o âmbito de verdade da arte, ao considerá-la apenas como um *objeto* estético. O conceito de “representação” como *Darstellung* (em oposição a *Vorstellung*) emerge como a possibilidade de reconhecer na obra aquilo que lhe é mais próprio: 1) a necessidade de ser interpretada; e 2) a sua existência como *efetiva* “presentificação do ser”. Isso exige de nós uma melhor avaliação acerca de sua produtividade para uma crítica à estética moderna e também para fundamentar uma virada em direção a uma ontologia da arte.

Palavras-chave: Hermenêutica; Arte; Representação; Ontologia; Verdade.

Ontology and Representation in Gadamer: the Artistic Experience as Presentification and Effectiveness of Truth

Abstract

This paper aims to reflect on the concept of "representation" (*Darstellung*) in the thought of H-G. Gadamer. In his considerations about the mode of being of the work of art, the author proposes the overcoming of what he calls "aesthetic consciousness", which reduced (or even annihilated) the scope of truth of art, by considering it only as an aesthetic object. The concept of "representation" as *Darstellung* (as opposed to *Vorstellung*) emerges as the possibility of

¹ Doutor em Filosofia (PUC-Rio) e graduado em Direito (UFMA). Professor Adjunto do Curso de Licenciatura Interdisciplinar em Ciências Humanas – História da Universidade Federal do Maranhão – Campus Codó.

recognizing in the work what is most proper to it: 1) the need to be interpreted; and 2) its existence as an *effective* "presenting of being". This demands from us a better evaluation of its productivity for a critique of modern aesthetics and also to ground a turn towards an ontology of art.

Keywords: Hermeneutics; Art; Representation; Ontology; Truth.

1. Introdução

Na primeira parte de *Verdade e Método*, o filósofo alemão Hans-Georg Gadamer promoverá um amplo debate com Kant e seus herdeiros. Sua principal crítica será dirigida à subjetivação da estética promovida pela crítica kantiana e àquilo que denominará de “consciência estética” (*ästhetischen Bewußtsein*), expressa tanto no radicalismo da estética romântica quanto na estética da arte vivencial (*Erlebniskunst*) (SILVA, 2009, pp. 142-3).

Em resposta a isso, Gadamer fundamenta uma ontologia da arte hermenêutico-fenomenológica, tomando por ponto de partida conceitos com os quais pretende construir a sua compreensão acerca da experiência da arte e daquilo que chamará de “ser estético” (*ästhetischen Seins*). Jogo (*Spiel*), transformação em configuração (*Verwandlung ins Gebilde*), mediação (*Vermittlung*), símbolo (*Symbol*) e festa (*Fest*). Com tal arcabouço conceitual, Gadamer pretende apontar para o modo de ser da obra de arte, reavivando o âmbito privilegiado de experiência de verdade que o fenômeno artístico nos abre.

É então que emerge nosso conceito-problema: representação (*Darstellung*). Parece bastante consequente que Gadamer atribua elevada importância a ele, afinal é um conceito-chave de toda a estética (e de todo o pensamento moderno). Nesse sentido, Gadamer se insere mais ainda no “campo de batalha” da estética, e do pensamento moderno em geral, ao pretender oferecer a sua interpretação e uso ao conceito de representação enquanto *Darstellung* em oposição a *Vorstellung*.

O outro e, pensamos, mais importante âmbito de investigação é aquele da própria funcionalidade e produtividade do conceito para o pensamento gadameriano. Gadamer o utilizará em dois momentos e sentidos-chave, que se comunicam e complementam: a representação enquanto execução, interpretação, realização das artes transitórias; e representação enquanto presentificação do ser nas artes estatuárias. A tarefa primordial aí é explicitar a profunda imbricação de ambas as dimensões da representação, para se dizer do

modo de ser da obra de arte como declaração atualizada da verdade – ou presentificação atualizadora do ser.

2. Por uma Hermenêutica da Representação a partir da Experiência da Arte

2.1. A Subjetivação da Estética pela Crítica Kantiana e o Nascimento da “Consciência Estética”

Em *Verdade e Método* Gadamer nos indaga: “será que o importante é reservar o conceito da verdade para o conhecimento conceitual? Não será preciso reconhecer também que a obra de arte tem uma verdade?” (GADAMER, 2014, p. 82-83). Com efeito, considera ele que a *Crítica da Faculdade de Julgar*, se por um lado confere autonomia à estética, abre um caminho que comprometerá a maneira de se compreender o fenômeno artístico. Ao se debruçar sobre o gosto (*Geschmack*) e o juízo (*Urteilkraft*), que possuíam toda uma longa história na tradição ocidental como formas de ser do humano enquanto ser ético-político, Kant os desloca de uma esfera comunitária de formação e exercício para a da subjetividade [universal] transcendental (GRONDIN, 2003, p. 58-59).

O gosto, dirá Kant (na leitura de Gadamer), não pode ser objeto de um estudo científico, afinal “não podem ser decididas através de argumentação e demonstração” (GADAMER, 2014, p. 83), pois carece (não num sentido propriamente negativo, mas simplesmente de que isso não diz respeito a si) da objetividade dos fenômenos naturais, não expressam nada cognoscível, por isso deverá ser considerado como sendo *estético*².

A faculdade do conhecimento está até presente no juízo estético, mas apenas para o jogo livre com a imaginação, nada contribuindo, portanto, para determinação conceitual da coisa. Por outro lado, nenhuma finalidade também está à vista, afastando-a mais ainda da esfera da moralidade. Isso significa que sua experiência se dará na esfera da pura sensação subjetiva, num jogo das faculdades do conhecimento, e aí também será abarcado o Belo (*die Schönen*). Porém, para garantir a sua vinculabilidade – pois se trata também de garantir a possibilidade da crítica do gosto –, Kant acrescentará mais um elemento: é universal. Portanto, trata-se de uma experiência subjetiva universal, comum a todos os seres humanos, e,

² O próprio Kant deixa isso muito claro na introdução da terceira Crítica: “[...] a investigação crítica de um princípio da faculdade do juízo nos mesmos é a parte mais importante de uma crítica desta faculdade, pois, embora eles por si só em nada contribuam para o conhecimento das coisas, eles, apesar disso, pertencem unicamente à faculdade do conhecimento e provam uma referência imediata dessa faculdade ao sentimento de prazer e desprazer segundo algum princípio a priori [...]” (KANT, CFJ, p. XVII).

por isso, comunicável, o que nos impede de dizer que a estética kantiana é a de um regozijo solitário, por exemplo. De todo modo, a comunicabilidade – o ser comum – do gosto e do belo não está no próprio ente experimentado como tal (uma obra de arte, por exemplo, ou um pôr do sol), mas sim numa estrutura *a priori* comum a todos e que está para “além da universalidade empírica” (GADAMER, 2014, p. 83); nem tampouco em seu conteúdo, mas tão somente em sua sensação de prazer. Sobre isso, Gadamer, para reforçar o desprovemento de um conteúdo cognoscível na arte segundo a estética de Kant, dirá que

[a] determinação do conteúdo do gosto é, pois, eliminada do campo de sua função transcendental. Kant só mostra interesse onde existe um princípio próprio do juízo estético, e por isso só lhe importa o puro juízo de gosto.

[...] O modo de existência dos objetos, cuja representação agrada, não tem importância para a natureza do julgamento estético. A “crítica do juízo estético” não pretende ser uma filosofia da arte, por mais que a arte seja um dos objetos desse juiz. O conceito de “juízo de gosto estético puro” é uma abstração metodológica que se cruza coma diferença entre a natureza e a arte (GADAMER, 2014, p. 85-86).

Gadamer verá nesse movimento de estetização do gosto e do juízo algo de decisivo para as próprias ciências do espírito como um todo, pois a partir daí elas buscarão sua legitimidade fora da longa tradição de pensamento humanista, e se vincularão ao modelo metodológico das ciências naturais. Ou então, aceitando tanto o modelo das ciências naturais e sua nova pecha de experiência estética (subjativa), as ciências humanas desembocarão por um caminho que teve seu auge no historicismo, que, em termos gerais, promovia uma apropriação dos fenômenos humanos por um viés marcadamente contextualizante, fragmentando nossa compreensão de mundo, ou autocompreensão. Nesse caso, “[I]a pretensión de comprender los fenómenos a partir de su contexto, los priva de su contenido de conocimiento y tiende a estetizarlos. Todos los productos de la cultura y de la filosofía son concebidos cada vez más como ‘fenómenos de expresión’, que deben entenderse a partir de su época o de la vida de su autor” (GRONDIN, 2003, p. 56). Por isso, o exemplo da arte é tão crucial para Gadamer, pois ela nos põe dentro do campo de embate com a estética, a qual promoveu essa cisão no pensamento.

O que se segue a Kant, em parte da estética, e a que Gadamer atribuirá o nascimento e consolidação da consciência estética (*ästhetischen Bewußtseins*), são dois momentos que se implicam: a radicalização da experiência estética na esfera da subjetividade e a cunhagem do conceito de “vivência” (*Erlebnis*) e sua aplicação à arte como arte vivencial. Ambos significam a saída da esfera puramente metodológica do juízo estético em Kant para uma de

conteúdo. Iremos pintar o panorama geral e os aspectos principais que nos interessam aqui da análise gadameriana sobre essa questão, pois ela tem vários outros desdobramentos. De fato, diremos, com Grondin, que “la estética poskantiana, se esforzará, por tanto, en salvar [...] la autonomía de la estética, asentada únicamente por Kant” (GRONDIN, 2003, p. 60). Diremos brevemente, por hora, que, com Schiller, será dado um passo de descolamento da função do gosto e do gênio, e do belo natural e do belo artístico na estética. A partir dele, a primazia será do gênio sobre o gosto e do artístico sobre o natural, na medida em que a autonomia do estético se apresentará de tal maneira que ele se constituirá num mundo próprio. Por isso, “[a] partir do ponto de vista da arte, a relação dos conceitos kantianos de gosto e gênio deslocam-se completamente. O conceito mais abrangente passa a ser o de gênio, enquanto que se começa a desvalorizar o fenômeno do gosto” (GADAMER, 2014, p. 99).

Antes, o gosto determinava o que era o gênio, e agora é justamente o contrário. Além disso, enquanto em Kant ainda era possível ser identificada alguma função moral do Belo – ainda que em sentido marcadamente teológico –, em Schiller (que foi contemporâneo de Kant), por exemplo, isso será transformado no projeto de “educação estética”, educação para a cultura do estético, que “está mas allá de la tendencia al conocimiento y a la acción [...], entonces tendrá desde ahora el privilegio de la subjetividad, el cual se manifiesta de la manera mas libre en la creación artística e genial” (GRONDIN, 2003, p. 60). A faculdade do estético do ser humano ganha tamanha autonomia aí, que suas criações expressarão por inteiro o que é o estético e o Belo. Belas são as criações geniais do homem, as quais expressam o estético em sua pureza, e pureza pode ser entendida justamente como negação de qualquer referência à objetualidade da realidade natural. A natureza pode ser até bela, mas só o é por se aproximar das referências estéticas da faculdade plenamente educada para o estético a partir das criações geniais. Para Gadamer, o próprio Kant abre o caminho para essa elevação do gênio frente o gosto com a ideia de “consumação do gosto” (*Vollendung des Geschmacks*), pois ela tornava problemática sua relação com a ideia de Belo natural. A consumação do gosto, sua perfeita e geral conformação no mundo dos homens num futuro, dar-se-ia no mundo da arte (as belas artes). Então haveria, enfim, um momento em que a arte, realizada pelo gênio, teria, senão primazia, mas pelo menos equivalência ao Belo natural? Como o Belo natural poderia se acomodar à ideia de um gosto consumado pelo gênio, se, a princípio, o que tem a primazia do gosto é o Belo natural?

Segundo Kant, o gosto consumado, cuja fundamentação está em questão aqui, irá assumir uma forma determinada e imutável. Por mais absurdo que isso soe aos nossos ouvidos, essa maneira de pensar é absolutamente consequente. Pois se o gosto, segundo suas pretensões, é bom gosto, então o cumprimento dessa pretensão deveria de fato acabar com todo o relativismo do gosto a que apela o ceticismo estético. Abrangeria todas as obras de arte que tenha “qualidade”, portanto, todas que tenham sido realizadas com gênio. [...]

[...] O milagre da arte, a consumação misteriosa inerente às criações mais bem-sucedidas da arte, é visível ao longo de todos os tempos. Parece possível subordinar o conceito de gosto à fundamentação transcendental da arte e entender por gosto sentido seguro para o que é genial da arte. A frase de Kant de que “as belas artes são arte do gênio” transforma-se então no princípio transcendental de toda estética. Em última instância, estética só é possível como filosofia da arte. (GADAMER, 2003, p. 100-101).

Como já mencionamos, Schiller seguirá à sua maneira esse caminho. Ele enfatiza bastante o caráter criativo, lúdico (jogo enquanto total liberdade) e genial, flertando inclusive com o irracional. Isso era consequente, na medida em que a Revolução Industrial e a consolidação do modo de vida burguesa – já em andamento no século XVIII – introduziram na sociedade modos de vida e de relação considerados progressivamente racional-mecanicistas. Isto posto, fica claro porque o atrelamento do artístico ao irracional era algo sumamente necessário e positivo para alguns movimentos da estética desse período, em especial para Schiller. O mundo estético contrapõe-se ao mundo frio da racionalidade técnica, como um reduto de vida para o humano. Gadamer refletirá que essa ideia de vida, como algo que indica a expressão concreta e individualizada da infinitude da totalidade, irá dar material para a cunhagem do conceito de “vivência” (*Erlebnis*), partindo das noções presentes em “vivenciar” (*Erleben*) e “vivenciado” (*Erlebte*)³. Nesse sentido,

Se para Kant a arte é compreendida numa relação de complementaridade positiva com a natureza, a partir de Schiller, a arte só se constitui e se compreende a partir de uma relação de oposição com a realidade, buscando em seu ponto de vista próprio sua própria autonomia. Do antagonismo entre a arte, como bela aparência, e a realidade prática, aquela relação de complementação positiva entre arte e natureza é substituída pela antinomia “aparência” e “realidade”. Onde predominam as leis da beleza, ultrapassam-se as fronteiras da realidade, e instala-se o reino ideal da arte. (SILVA JÚNIOR, 2006, 59).

³ “O apelo de Schleiermacher ao sentimento vivo contra o frio racionalismo do *Aufklärung*, a conclamação de Schiller para uma liberdade estética contra o mecanicismo da sociedade e a oposição que estabelece Hegel entre vida (mais tarde, espírito) e ‘positividade’ foram o tom antecipador de um protesto contra a sociedade industrial moderna que, no início do séc. XX, fizeram ascender as palavras ‘vivência’ e ‘vivenciar’ a um nível qual religioso” (GADAMER, 2014, p. 108).

Essas expressões, no entender de Gadamer, tiveram grande guarida em Goethe e Rousseau, os quais sempre enfatizaram a interconexão entre suas obras e suas experiências de vida, uma vez que “[l]os dos habían asociado tan íntimamente su poesía con su propia experiencia personal que el arte parecía fundirse con la presentación biográfica de si mismo” (GRONDIN, 2003, p. 61), mas ainda não falando em “vivência” propriamente. Schleiermacher também teria desempenhado papel importante nesse processo, mas é Dilthey que terá o papel de efetivamente cunhá-lo da maneira como foi mais utilizada posteriormente (Nietzsche e Bergson, por exemplo, utilizaram-se bastante da noção de “vivência”, mas em contraposição ao modelo científico). Dilthey conceituará a vivência como uma estrutura básica da vida histórica, a qual pode ser estudada em sua individualidade e originalidade. E isso fará muito sentido dentro de seu projeto de uma *crítica da razão histórica*, inspirada no próprio criticismo kantiano. Há aí uma postura de distanciamento, que nos remete imediatamente ao modelo epistemológico das ciências da natureza. As vivências são *dados* da história, “unidades de significado” (GADAMER, 2014, p. 111). Evidentemente, este não é o único sentido para “vivência” que Gadamer apresenta. Há também aquele o qual a fenomenologia de Husserl apresenta na sua *Quinta investigação lógica*.

A maneira como Gadamer articulará a noção de “vivência” com a experiência estética é a do retorno a uma subjetividade manifesto na intenção de entender a obra a partir de quem a criou, de *sua* vivência, que experienciou aquilo que deu forma à obra e de seu contexto originário. É num estudo de retorno, digamos, historicista da obra. Além disso, apontará como, sutilmente, há uma interconexão entre “vivência” e experiência estética. De fato, a própria definição diltheyana de “vivência” expressa uma estetização da expressão de uma vida, “[n]a medida em que a vida se objetiva em *imagens dos sentidos*” (GADAMER, 2014, p. 111, grifo nosso). Assim, a ponte entre o conceito de “vivência” e de “gênio” – da estética pós-kantiana – pode ser construída com maior facilidade. A arte, enquanto produção genial, é expressão de uma vivência. E essa é a formulação geral do que ficou conhecido por “arte vivencial”. Gadamer nos lembrará que tal formulação de modo algum representa a arte em sua generalidade, posto que isso não era de maneira alguma evidente para a arte barroca, por exemplo. Afinal, o que estava em jogo aí, não era propriamente a expressão da experiência vivencial de uma subjetividade, mas sim uma mensagem configurada em formas artísticas. “Não é a autenticidade da vivência ou a intensidade de sua expressão, mas a disposição artística de formas e maneiras fixas de dizer que faz com que a obra de arte seja

uma obra de arte” (GADAMER, 2014, p. 118). Ou, podemos adiantar, a declaração de uma verdade.

A expressão moderno-contemporânea de algo que Gadamer chamará de “distinção estética” (*ästhetische Unterscheidung*) é o modo de proceder da consciência estética (*ästhetische Bewußtseins*), fundada na estética do gênio e da vivência. Em termos gerais, a consciência estética terá o papel de dizer, a partir do conteúdo de uma obra, se ela é ou não arte, e, além disso, diferenciar aquilo nela que é propriamente estético. Diga-se, de passagem, que a consciência estética atua onde quer que se trate da tarefa de identificar o que é belo, o elemento estético, em algo. “La obra de arte es considerada como expresión de una vivencia y la experiencia estética se agota en la reproducción posterior de la vivencia creativa” (GRONDIN, 2003, p. 62). O problema fundamental da consciência estética é o de imaginar promover a purificação da obra da efetividade do presente e da realidade, afastando-a cada vez mais de sua pretensão de verdade. O mundo estético é uma abstração, para Gadamer, pois a obra diz sempre respeito ao seu mundo.

Com efeito, um exemplo de que Gadamer se servirá é o da arte alegórica. A alegoria era uma forma representativa que se fundava antes na retórica, e que se caracteriza por ser uma práxis interpretativa, só depois tendo se alargado para o âmbito da arte. Na arte alegórica não se tratava propriamente do sujeito que se expressa, mas sim daquilo que se quer trazer à tona por meio de sua representação. Assim, “[I]o que nos parece extraño en la alegoría es que se comporta como una escritura codificada, que existe únicamente para señalar hacia una determinada verdad” (GRONDIN, 2003, p. 63), pois Gadamer defende claramente que

[a] alegoria não é, certamente, apenas questão do gênio. Repousa sobre sólidas tradições e sempre teve um significado determinado e declarado, que não se opõe, de forma alguma, à compreensão intelectual através do conceito. Ao contrário, o conceito e questão da alegoria estão solidamente vinculados com a dogmática, com a racionalização do místico (tal qual no *Aufklärung* grego) ou com a interpretação cristã da Bíblia Sagrada, no sentido da unidade de uma doutrina (tal qual a Patrística) e, finalmente, com a reconciliação entre tradição cristã e cultura da Antiguidade, que forma a base da arte e da poesia dos povos mais recentes e cuja forma derradeira foi o barroco (GADAMER, 2014, p. 128).

Enfim, o alegórico se mostra para Gadamer como mais um testemunho da limitação da arte vivencial e da consciência estética, mas não esgota o sentido de suas reflexões.

Acreditamos com isso ter dado um panorama geral do problema que Gadamer pretende enfrentar no campo da estética. Com isso podemos seguir para sua proposta de uma

ontologia da obra de arte em bases hermenêuticas. Por todo o resto que se segue, devemos ter em mente o seguinte: para Gadamer, o caminho que a estética inaugura apenas confirma a submissão das ciências do espírito às ciências da natureza. Ao se reservar um âmbito de pura subjetividade e até mesmo de irracionalidade, do puro estético, da expressão de uma vivência subjetiva, a estética reforça a tese moderna de que a verdade tem mais a ver com a ciência – enquanto ciência da natureza. De certa maneira, aceitou de forma mais ou menos passiva sua posição secundária de não-conhecimento. A abstração da consciência estética mostra-se, portanto, como uma espécie de fuga dos verdadeiros problemas em jogo.

2.2. O projeto de uma ontologia hermenêutica por meio da obra de arte

O prof. Gustavo Silvano Batista (2013) nos lembra que Gadamer é um herdeiro da tradição da fenomenologia de Husserl. De fato, podemos entender que uma das intenções fundantes do pensamento de Husserl é reavaliar a relação sujeito-objeto, problematizando, ainda que não suficientemente e de modo indireto, o modelo de “representação” como *Vorstellung* adotado pela Modernidade. A ideia de representação expressa em *Vor-stellung* é de que algo (o objeto) se localiza (é posto) diante de mim como aparência, garantida *posteriormente* pelo sujeito. O objeto, portanto, só ganha *certeza* por meio da sua representação subjetiva. Com isso, o objeto estará sempre à sua *disposição*.

Uma proposta básica husserliana é a de uma nova postura do sujeito para com o objeto (intencionalidade), de forma a encarar sua aparição fenomênica como a maneira pela qual o objeto vem a nós, preenchendo-nos. No conhecimento não é o sujeito que possui total primazia, mas sim a relação intencional básica que é pressuposta com o objeto, um ir às coisas em sua manifestação. Todavia, ainda permanece a vinculação à representação como *Vorstellung*, pois a relação com as coisas, mesmo que ressignificada à luz da intencionalidade, ainda se mantém num âmbito de distanciamento inicial, que só é superado por ela.

Heidegger radicalizará esse ir às “coisas mesmas” na medida em que tratará não de um sujeito e de um objeto como relação básica de conhecimento, mas sim da “presença” (*Dasein*) como estrutura ontológica fundamental de todo ser humano, seu modo de ser (*Seinsweise*) (DUQUE-ESTRADA, 2006, p. 61). A relação fundamental com as coisas se dá com a total abertura e permanência junto àquilo que se abre e vem ao encontro (o ente [*Seinende*] do ser [*Sein*]). Implica também considerar que nossa relação com as coisas já é o próprio pressuposto de nossa relação com o mundo pelo fato de sermos recebidos por um

mundo pré-configurado e pré-interpretado para nós, ou seja, somos desde sempre familiares, em algum “nível”, ao mundo: efetivamente *pertinentes*. Com efeito, o modo de ser do humano impede uma cisão abstrata entre nós mesmos e o mundo.

É por esse motivo que Heidegger problematiza a relação representativa enquanto *Vorstellung* proposta pela Modernidade (DUQUE-ESTRADA, 2006, p. 60). em favor de *Darstellung*, da representação como apresentação, apresentação ou presentificação do ser. Por isso, é possível dizer, com Duque-Estrada (2006) que Heidegger inaugura um momento pós-representativo na filosofia, pois não se trata mais de um objeto enquanto mera aparência do ser, mas sim como sua própria manifestação no desvelamento (*alétheia*). Afinal, “se a verdade é entendida como desvelamento, é necessário que se pressuponha algo presente, o desvelado, que, enquanto tal, em sua presença, mostra-se no desvelamento” (DUQUE-ESTRADA, 2006, p. 59). Nessa relação ontológica, tratar-se-á, mais propriamente, de um *ser afetado* e de um ser familiarizado, introduzido de fato à coisa por meio da experiência singular de sua apresentação.

Tal problematização da relação sujeito-objeto se atualizará em Gadamer exatamente pela via de suas reflexões acerca da obra de arte. Por meio da experiência da arte, Gadamer realçará o fato de que representação (*Darstellung*) exprime que a relação entre sujeito e objeto se dá no âmbito do diálogo. É, portanto, dialógica, em que há dizeres e ações mútuos em jogo. Outra contribuição do pensamento gadameriano é o de refletir a experiência artística como uma efetiva mediação entre passado e futuro – atualização de sentido.

2.2.1. Representação (*Darstellung*) a partir das Artes Transitórias e Estatuárias: Jogo (*Spiel*), Símbolo (*Symbol*) e Festa (*Fest*)

O segundo capítulo da primeira parte de *Verdade e Método* é finalmente o momento para o qual todo o primeiro capítulo nos preparou. Foram expostos os conceitos humanistas; depois problematizado sua estetização pela terceira *Crítica* de Immanuel Kant; esta, por sua vez, prepara-nos para o desenvolvimento da consciência estética e a noção de distinção estética (ou diferenciação estética). Por fim, Gadamer sinaliza seu caminho próprio. Agora, em *A ontologia da obra de arte e seu significado hermenêutico (Die ontologia des Kunstwerks und ihre hermeneutische Bedeutung)*, o filósofo alemão irá elaborar sua resposta. Sua primeira tarefa é a de demonstrar que a distinção estética – o exercício primordial da consciência estética – não faz jus à experiência ontológica que a obra de arte desencadeia em nosso espírito. É dizer, simplesmente, que nossa relação com a obra não é a da distinção, mas

da não-distinção, pois o que se dá é uma familiarização, de re-conhecimento (*Wiedererkenntnis*), a “alegria do conhecimento [erkenntnis]” (GADAMER, 2014, p. 167). Há uma passagem muito eloquente no final do primeiro capítulo, na qual Gadamer aponta alguns elementos centrais de suas preocupações no campo da arte; vejamo-la:

O panteão da arte não é uma atualidade atemporal [*zeitlose Gegenwärtigkeit*] que se revela à consciência estética pura, mas obra de um espírito histórico que se reúne historicamente [*geschichtliche sich sammelnden und versammelnden Geistes*]. Também a experiência estética é uma forma de autocompreender-se [*Sichverstehens*]. Mas toda autocompreensão se realiza ao compreender-se algo distinto e inclui a unidade e a mesmidade [*Selbigkeit*] desse outro. 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. Nela, ao contrário, aprendemos a nos compreender, e isso significa que na continuidade da nossa existência suspendemos a descontinuidade e a pontualidade da vivência. Por isso, com relação ao belo e à arte, importa ganhar um horizonte que não busque imediatez, mas que corresponda à realidade histórica do homem. O apelo à imediatez, à genialidade do momento, ao significado da “vivência” [*des Erlebnisses*], não consegue resistir à pretensão da existência humana à continuidade e à unidade própria da autocompreensão. A experiência da arte não deve ser relegada à falta de comprometimento da consciência estética.

Positivamente, essa visão negativa significa que a arte é conhecimento e a experiência da obra de arte torna esse conhecimento partilhável [*die Erfahrung der Kunst macht dieses Erkenntnis teilhaftig*] (GADAMER, 2014, p. 148-149).

O primeiro passo é destituir a subjetividade do centro e repensar a própria relação sujeito-objeto (dando continuidade ao projeto da fenomenologia). Isso será feito por meio de três conceitos em especial: jogo (*Spiel*), símbolo (*Symbol*) e festa (*Fest*), tendo em vista sempre o conceito-chave de representação. Efetivamente, em *Verdade e Método* tem-se a impressão de que eles não têm tanta relação ou importância assim (especialmente os de símbolo e festa). Porém, em *A atualidade do Belo* (1974) Gadamer aprofunda a inter-relação entre eles, e buscaremos, o quanto for possível, manter isso.

O conceito de jogo expressa a dinâmica própria da relação entre a obra e o indivíduo que a interpreta. Jogo é movimento, mutualidade, combinação produtiva a partir de um sentido dado pelo jogo, mas também mediação. Ele diz de uma relação na qual o que está no centro é a própria relação dialógica, da qual emerge o conteúdo semântico. Isso nos diz que: na relação com a obra de arte não é o intérprete centro da experiência estética (*ästhetische Erfahrung*); e que a obra não se plenifica por si só.

Isso nos leva, enfim, ao aparecimento primevo da ideia de “representação” (*Darstellung*) proposta por Gadamer: a obra de arte só ganha presença através da

representação. O fato de Gadamer iniciar por meio das artes interpretativas ou transitórias é bastante consequente, pois a relação com essas obras de arte mostra que o sentido das coisas não se dá no distanciamento representativo do *Vorstellung*, mas sim no *estar junto a*, na representação que traz a obra à presencialidade histórica (GADAMER, 2014, p. 154). Mas isso não significa que a obra artística pode ser executada de qualquer maneira, ao bel prazer do intérprete, que pode perder-se no vazio, pois aparece a figura do espectador.

Representar, agora, significa “representar para”. Que, por exemplo, “a música ‘saia’ bem [*das die Musik gut herauskommt*]” (GADAMER, 2014, p. 165) diz muito mais do fazer jus ao que a obra tem a declarar. Por outro lado, do mesmo modo o espectador, enquanto copartícipe do jogo (*Mitspieller*), busca *compreender bem* o que se passa na representação artística, o seu *sentido*. Portanto, haveria sim um dizer que não pode ser deformado, que não ganha significado no ser estático, mas sim na efetividade. O representar bem preenche um “espaço de jogo” (*Spielraum*) sempre deixado por toda obra de arte, através do qual ela ganha sua atualidade, sem que assim perca a sua “identidade”, pois “a definição da obra enquanto o ponto de identidade [Identitätspunktes] do reconhecimento e da compreensão implica ao mesmo tempo que uma tal identidade esteja articulada com a variação e diferença” (GADAMER, 2010, p. 167).

Para aprofundar o estatuto ontológico da arte, Gadamer apresenta-nos a ideia do “simbólico”. Sua interpretação quanto a isso pode ser muito bem compreendida a partir da ideia de “todo homem [ser humano] ser como que um fragmento” (GADAMER, 2010, p. 173), que busca completar-se. Ao transpor essa experiência do simbólico, de completude ontológica, para o âmbito da arte, Gadamer pretende dizer o seguinte: a experiência com uma obra de arte é de reconhecimento. Mas esse re-conhecimento não ocorre porque a obra remete a algo conhecido exterior a ela, como um *apontamento*, mas por ser ela mesma a *presentificação* do representado (GADAMER, 2010, p. 173).

Tal experiência de sentido se insere no âmago do próprio modo de ser da presença, que, na leitura de Gadamer, está em uma perene tensão entre sua finitude (*Endlichkeit*) histórica e a transcendência (*Transzendenz*). A relação com a arte é uma abertura para o que há de belo e infinito. Nesse sentido, o belo artístico pode ser também compreendido como a própria apresentação do ser no sensível. Em *Verdade e Método*, essa dimensão do conceito de *Darstellung* como “apresentação, apresentação, presentificação” do ser é discutida com mais ênfase sob a luz das artes chamadas estatuárias – pintura, escultura, arquitetura etc. A obra de

arte, nessa perspectiva, não é tão somente “porta” para esse sentido luminoso, mas é *ele próprio* efetivamente, podendo, por isso, ser experienciado diretamente, sem necessitar de qualquer coisa exterior a si (GADAMER, 2010, p. 174-175).

Gadamer chama a esse acontecimento ontológico de “transformação em configuração” (*Verwandlung ins Gebilde*). O filósofo alemão reforça e amplia, com ele, o primeiro sentido de “representação” (*Darstellung*), pois “o jogo é configuração [Gebilde] [...]. Mas também a configuração [Gebilde] é jogo” (GADAMER, 2014, p. 173). O que está aí em manifesto nesse todo significativo é uma dinâmica ontológica na qual a obra não é apenas uma porta *para* o ser, mas sim a “própria fixação e o encobrimento de sentido” (GADAMER, 2010, p. 175). Gadamer se reporta nesse momento à dinâmica da *alétheia* formulada por Heidegger, a partir da qual é possível pensar a obra de arte não apenas como desvelamento, mas também como o encobrimento. Nela o homem experimenta com radicalidade a sua finitude.

O que realmente acontece, para Gadamer, é que ela sempre inaugura algo de novo, ela é “acréscimo de ser” (*Zwachs an Sein*). Isso faz com que Gadamer amplie o sentido de *mimesis* (GADAMER, 2010, p. 177) em sintonia com o de representação. “Neste sentido, acredito que a tradição tem razão ao dizer: a arte é sempre *mimesis*, isto é, ela apresenta algo [*sie bringt etwas zur Darstellung*]” (GADAMER, 2010, p. 177). O que também está subjacente aí é a ideia de que, se a presença não possui qualquer determinação “*a priori*” do que seja o transcendente – seu conteúdo possível –, mas que *a* experiência *na e com* a obra de arte, não é lícito a essa mesma presença julgar anteriormente o que seja passível de representação na obra.

O último ponto significativo para esse momento encontra-se na festa, que realiza o reencontro de uma comunidade na celebração da obra. Gadamer nos lembra que toda festa significa a suspensão do tempo cronológico, pois a temporalidade da festa é a da sua *permanência* junto a nós, “daquilo que chega no seu tempo, daquilo que possui seu tempo e não está submetido a um cálculo abstrato ou ao preenchimento do tempo” (GADAMER, 2010, p. 183). Esse tempo ontológico não ganha sentido em sua fragmentação, mas em sua estrutura, articulação e dinâmica interna do todo unitário, reforçando que a experiência com uma obra artística nos soa como “cada singularidade e cada momento no espetáculo ou no texto [...] estão unidos com o todo, de modo que elas não dão a impressão de algo colado,

nem chamam atenção como um pedaço de algo morto, de algo arrastado na corrente do acontecimento” (GADAMER, 2010, p. 184).

Se lembrarmos bem, dissemos que toda obra é apresentação do ser, e agora diremos: toda arte é inaugural. Dito isso, temos que toda obra, ao se abater sobre qualquer um, cria um canal sempre novo de diálogo e sentido, o que torna sua experiência potencialmente universal e, portanto, unificadora para quem “toma parte nele [*darán teilnimmt*]” (GADAMER, 2010, p. 191). A experiência comunicativa e comunitária que a obra instaura enquanto festa não se dá necessariamente por uma comunidade empiricamente dada previamente. O que fica mais patente é que a obra cria a sua comunidade em seu acontecimento representativo. Sobre isso Gadamer nos dá um exemplo da Rússia pós-revolução nos longínquos anos de 1918-1919. Conta ele que o diretor do teatro dos artistas de Moscou encenou com grandioso sucesso, para um público nada previamente familiarizado, a tragédia *Édipo Rei* de Sófocles. Mas como? “A tragédia antiga em qualquer época e em qualquer lugar” (GADAMER, 2010, p. 192). Ela inaugura mais um espaço comunitário de celebração de uma verdade. E isso diz-nos simplesmente que “crescer no interior da obra de arte significa ao mesmo tempo crescer para além de nós mesmos. [...] isto é arte hoje, ontem e sempre” (GADAMER, 2010, p. 194)

3. Considerações Finais

Gadamer foi o pensador do século XX. E com isso não pretendemos elegê-lo como o mais importante de seu tempo ou algo semelhante a esse tipo de consideração – até por considerarmos como algo profundamente dispensável e contrário ao próprio espírito da filosofia. Fazemos apenas uma constatação muito simples, mas que possui algo de simbólico e significativo. Nascido em 1900 e falecido em 2002, Gadamer pode viver o século XX em toda a sua extensão e radicalidade. Seu pensamento é uma resposta e um legado de esperança para o que há de vir. Com efeito, ele viu a Europa colapsar em todos os sentidos e reerguer-se a partir de não somente planos e ajudas econômicos, mas também fundamentalmente da solidez e riqueza de sua história.

Nesse contexto, ao se pôr a refletir sobre e a partir da experiência artística, e no horizonte que o faz, Gadamer nos chama a reabilitar e construir uma nova experiência de mundo. A obra de arte nos chama a realizar uma relação de pura abertura e cumplicidade, e

Gadamer pretende irradiar o exemplo de tal relação para todos os âmbitos de vida humana. Há, nesse sentido, um fundo essencialmente ético no pensamento gadameriano.

Se retomarmos o que dissemos ao longo do texto, veremos que a experiência artística para Gadamer não se dá numa relação unilateral de gozo solitário. A verdade da obra se presentifica historicamente num verdadeiro diálogo, o qual aponta para uma experiência comunitária de celebração de seu dizer. E nesse caminho a problematização da relação representativa do *Vorstellung* e a consequente eleição do *Darstellung* como alternativa a ela se mostrou como fundamental, uma vez que revelou toda a originalidade e peso filosófico do pensamento gadameriano. Efetivamente, ele ataca um ponto nevrálgico do pensamento moderno e nos apresenta horizontes novos (mas que possuem eco nas origens da filosofia ocidental) a serem explorados pelo pensamento e pelo nosso fazer histórico. A experiência representativa da arte revela que há algo sempre de novo a ser descoberto na proximidade do diálogo e da compreensão, e que nossa finitude, para além de expressar uma limitação, garante a nós, em verdade, possibilidades muito mais ricas de ser.

Referências

- BATISTA, Gustavo Silvano. Hermenêutica, crítica da representação e arte: notas sobre Gadamer. *Revista Intuitio*. Vol. 6 – n. 2. Novembro de 2013, p. 132-144.
- BATISTA, Gustavo Silvano. *Hermenêutica e práxis em Gadamer*. 2007. 96f. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- DUQUE-ESTRADA, Paulo César. Ciência e pós-representação: notas sobre Heidegger. In: *Revista de Ciências Sociais: Ciência e Trabalho*. n. 24, abril de 2006, p. 59-71.
- DUQUE-ESTRADA, Paulo César. *Gadamer's rehabilitation of practical philosophy: an overview*. 1993. 180f. Tese (Doutorado em Filosofia). Boston College, Boston.
- GADAMER, Hans-Georg. *Hermenêutica da obra de arte*. Trad. Marco Antônio Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Trad. Flávio Paulo Meurer. Vol I. 14 ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Forense Universitária São Francisco, 2014.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método: Complementos e índice*. Trad. de E.P. Giachini. Petrópolis: Vozes, 2002.

- GADAMER, Hans-Georg. *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Gesammelte Werke 1, Hermeneutik I. 6ª ed. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1990.
- GADAMER, Hans-Georg. *Ästhetik und Poetik I: Kunst als Aussage*. Gesammelte Werke 8. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1993.
- GRONDIN, Jean. *Introducción a Gadamer*. Trad. Constantino Ruiz-Garrido. Barcelona: Herder Editorial, 2003.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. 8ª ed. Petrópolis: Vozes e Editora Universitária São Francisco, 2013.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da Obra de Arte*. Trad. Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 2010.
- HEIDEGGER, Martin. *O tempo da imagem no mundo*. In: Caminhos de Floresta. 2ª ed. Trad. Alexandre Franco de Sá. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. 3ª ed. Trad. Valério Rhoden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.
- OLIVEIRA SILVA, R. Experiência hermenêutica e racionalidade alternativa, em Hans-Georg Gadamer. *Kalagatos*, [S. l.], v. 6, n. 12, p. 135–164, 2021. DOI: 10.23845/kalagatos.v6i12.5955. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/kalagatos/article/view/5955>. Acesso em: 6 fev. 2025.
- SILVA JÚNIOR, Almir Ferreira da. *Estética e Hermenêutica: arte como declaração de verdade em Gadamer*. 2006. 206 f. Tese (Doutorado em Estética). Universidade de São Paulo, São Paulo.