

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE**

**A Temporalidade do Belo:
Caminhos para uma filosofia da arte pós-idealista a partir de Gadamer**

Cecilia Mendonça de Souza Leão Santos

RECIFE
2011

Cecilia Mendonça de Souza Leão Santos

**A Temporalidade do Belo:
Caminhos para uma filosofia da arte pós-idealista a partir de Gadamer**

Tese de doutorado
apresentada ao Programa de
Pós-graduação em Filosofia.
Curso de doutorado UFPE –
UFPB - UFRN

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Pelizzoli

RECIFE
2011

S237t Santos, Cecilia Mendonça de Souza Leão.
A temporalidade do belo: caminhos para uma filosofia da arte pós-idealista a partir de Gadamer / Cecilia Mendonça de Souza Leão Santos.- Recife, 2011 .
178f.
Orientador: Marcelo Pelizzoli
Tese (Doutorado) - UFPE-UFPB-UFRN
1. Gadamer, Hans-Georg, 1900-2002 - crítica e interpretação. 2. Filosofia - crítica e interpretação. 3. Arte e estética. 4. Hermenêutica. 5. Idealismo alemão. 6. Temporalidade.

UFPB/BC

CDU: 1(043)

TERMO DE APROVAÇÃO

Tese de Doutorado em Filosofia **aprovada**, pela Comissão examinadora formada pelos professores a seguir relacionados, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Filosofia, pelo Programa de Doutorado Integrado em Filosofia UFPE/UFRN/UFPB



Dr. MARCELO LUIZ PELIZZOLI

ORIENTADOR

Dr. JESUS VÁZQUEZ TORRES

EXAMINADOR INTERNO

Dr. ANA THEREZA DE MIRANDA CORDEIRO DUERMAIER

EXAMINADORA INTERNA

Dr. CUSTÓDIO LUÍS SILVA DE ALMEIDA

EXAMINADOR EXTERNO



Dr. LUIZ ROHDEN

EXAMINADOR EXTERNO

RECIFE

2011

Dedicatória

À Maria José de Souza Leão Santos, por ter sido a mais adorável e extraordinária pessoa com quem tive o privilegio de conviver.

Agradecimentos

Aos meus pais, Marco Antônio e Cristina, por todo apoio e carinho.

À minha irmã Marília, pelo amor, companhia e amizade insubstituíveis, cuja importância na minha vida resiste à articulação em palavras.

À Sandro, pelas contribuições acadêmicas, pela compreensão durante os momentos difíceis e pela felicidade que sua presença traz a minha existência.

Aos amigos e colegas da UFPE, que compartilharam este caminho comigo.

Aos professores do departamento de filosofia da UFPE, em especial meu orientador, Marcelo Pelizzoli e aos professores Jesus Vazquez, Alfredo Moraes e Vincenzo di Matteo.

À Maria Betânia Souza, Isabel de Oliveira Soares e Maria Fátima de Souza Medeiros pelo trabalho realizado pela Secretaria de Pós-graduação.

A todos que direta ou indiretamente contribuíram para a realização deste trabalho.

“Vale dizer sobre a obra de arte que ela se mostra para o presente respectivo como um presente absoluto, e, ao mesmo tempo, que ela mantém a sua palavra à disposição de todo futuro. De uma maneira enigmática, a familiaridade com a qual a obra de arte nos toca é ao mesmo tempo abalo e derrocada do habitual. Não é apenas o “É isso que tu és!” que ela descobre em um espanto alegre e terrível – ela também nos diz: “Tu precisas mudar tua vida”.”

Hans-Georg Gadamer

Resumo

O presente trabalho consiste, num primeiro momento, em demonstrar como se deu o desenvolvimento das investigações filosóficas sobre os objetos estéticos dentro do escopo do idealismo alemão, para revelar de que maneira Hans-Georg Gadamer se apropriará desta tradição para superá-la. Defendemos que o papel que as obras de arte adquiriram neste período histórico da filosofia, encarnado com precisão em “O Mais Antigo Programa Sistemático do Idealismo Alemão”, está irrevogavelmente atrelado à construção da subjetividade moderna. Sob a luz da desconstrução da categoria de sujeito empreendida no século XX, que tomou forma no pensamento de Martin Heidegger, tornam-se necessários novos parâmetros para compreender a relação que a humanidade guarda com os entes que, escapando a conceituação de “entes simplesmente dados”, emergem como algo radicalmente diverso: as genuínas obras de arte. No segundo momento de nossa pesquisa, demonstramos como o desenvolvimento de uma nova concepção de temporalidade, própria ao ser estético, a hermenêutica filosófica inaugura a possibilidade de, a partir de nossa própria época, compreender que sorte verdade é desvelada em tais obras. A partir da compreensão da singularidade do tempo dos entes artísticos, dado na forma de uma simultaneidade, mostramos como é possível que a arte do passado se atualize diante de nós. Ao reconhecer o modo temporal da existência da arte, traçamos o caminho de uma filosofia da arte contemporânea que, ao abrir mão de quaisquer critérios normativos para definir o que é arte, ganha a possibilidade de iluminar o fenômeno da transformação que tais obras realizam em nós – sejam elas do passado ou hodiernas.

Palavras-chave: arte, estética, hermenêutica, idealismo alemão, temporalidade

Abstract

The present paper consists in exploring the philosophical inquiries on aesthetic objects as developed by the German idealist tradition in order to evaluate how Hans-Georg Gadamer's take on the subject provides an overcoming of the said tradition. The role played by works of art in the history of philosophical thinking is accurately embodied by "Oldest Programme for a System of German Idealism", which is profoundly connected to the construction of modern subjectivity. Under the light of the deconstruction of the category of subject undertaken in the twentieth century, which took shape in the thought of Martin Heidegger, new parameters become necessary in order to properly understand the relationship of mankind with beings that exceed the concept of being "present-at-hand" (*Vorhandenes*) and manifest themselves as something radically different: the true works of art. Following that trail, we shall demonstrate how articulating a new conception of temporality, specific to the aesthetic being, allows philosophical hermeneutics to understand, by the standards of our own time, what sort of truth is disclosed in artworks. Through the proper regarding of the singularity of the temporal mode of being of artworks, which is given as simultaneity, we will show how works from the past become contemporary before our eyes. Recognizing the temporal mode of art's existence opens a path for contemporary philosophy of art that by forgoing any normative criteria to define what is art, gains the ability to illuminate the phenomenon of transformation performed by such works in human existence – whether they may belong to the past or to our current time.

Key-words: art, aesthetics, hermeneutics, German idealism, temporality

Sumário

Introdução.....	9
PARTE I	
1.1 O surgimento da estética moderna.....	22
1.2 O belo como produto do gênio.....	28
1.3 O ideal de educação estética.....	36
1.4 A filosofia da arte a partir do absoluto.....	43
1.5 A obra de arte como manifestação sensível da ideia.....	50
1.6 A tese hegeliana do fim da arte e seu caráter passado.....	58
1.7 A obra de arte como verdade supra-temporal.....	64
1.8 A ruptura com o Romantismo.....	71
1.9 O declínio da estética idealista.....	79
PARTE II	
2.1 A contribuição de Heidegger aos princípios da hermenêutica filosófica.....	90
2.2 Hermenêutica filosófica e compreensão como modo de ser da existência.....	97
2.3 O ideal hermenêutico de experiência.....	103
2.4 Heidegger e a pergunta pela origem da obra de arte.....	112
2.5 A obra de arte como acontecer da verdade.....	118
2.6 A elaboração da compreensão da arte como diálogo.....	123
2.7 A experiência estética a partir do conceito de jogo.....	129
2.8 O conceito de tempo em Heidegger a partir da interpretação de Aristóteles..	136
2.9 A elaboração da temporalidade própria da arte.....	144
2.10 As relações entre tempo, arte e beleza.....	152
Considerações finais.....	163
Referências.....	169

Introdução

Ao adotar uma noção de verdade oposta àquela desenvolvida pelo conhecimento científico, o projeto filosófico gadameriano tem como um de seus objetivos principais a reivindicação de um conceito alternativo de verdade das obras de arte extraído da singularidade da experiência estética. Valendo-se desta noção de verdade, mostraremos como o filósofo propõe um terreno investigativo próprio para as ciências do espírito. Gadamer sustenta que no encontro hermenêutico do intérprete com a obra de arte, esta se manifesta como *declaração da verdade* (*Wahrheitsaussage*). No presente trabalho, defenderemos que a concepção gadameriana de obra de arte se configura, graças à sua concepção de tempo próprio da obra de arte, como uma superação da estética idealista. Para tal objetivo nos ocuparemos da análise de alguns pontos fundamentais da tradição estética alemã que formaram a concepção hodierna de arte para, a partir de suas contribuições e seus aspectos insuficientes, tentar compreender o fenômeno da arte e de sua verdade específica.

A posição da qual partimos, fundada na hermenêutica filosófica, conceberá o belo da arte como dotado de uma linguagem própria que não se dá indeterminadamente, mas tem um sentido determinado responsável pela abertura do lugar no qual a capacidade humana de conhecer existencialmente o próprio humano realiza-se. Justamente por isso, o belo artístico não se deixa apreender como mero objeto. Antes, o encontro com o belo é um evento, cuja verdade reside em sua capacidade transformadora e tem como função ontológica a cobertura do fosso entre real e ideal. Propomos-nos a investigar como é possível que o encontro com a arte aconteça como evento singular a partir da sua temporalidade característica.

A primeira parte de nosso trabalho se ocupa das ontologias da arte propostas pelos principais pensadores da tradição com os quais Gadamer dialoga, desde o surgimento da disciplina no início da modernidade. O tratamento da estética enquanto disciplina filosófica tem sido ambíguo desde seu surgimento, transitando entre o *status* de disciplina menor perante outros ramos mais consolidados da filosofia e a reivindicação de algum privilégio específico da razão ou da experiência estética. Diante disso, acreditamos ser pertinente explicitar e buscar interpretar os princípios filosóficos subjacentes ao trabalho de alguns filósofos que se colocam como expoentes do pensamento estético desde o século XVIII.

Embora as questões concernentes à beleza sejam tão antigas quanto a própria filosofia, antes da formulação moderna da questão, o belo e a arte são tratados, na maioria das vezes, separadamente. O pensamento clássico, desde Platão a Tomás de

Aquino, se ocupou mais do belo sem associá-lo à arte; enquanto “arte” costumava designar atividades como artesanato e algumas habilidades sob o termo *techné* ou *ars*. O surgimento das “belas-artes” é recente e a autonomia das mesmas apenas foi devidamente conquistada a partir de Kant.

É significativo que a arte sempre tenha estado presente em todas as culturas conhecidas, mas guiada por parâmetros sociais, pedagógicos, econômicos ou teológicos. O surgimento tardio de uma disciplina ocupada com o conteúdo epistemológico da obra de arte, com a natureza ontológica do ser estético e como tais investigações permeiam toda compreensão posterior dos objetos artísticos, é algo que merece nossa atenção. A emergência das questões centrais da estética na modernidade pode ser interpretada como uma consequência do momento em que o pensamento idealista, de alguma maneira, afasta-se do modelo tradicional de racionalidade filosófica voltada para os problemas científicos e depara-se com a misteriosa classe de objetos cuja beleza e sentido não se dão à compreensão do mesmo modo que os objetos da ciência.

“O Mais Antigo Programa Sistemático do Idealismo Alemão”, um manifesto descoberto em 1913 cuja autoria é incerta, podendo ser atribuída a Hegel, Hölderlin, Schelling, ou ainda aos três em conjunto, postula que o mais elevado ato da razão é estético, sendo capaz de reunir o bem e a verdade através do belo (cf. BERNSTEIN, 2003, p. 186), e definindo a filosofia do espírito como uma *filosofia estética*. Este manuscrito ilustra com clareza o que o surgimento de uma disciplina tal como a estética representou na história da filosofia. A busca por uma razão estética visa desvelar a racionalidade inerente às obras de arte e ao contexto em que são produzidas e fruídas, o que por si só implica no reconhecimento da singularidade desses entes.

Que *aisthesis*, termo grego usado para designar a percepção sensível, tenha sido adaptado de tal maneira a nomear a disciplina cujo cerne é a filosofia da arte é, resultado, por um lado, da desmaterialização da própria natureza, que foi reduzida a um sistema mecânico cuja compreensão depende das fórmulas da física matemática. Na medida em que os elementos sensíveis se tornam secundários perante um conjunto de regras imateriais que são o verdadeiro objetivo da ciência, a sensibilidade é relegada a um papel secundário. O exercício da autoridade de um modelo científico de verdade promove uma “desessenciação” da natureza, cujos critérios epistêmicos impossibilitam qualquer avaliação filosófica das obras de arte. Na contramão disso, encontramos a crise da subjetividade, iniciada pela perda da mundanidade, decorrente da separação cartesiana entre *res cogitans* e *res extensa*. Ao passo em que a natureza se torna um sistema mecânico, o sujeito pensante se dissocia do mundo natural. A esfera da moralidade, à

qual pertence a vontade subjetiva, o livre arbítrio e as regras gerais para a ação humana, permanece também desprovida de mundanidade, e o ápice desse processo se manifesta no formalismo de um imperativo categórico.

A profunda valorização da estética empreendida durante todo o idealismo alemão pode ser compreendida como uma resposta à crescente “desessenciação” de todas as esferas da vida humana, promovida pela visão científica de mundo. A recuperação da concretude essencial, ainda que em entes específicos tais como obras de arte, aparece, então, como resgate de uma unidade entre razão e natureza, que foi perdida na modernidade. Embora Schiller seja o principal porta-voz desta ideia, mostraremos ao longo do nosso trabalho de que maneira ela permeia toda filosofia estética idealista desde Baumgarten.

Sob a luz do reconhecimento acerca da importância da concretude dos entes “obra de arte” para a filosofia, cujo ápice é o próprio pensamento estético, cabe a nós explicar os motivos pelos quais aderimos à proposta de unificação de todas as formas de arte com o propósito filosófico de pensar a singularidade desses entes. A noção de arte como produto que encarna belas representações de objetos particulares, eventos ou mesmo emoções, desde muito cedo formulou a supracitada unificação das belas-artes. A principal elaboração da ideia de que as obras de arte contêm uma essência que poderia ser traduzida em diversas formas concretas de objetos artísticos é encontrada no ensaio de Lessing sobre os limites da pintura e da poesia (cf. LESSING. *Laocoön: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*. In: BERNSTEIN, 2003). Ali, a pintura é definida como poesia silenciosa e a poesia como pintura em palavras. Embora cada forma de arte tenha seu cânone e obedeça a uma série de regras técnicas para atingir um ideal de beleza próprio conforme suas particularidades, a estética, enquanto filosofia, desde seu início trabalha com o pressuposto de que é possível investigar os traços universais dos entes designados como “obras de arte”.

Embora a possibilidade de converter o conteúdo estético de algo artisticamente representado por uma forma de arte em outra, a exemplo da equivalência entre pintura e poesia, possa e deva ser questionada, nosso trabalho de análise de uma tradição bem específica de pensamento pressupõe a unicidade entre as formas de manifestação artística. Trata-se, portanto, de uma exigência da própria filosofia enquanto tarefa que empreende a investigação de princípios universais. E, certamente, precisamos considerar que a própria filosofia tinha a tonalidade de investigação de universalidade durante o idealismo alemão. Defenderemos que somente perante o contraste entre a tradição estética idealista e a “estética” gadameriana, poderemos com sucesso demonstrar como a

hermenêutica filosófica nos fornece meios para pensar as obras de arte sem incorrer em muitas das dificuldades presentes na tradição que a antecede.

Mesmo antes das investigações kantianas acerca do belo lograrem em fundar o terreno da investigação estética, questões relativas à experiência da beleza já eram discutidas dentro do caminho que o pensamento estético tomou. Porém, nosso trabalho pretende revelar como o reconhecimento da autonomia da arte, inédito até Kant, permite que a estética se liberte do domínio conceitual e torne-se fim em si mesma. Desde então, as obras passam a ser objeto da fruição desinteressada, e sobre elas apenas podem ser emitidos juízos reflexivos que reivindicam a universalidade da beleza nelas contidas. Porém, segundo esta perspectiva, a arte abre mão de qualquer valor prático ou cognitivo. Com o ideal de educação estética desenvolvido por Schiller, a arte recupera algo de seu valor prático, porém esta posição seria incapaz de fazer jus à verdadeira natureza da obra de arte, na medida em que este considera como essencial seu poder moralizante.

No pensamento de Schelling, as obras de arte são consideradas como principais produtos da humanidade, acima da filosofia e da religião. Porém, o valor das mesmas ainda é medido de acordo com seu potencial moralizante, sendo esse um traço comum entre Aristóteles, Schiller e Schelling. Hegel, ao oferecer à arte o *status* de manifestação do espírito absoluto, em seu sistema metafísico, é o principal filósofo a reconhecer a arte como reflexo da verdade, atribuindo sua função moral à mera consequência natural da verdade histórica nela contida. Na contramão dos princípios hegelianos, examinaremos a filosofia da arte de Schopenhauer, e em que sentido, segundo sua interpretação, as obras de arte exercem influência sobre a vida humana dentro da concepção de mundo dita “pessimista”, característica de seu pensamento. Relataremos como esse desenvolvimento culmina na estetização nietzschiana de toda vida, decorrente da incapacidade de sua filosofia de realmente completar o projeto romântico de formação cultural de uma identidade alemã, e avaliaremos o que o niilismo impresso no pensamento de Nietzsche implica para a história da disciplina. Diante da revisão das principais ideias que compõem a estética idealista, em diálogo com a hermenêutica filosófica, levantaremos algumas insuficiências que poderão ser superadas na medida em que a temporalidade própria das obras de arte for devidamente investigada.

Nosso caminho, além de retomar uma discussão historiográfica, consistirá em situar dentro de uma perspectiva histórica o papel da hermenêutica filosófica, e avaliar as possibilidades que ela abre para uma nova filosofia da arte. A crítica estética gadameriana pode nos apontar para a seguinte constatação: *desligar da compreensão estética de seu horizonte histórico-existencial termina por suprimir a unidade da obra, a identidade de seu*

autor e de seu intérprete. Em nosso trabalho, demonstraremos como Gadamer articula a negação de uma consciência estética efêmera em prol do ideal de experiência da arte enquanto experiência (*Erfahrung*) histórica, contínua e construtiva. Por esta via, pretendemos tornarmo-nos capazes de reconhecer a arte como experiência da verdade mesma, opondo-nos à noção de verdade estritamente científica, com a finalidade de acolher o significado transformador dessa modalidade de experiência.

O critério hermenêutico de verdade das obras de arte deve ser estabelecido conforme seu potencial modificador do intérprete. Nesta perspectiva, a arte não surge como algo a ser contemplado; ela se coloca em jogo com seu intérprete, e sua verdade apenas pode emergir desse encontro. Mostraremos que através do jogo somos capazes de vislumbrar a autenticidade da obra: a arte não se coloca como mero objeto a ser conhecido, antes, põe-se em diálogo. Sua voz possui um fundo essencialmente histórico. É ela própria aspecto crucial da tradição que nos influencia. Disso brotará a concepção gadameriana de clássico – aquela obra que se faz historicamente fundante a partir de suas qualidades estéticas.

Delinearemos na primeira parte de nosso trabalho como a tradição estética se formou, com o propósito de avaliar as obras que se apresentam como clássicas. Esta é a origem do que Gadamer designou “abstração da consciência estética”, e por esta razão, deveremos explorar, em diálogo com os próprios fundadores da estética idealista, qual a pertinência da crítica gadameriana. Na medida em que a tradição estética que aqui será discutida é voltada para a investigação de obras clássicas, deveremos igualmente explorar de que maneira a hermenêutica filosófica nos oferece bases para pensar a arte, também, fora dos parâmetros do clássico. Isto se deve à nossa constatação de que um dos aspectos mais notáveis de sua crítica estética consiste justamente em sua dimensão temporal, praticamente ausente nas investigações sobre arte dentro do escopo do idealismo. Entretanto, isto não significa que sua crítica se esteie em mera história da arte, tampouco que se restrinja a ela. A tarefa da hermenêutica filosófica será rigorosamente outra: compreender o belo em sua maneira de influenciar e tornar-se história.

Nossa escolha de tomar a hermenêutica filosófica como alternativa para a insuficiência das estéticas propostas dentro do idealismo se funda numa abordagem da arte que diverge da clássica, na medida em que não buscará analisar qualidades estéticas sob a ótica da beleza desinteressada e do prazer, mas optará pela investigação da experiência estética através da filosofia hermenêutico-fenomenológica. Graças ao papel que a tradição ocupa no desenvolvimento do pensamento gadameriano, torna-se impreterível o diálogo da nova estética que está sendo proposta com os cânones do

pensamento filosófico. A reconstrução fenomenológica de alguns pontos importantes do pensamento dos filósofos clássicos nos oferecerá uma nova perspectiva acerca de elementos centrais para a avaliação da relevância e das características principais da experiência contemporânea da arte, justificando, novamente, nossa decisão de recapitular, em certa medida, a história da estética diante das exigências filosóficas da nossa própria época na primeira parte de nosso trabalho.

Na segunda parte da presente tese, nos ocuparemos da discussão sobre o próprio cerne da hermenêutica filosófica, especialmente sob a luz da influência heideggeriana no que diz respeito à interpretação fenomenológica das obras de arte. O projeto heideggeriano de uma ontologia fundamental teria como pano de fundo o problema da história. Em sua interpretação do ser, da verdade e da história a partir da temporalidade existencial, Heidegger, diferentemente de Husserl, não pensaria a temporalidade humana a partir de uma consciência nem de um *ego*-originário transcendental. Tempo passa a ser compreendido como horizonte de manifestação do ser, e sua estrutura se coloca como a própria determinação ontológica do ser-aí (*Dasein*). No rompimento com qualquer subjetivismo, se coloca em questão um tipo de fundamento diverso, que é a própria possibilidade de compreensão do ser, constituinte essencial do próprio ser do ser-aí e da diferença radical entre ente e ser (diferença ontológica). A fenomenologia hermenêutica e a análise da historicidade do ser-aí, inauguradas por Heidegger, implicariam em uma renovação geral das questões que tocam o espírito humano, na medida em que reivindicam a temporalidade como origem do existir.

Em sua investigação a respeito do estatuto ontológico da obra de arte, Heidegger distinguirá, conforme mostraremos, dois de seus aspectos: um da exposição, correspondente ao mundo; e outro da produção, correspondente à terra. Por exposição (*Aufstellung*), ou mundo, devemos entender o aspecto da obra de arte que se funda e se define no mundo histórico, a partir do reconhecimento de seus aspectos constituídos através da própria experiência no mundo. A produção (*Her-stellung*), por sua vez, se refere à “materialidade” da obra, não em seu sentido físico tradicional (científico), mas no que diz respeito ao seu brotar-a-partir-de-si-mesmo (*physis*), que sempre se faz presente, ainda que de maneira indireta, e demanda atenção. A partir dessas duas dimensões, a obra de arte se colocará como “pôr-em-obra da verdade”, onde se dá a abertura para que seu “envelhecimento” se ponha como um acontecimento de sentido positivo, a partir do qual novas possibilidades de sentido possam ser determinadas.

Tomando a obra de arte como instância reveladora da verdade, Heidegger afirma que toda arte é poesia. Pela poesia, o sagrado é nomeado, a própria existência seria

iluminada. Não é o caso que Heidegger se refira à poesia como gênero literário (*der Poesie*). Antes, ele trata da poesia (*Dichtung*) enquanto linguagem poética. Ao privilegiá-la, Heidegger não pretenderá propor uma hierarquia entre as artes, mas sim afirmar que toda arte é intrinsecamente poética na medida em que é língua essencial em obra. Pretendemos expor que linguagem, segundo o pensamento heideggeriano, é a morada do *ser*, e, portanto, o elemento no qual vive o ente humano. Avaliando a essência poética da obra de arte, poderemos compreender o retorno ao pensamento originário proposto por Heidegger. Isto é fundamental para nosso trabalho na medida em que pretendemos estabelecer a linguisticidade da obra de arte como ponto-chave para a compreensão da estética desvinculada dos parâmetros da tradição idealista.

A apropriação gadameriana desta linha de pensamento implicará em uma interpretação da arte bastante centrada nos aspectos cognitivos das obras, embora por um viés distinto do tradicionalmente epistemológico. A premissa de que não podemos compreender as artes em geral de acordo com o modelo científico de verdade permeia toda a filosofia desenvolvida por Gadamer, impulsionando-o a desenvolver um método para as ciências do espírito (*Geisteswissenschaft*) centrado precisamente neste *insight*. Faz parte de nosso trabalho, portanto, delinear de que modo o ideal de formação (*Bildung*) que norteará a revisão gadameriana do projeto hermenêutico, empreendido desde Dilthey para as humanidades, nos permitirá apreender com mais clareza que tipo de verdade um ente singular como uma obra de arte é capaz de declarar.

A concepção de obra de arte como algo diverso de um objeto meramente dado diante de um sujeito, numa relação epistemológica, mas como ente capaz de nos interpelar imediatamente por si só, guardaria originalidade perante as concepções expostas em nosso primeiro capítulo. O tratamento dado à experiência estética como experiência de sentido crucial para a compreensão, torna a estética uma disciplina essencialmente hermenêutica, de certa maneira afastando-a das clássicas discussões acerca da fruição do belo, e centrando a investigação no tipo específico de auto-compreensão promovido pelo contato com a obra. Nesta perspectiva, defenderemos que a relação que desenvolvemos com as obras de arte é necessariamente dialógica, perante a qual assumimos a condição de intérpretes ao invés de espectadores. O viés hedonista da estética será rejeitado, com base na impossibilidade de fazermos jus à experiência da arte a partir de uma visão puramente subjetiva, cujas consequências consistem na perda do sentido, tanto pessoal quanto social das obras.

Diante da natureza dialógica de nossa relação com obras de arte, o ideal de fruição estética desinteressada, conforme os parâmetros kantianos, será completamente

rejeitado. Fenomenologicamente, o envolvimento que temos com a arte é contínuo; o sentido das obras nunca está inteiramente dado e nem pode ser reduzido a um conceito. A concepção de arte como manifestação sensível da ideia, conforme defende Hegel, também será negada na medida em que ela presume que toda experiência estética apenas se realiza na captação da ideia por trás da matéria. Defender que nosso contato com obras de arte se dá no modelo do jogo, noção de importância central no pensamento gadameriano, necessariamente implicará na recusa de todos os pressupostos idealistas.

A crítica ao idealismo estético se concentra em torno da crítica a uma aceção de vivência (*Erlebnis*) apenas clarificada a partir de Dilthey e sua elaboração de uma metodologia para as humanidades. O ideal de vivência da obra de arte originar-se-ia num ideal abstrato de validade estética, deduzido de um restrito domínio da arte estabelecido por meio da cristalização de uma noção de bom gosto socialmente engendrada e erroneamente interpretada como universal. Defenderemos que este processo tem como consequência o despojamento da legitimação ontológica da arte para dar lugar a uma postura exclusivamente subjetivista, lançando o sentido da arte na esfera da arbitrariedade. A arte pensada como uma imagem particular alheia ao seu universo é privada de sua conexão explicativa, e conseqüentemente, seu significado é empobrecido. Defenderemos que para fazer jus ao sentido da arte, ela deve ser compreendida como historicamente inserida, e é propriamente de sua temporalidade que nascerá o sentido produtivo de suas interpretações, passadas ou vindouras.

A compreensão da unicidade da experiência estética poderá ser contemplada através do que Gadamer chama de experiência hermenêutica; denominação para a totalidade da experiência humana, levada às suas consequências mais radicais. Essa ideia ampla de experiência abriria nossa compreensão para o que devemos entender por evento (*Ereignis*), pois em última análise, ela própria se configura como experiência da finitude. Somente a partir dela se tornará claro de que maneira nosso encontro com a obra de arte é um evento, e a que tipo de experiência estamos sujeitos enquanto participantes dele.

Propomos que a inovação da concepção de experiência estética de Gadamer se deve ao seu conceito de jogo (*Spiel*), que confere a esta espécie de experiência sua dimensão lúdica, na qual curiosamente se encerra uma seriedade quase que sagrada para que o jogar possa ter sentido. O jogo seria o modelo adotado para essa compreensão por possuir um movimento único, desprovido de substrato fixo que o livra do jugo da objetificação ou subjetificação. As regras do jogo, de certa maneira, independem de seus participantes, bem como a experiência estética. Isto significa que tanto o jogo

quanto a obra de arte possuem certa autonomia. Jogo e arte têm como finalidade somente a si próprios; são vivos em si mesmos e interagem com aqueles que se deixam levar, que se envolvem. Assim, dispõem de uma realidade que transcende o jogador ou espectador da obra. Na medida em que tomarmos o jogo como parâmetro para a compreensão estética, será possível preservar a identidade da obra de arte e assegurar a unicidade de sua interpretação.

Reivindicar alguma “unicidade de interpretação” não implicaria em supor que, de alguma maneira, a totalidade de sentido da obra seja inteiramente dominada e trazida à fala, pois isso suporia algum domínio de entes que não se dispõem a serem possuídos ou instrumentalizados como os demais objetos. Antes, o tipo de verdade encerrada na obra de arte jamais poderá ser inteiramente traduzido na forma de conhecimento conceitual, a partir do qual poderíamos obter critérios definitivos para classificar quais obras são legitimamente artísticas, ou qual tipo de interpretação sobre cada uma delas seria genuinamente correta. O mistério e a singularidade dos entes que são arte residiriam precisamente na impossibilidade de se extrair deles alguma interpretação definitiva. Isto garante às obras de arte uma autonomia insuperável, pois toda interpretação apenas engloba alguns aspectos da obra, dada nossa própria limitação interpretativa, necessariamente condicionada pela nossa finitude histórica.

Defenderemos no presente trabalho que tomar nossa temporalidade como horizonte interpretativo implicará em consequências significativas do ponto de vista estético. A herança filosófica de Heidegger desempenhará mais uma vez um papel fundamental na teoria gadameriana, pois o projeto de desconstrução da metafísica empreendido a partir da reforma da fenomenologia husserliana consistirá em reconsiderar a “história do ser”, marcando a abertura de dois níveis de análise: um que considera de que maneira geral o ser é histórico e quais as implicações disso, e outro que se ocupa com a história particular em que estamos imersos. É sabido que toda tradição metafísica sempre sustentou as noções de mente, pensamento, e linguagem, sempre conectadas a objetos distintos ou um mundo exterior. A maneira diversa de pensar a historicidade proposta por Heidegger (1999, p. 47-56) requer a destruição desta tradição, embora não se trate de uma espécie de arrasamento da tradição ontológica como algo propriamente negativo. Antes, é sua tarefa desconstruir a tradição justamente para delimitá-la, pois nos encontramos nela imersos de tal maneira que em certo sentido nos tornaríamos cegos para nossa própria historicidade; isto é, a tradição em certa medida pode encobrir seu conteúdo ao ser-aí nela mergulhado, afastando-o de si próprio. Para tornar claro como a tradição acontece, como ela nos transmite seu legado, se faz necessária previamente a

compreensão da historicidade elementar do ser-aí. Somente a partir desta compreensão é possível conceber uma apropriação positiva do passado. Segundo Heidegger, isto é impossível para a historiografia. Os temas da tradição e da historicidade são assuntos da fenomenologia hermenêutica, e não da ciência.

De acordo com esta posição, apenas a partir da devida consideração do ser-aí em sua temporalidade é possível colocar a questão do sentido do ser em geral, que, por sua vez, refere-se à compreensão dos fatos históricos. Tendo como traço distintivo sua abertura para o ser, o homem apareceria como capaz de responder acerca de seu sentido. Ser e homem apropriam ao outro, estabelecem uma relação de co-pertença que se estende também àquela entre o passado do homem a ele legado pela tradição e suas possibilidades individuais em face de seu momento histórico particular; dissolvendo a já mencionada cisão entre ser humano, mente ou linguagem e a realidade ou mundo.

A partir da consideração do peso ontológico do tempo, a hermenêutica filosófica se vê diante da necessidade de reconsiderar tanto as questões epistemológicas quanto as estéticas. No caso das segundas, pertinentes para nosso trabalho, a conferência de 1974, intitulada “A atualidade do belo: A arte como jogo, símbolo e festa” e seu último trabalho sobre o assunto, escrito em 1993, “Arte como Palavra e Imagem”, são particularmente esclarecedores graças às investigações acerca do tempo peculiar em que as obras de arte se manifestam. Demonstraremos como os pressupostos da hermenêutica filosófica formulada por Gadamer se assentam na sua noção de experiência hermenêutica, que seria mais autêntica que a experiência em seu sentido estritamente científico. A partir desta concepção, alinhada com a historicidade interna de todo experimentar, poderemos obter a chave para a compreensão do que Gadamer entende por evento. A experiência estética, no entanto, embora se insira neste ideal de experiência autêntica, possui peculiaridades que não poderemos ignorar – a unicidade do ser estético e sua representação, a temporalidade dupla da experiência do belo artístico são as duas mais relevantes para nosso trabalho.

Nosso objetivo é precisamente examinar em que consiste o ser estético para que lhe seja possível manter esta unicidade, e avaliar os meios de compreensão do tempo da obra de arte, isto é, investigar como é possível que a obra de arte aparente forjar um tempo histórico-existencial para si própria, de certa maneira, escamoteando os limites do finito. A partir daí aspiramos revelar o terreno no qual se ergue a possibilidade de pensar uma temporalidade que lhe seja pertinente. Pretendemos através da exploração das relações entre tempo e arte mostrar de que maneira a arte é uma instância interrogativa que opera produzindo uma multiplicidade de sentidos condicionados temporalmente. A

ideia central da filosofia da arte gadameriana, assim, se encerraria no fato de que a realidade da obra e seu poder declarativo-veritativo jamais pode ser restrito ao horizonte histórico original. O tipo específico de ente que merece o título de obra de arte tem como característica tornar-se sempre presente diante de seu intérprete. O passado pertence a uma obra histórica apenas de maneira limitada, pois a verdade que ela guarda não se limita às relações históricas de sua concepção, mas antes se atualizam a cada encontro com o intérprete. Os antigos princípios hermenêuticos que consideravam a intenção do autor envolvida na expressão artística devem ser, portanto, descartados em nome da inexauribilidade conceitual da arte.

Defenderemos que a superação da estética idealista promovida pela hermenêutica filosófica é consequência direta da oposição ao tipo de abstração que vem sido empreendida desde que a arte passou a ser concebida como parte de uma dimensão, de certa maneira, alheia ao mundo. A proposta gadameriana de que toda experiência estética é também uma experiência da própria verdade fala diretamente contra qualquer separação entre arte e mundo, sem com isso supor que obras sejam entes simplesmente dados, ou seja, sem abrir mão do reconhecimento da singularidade de cada uma delas. A aceção de verdade proposta pelo filósofo, na medida em que se opõe àquela da adequação entre coisa e intelecto, não é simples e evidente. O tipo de verdade que emerge do encontro humano com a arte dificilmente pode ser exposto na forma de sentenças, pois o traço fundamental da experiência estética é, conforme nossa tese, precisamente o meio único que as obras têm de nos atingir, nos superar, nos fazer repensar e perceber o mundo de maneira diferente. Esta verdade não pode ser reduzida a algumas premissas que posteriormente possam ser verificadas, pois a própria inexauribilidade de sentido das obras impede que as dominemos inteiramente. Reivindicamos, então, a possibilidade de obtenção de conhecimento no encontro com as obras, embora este jamais possa ser pensado nos termos do conhecimento científico. Antes, sustentaremos que o conteúdo cognitivo das obras corresponde à verdade que delas emerge, que em geral, tem um apelo mais profundo que aquele dos argumentos científicos ou filosóficos. Isto ocorre devido ao nível de participação dos intérpretes no acontecer da obra, visto que estamos implicados na própria experiência estética.

Nossa tese consistirá na defesa de que a superação do idealismo estético nos permitirá compreender de que modo o sentido que transborda das obras garante que elas escapem de qualquer redução teórica. A arte não está fadada a expressar uma única ideia, mas se constitui como tal através da participação dos intérpretes com seus múltiplos significados. Esta miríade de sentido depende diretamente da temporalidade do ser

estético. Por esta razão, nosso trabalho se fundará na compreensão das obras de arte como uma unidade não apenas entre forma e matéria, conforme pressupunha toda tradição anterior, mas entre o intérprete e a obra no momento da experiência estética. Esta linha de pensamento nos oferece algo que, sem dúvidas, pode ser chamado, numa dada acepção, de antiestética, se considerarmos que o mais importante a ser apreendido através das obras não é apenas a sua beleza sensível. Antes, o belo que emerge da possibilidade de infindáveis significados que são temporalmente estabelecidos.

Esclarecer, portanto, nossa relação temporal com a arte não pretende apenas investigar os entes aos quais chamamos de obras de arte, tampouco com isso propor uma teoria que possa delimitar quais deles obedecem ou não a critérios conforme os quais possam adquirir uma dignidade superior em relação aos entes meramente dados. Trata-se, mais propriamente, de compreender melhor de que maneira nos relacionamos com o mundo a nossa volta, e por quais razões a compreensão que temos dele é iluminada pelas obras de arte. A particularidade das obras de arte e seu modo de ser temporal nos oferecem um horizonte no qual se vislumbra a expansão de nosso modo de compreender o mundo e, por conseguinte, a possibilidade de deixar que a verdade se reproduza através da história, nunca se encerrando em si mesma, mas sempre se pondo ante nós.

PARTE I

1.1 O Surgimento da Estética Moderna

Remontando à noção corrente de estética como disciplina filosófica moderna, uma vez que a acepção antiga de *aisthesis* referia-se a todo âmbito da percepção sensível sem propriamente referir-se às obras de arte, nosso ponto de partida é o uso do termo “estética” conforme originado pelos estudos de Alexander Baumgarten e de sua tentativa de estabelecer um *cognitio sensitiva*, que incorporasse os ideais racionalistas tão populares em sua época, ainda que sem seguir os moldes silogísticos da racionalidade pura.

Baumgarten, em sua obra “Aesthetica”, define estética como ciência do conhecimento sensorial, porém defendendo uma abordagem dupla, segundo a qual estética consiste tanto nesta nova ciência do conhecimento sensível quanto em teoria da arte. Neste sentido, é uma abordagem científica do sensível que possibilita a filosofia da arte (HAMMERMEISTER, 2002. p.7). Apesar da ênfase no valor cognitivo dos sentidos, Baumgarten não deve ser compreendido como um crítico intencional da metafísica de Leibniz ou Wolff, mas como um filósofo disposto a tratar de temas considerados desimportantes pelo racionalismo com a finalidade de expandi-lo, o que o leva a defender que o conhecimento sensorial é condição *sine qua non* para o conhecimento racional (BAUMGARTEN, § 41).

Nesta perspectiva, compreende-se o conhecimento sensorial não como um conhecimento racional falho ou incompleto, e sim como uma faculdade diversa e independente. A este tipo de conhecimento falta a clareza da razão, embora isto não signifique a ausência de verdade, pois para Baumgarten há vários níveis de verdade compatíveis com diversos níveis de conhecimento: a verdade metafísica, acessível somente para Deus; a verdade racional, denominada lógica, que cabe aos homens; e por fim, a verdade sensível, que se situa em algum lugar entre o erro e a certeza obtida através do correto uso da razão. A verdade estética se aproxima daquela atribuída tradicionalmente à retórica, que se pauta pela probabilidade de corretude de um argumento, afastando-se da concepção de verdade como *adaequatio intellectus ad rem*. De acordo com Benedito Nunes e Maria José Campos em “Hermenêutica e Poesia” (1999, p. 33):

Acrescenta Baumgarten que o esteticista (não confundir com os “especialistas” dos consagrados “Esthetics Centers”) é sempre um amigo da verdade, por não ser um escravo da verdade abstrata. A tendência é então considerar que, do ponto de vista estético, o que transparece é uma verdade mais concreta, como aquela que os românticos procuraram através da poesia. Mas é preciso que se diga que em Baumgarten, a verdade estética, com todos os exemplos que ele aduz, tirados da

literatura clássica, ainda era uma extensão da verossimilhança aristotélica ao conhecimento sensível.

Conforme Baumgarten, somente a lógica pode oferecer certeza, porém ao custo do empobrecimento que ele atribuía à sua natureza abstrata. No movimento do particular em direção aos conceitos mais gerais, a concretude das experiências sensíveis se dissipa e levam o esteta a questionar: “que é abstração senão uma perda?” (§ 460). A verdade estética, embora desprovida de certeza, tem sua relevância salvaguardada na riqueza da matéria e é precisamente isto que leva Baumgarten a definir estética como “arte do pensamento análoga à razão” (*ars analogis rationis*).

Em seu projeto de desenvolver uma ciência do conhecimento sensorial, Baumgarten se empenha em propor três critérios de acordo com os quais os objetos estéticos devem ser julgados. O primeiro deles é a riqueza de imaginação, segundo o qual uma ideia estética é mais perfeita na medida em que contém mais elementos e sua perfeição também varia de acordo com a complexidade dos mesmos. O segundo diz respeito à magnitude da imaginação, no qual a complexidade sensível está ligada à relevância da própria ideia, portanto se associando a aspectos intelectuais que tomam como mais relevante aquilo que fala diretamente ao humano. O terceiro trata da clareza da apresentação nos moldes dos ideais retóricos tradicionais. Os objetos que correspondem a estes critérios se constituem, segundo Baumgarten, como belos.

A percepção e a verdade estética consistem, nessa perspectiva, na contemplação de uma grande variedade de elementos contidos que não podem ser unificados sob um conceito, e precisamente a isto se deve sua riqueza. Disto se segue que a verdade estética por ele defendida é independente da verdade lógica e inacessível pela via da racionalidade. No entanto, Baumgarten justifica a relevância de sua teoria estética sustentando que ela serve para mediar a transição entre o conhecimento obscuro dos sentidos à clareza do conhecimento racional, o que paradoxalmente tira a independência da estética e lhe relega a uma posição necessariamente inferior a da lógica (Cf. BEISER, 2000, p. 128).

Gadamer defende a recuperação de aspectos do pensamento de Baumgarten acerca do *cognitio sensitiva* (Cf. GADAMER, 1999, p. 29), na medida em que este conhecimento sensorial diz respeito à “arte de pensar de modo belo”, ou seja, já contenha antecipadamente admissão da verdade da obra de arte, embora esta jamais possa caracterizar-se por uma regularidade geral naquilo que é representado esteticamente. Evidentemente, uma experiência estética não pode ser deslocada para outro contexto além do seu próprio, o que impediria qualquer pretensão de generalidade. Contudo,

Gadamer defende que a verdade da arte não carece deste sentido de “geral” ao modo das leis naturais que são formuladas matematicamente para garantir sua veracidade. Neste sentido, a suposição de que a verdade estética seja de qualquer maneira inferior àquela da lógica tornar-se-á infundada fora dos parâmetros racionalistas.

Assumindo que na origem de qualquer investigação filosófica sobre estética encontramos a pergunta pelos elementos indispensáveis da experiência do belo que não sejam meramente subjetivos, também devemos admitir que de fato estejamos buscando descobrir de que maneira a verdade da arte nos atinge – o que já pressupõe a validade da verdade estética além do ponto de vista subjetivo. Mas, de que maneira podemos justificar esta validade?

De acordo com Kant, em nota da segunda edição da “Crítica da Razão Pura”¹, o projeto de Baumgarten de tentar elevar o tratamento crítico do belo ao nível de ciência é falho na medida em que depende majoritariamente de fontes empíricas, o que o torna incapaz de determinar leis *a priori* que guiem o juízo de gosto, conforme podemos averiguar (Cf. 1997, p. 62):

São os alemães os únicos que atualmente se servem da palavra estética para designar o que outros denominam crítica do gosto. Esta denominação tem por fundamento uma esperança malograda do excelente analista Baumgarten, que tentou submeter a princípios racionais o julgamento crítico do belo, elevando as suas regras à dignidade de uma ciência. Mas esse esforço foi vão. Tais regras ou critérios, com efeito, são apenas empíricos quanto às suas fontes (principais) e nunca podem servir para leis determinadas *a priori*, pelas quais se devesse guiar o gosto dos juízos; é antes o gosto que constitui a genuína pedra de toque da exatidão das regras.

Aos olhos de Kant, em 1787, parecia ser impossível que a Estética fosse parte da filosofia, pois questões relativas ao belo e ao gosto seriam de natureza empírica, e, portanto, desprovidas de profundidade conceitual (KIVY, p. 1). Não obstante, “A Crítica da Faculdade do Juízo”, de 1790, é um dos textos mais influentes na estética (e onde o termo solidificou sua acepção hodierna, se referindo não mais apenas à teoria da sensibilidade, mas à investigação sobre o belo e a arte), pois coloca a importância do juízo estético no mesmo nível daquela dos juízos morais e do conhecimento científico. Para Kant, contudo, os juízos estéticos não se referem particularmente às obras de arte, mas principalmente ao belo na natureza.

É sabido que a “A Crítica da Faculdade do Juízo” tem como objetivo mediar as diferenças entre os princípios da razão pura e os da prática, o que significa que a faculdade de julgar tem a função de mediar a sensibilidade e o entendimento por um lado,

¹ Crítica da Razão Pura. Nota de rodapé p. 62. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Edição da fundação Calouste Gulbekian.

e a sensibilidade e a ação moral pelo outro. O ponto de partida desta tarefa é o juízo de gosto: a declaração da beleza de algo que difere do mero juízo de preferência na medida em que a ele é atribuída universalidade, ainda que seu fundamento seja essencialmente subjetivo.

De Platão à Kant, passando inclusive por Baumgarten, as obras de arte sempre foram, no que diz respeito ao seu potencial cognitivo, consideradas inferiores à razão. Quando Kant rejeita o projeto de Baumgarten de reivindicar o *status* de ciência para a estética através da adequação de critérios sensíveis aos princípios racionais, ele propõe a separação das obras de arte de qualquer valor cognitivo, estabelecendo a diferença radical e independência dos juízos estéticos em relação aos demais tipos de juízo, negando qualquer possibilidade de verdade na obra de arte. A qualidade estética somente pode, nesta perspectiva, ser compreendida como objeto dos juízos de gosto, conforme apresentamos na seguinte passagem:

Para distinguir se algo é belo ou não, referimos a representação, não pelo entendimento ao objeto em vista do conhecimento, mas pela imaginação (talvez ligada ao entendimento) ao sujeito e ao seu sentimento de prazer ou desprazer. O juízo de gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte não é lógico e sim estético, pelo qual se entende aquele cujo fundamento de determinação não pode ser *senão subjetivo*. (KANT, 2002, p.47-8)

Antes de Kant, os filósofos que investigaram a arte e o belo mantinham ambas as noções relativamente separadas. O exemplo, por excelência, é encontrado em Platão e sua associação da ideia de Belo ao Bem no topo da hierarquia das ideias, enquanto sua visão das obras de arte é marcada pelo caráter meramente mimético das mesmas, tornando nesta perspectiva qualquer ligação entre arte e beleza puramente acidental e secundária. Em Kant, o belo é definido como “aquilo que, sem conceitos, é representado como objeto de uma satisfação universal”, e a partir disso encontramos dois tipos de beleza: a beleza livre (*pulchritudo vaga*), que não pressupõe conceitos a respeito dos objetos, e a beleza meramente aderente (*pulchritudo adhaerens*), que possui um conceito como pressuposto, e depende da perfeição em relação a ele para caracterizar-se como bela. As duas noções de beleza propostas comportam, portanto, o belo na natureza e nas obras de arte. Não cabe ao projeto kantiano, entretanto, classificar os tipos de beleza. Antes, lhe interessam os juízos de gosto que referem-se aos objetos belos e também se dividem em dois, correspondendo, respectivamente, aos supracitados tipos de beleza: o juízo de gosto puro e o juízo de gosto aplicado.

Segundo Kant (Op. Cit., p. 132), não pode haver uma regra de gosto objetiva capaz de estabelecer, mediante conceitos, o que é o belo, pois todos os juízos relativos ao gosto são estéticos, dependendo assim, majoritariamente, do sentimento do sujeito. A busca de

um critério universal para o belo a partir de conceitos, além de inútil, é contraditória, na medida em que estes variam de acordo com a satisfação ou insatisfação dos sentidos sem guardar qualquer relação com conceitos. Por esta razão, os produtos do gosto são tidos como *exemplares* que não podem ser adquiridos através da imitação. O gosto, mais propriamente, é uma faculdade particular que se manifesta na medida em que exercemos a faculdade de julgar.

A adoção do critério de gosto para a emissão de juízos estéticos não desvinculou por completo o conceito de gosto de seu significado mais originário, que era compreendido mais como um conceito moral que propriamente estético. Gosto, desse modo, não deve ser entendido como uma espécie de instinto, e sim como algo que se situa entre este e a liberdade espiritual. Ter gosto aparece no ideal de formação da sociedade ocidental como algo que distingue o indivíduo, uma vez que não depende de dados previamente estabelecidos; o que permite que sob o signo do “bom gosto” o indivíduo possa se reconhecer e legitimar por algo que não seu *status* social estabelecido no nascimento.

Desta maneira, o conceito de gosto se distingue de qualquer forma de conhecimento, pois não há possibilidade de determinar um gosto falso – aliás, não é sequer possível discuti-lo, uma vez que não encontramos padrões conceituais universais para julgá-lo, e por este motivo, tal noção assemelha-se mais a um sentido. Por outro lado, não devemos ignorar que o gosto possui uma dimensão que o determina como uma espécie de agente da diferenciação espiritual, pois embora faça parte de um ambiente coletivo, não está submisso a ele. Isto significa que através de seu gosto o indivíduo se coloca, faz num certo sentido sua voz ser ouvida. Ainda que o gosto não possua critérios universais, na medida em que ele decide o que é, ou não, belo a partir da noção de prazer desinteressado, ele convida os demais a aceitá-lo como fonte de prazer universal e autorizá-lo como *bom gosto*. A estética, enquanto teoria das belas artes, se destinaria a formar, a desenvolver este bom gosto que se configura como uma espécie de universalidade subjetiva, como podemos testemunhar na seguinte passagem da “A Crítica da Faculdade do Juízo” (Op. Cit., p 83):

O juízo de gosto imputa o assentimento a qualquer um; e quem declara algo belo quer que qualquer um *deva* aprovar ao objeto em apreço e igualmente declará-lo belo. O *dever*, no juízo estético, segundo todos os dados que são requeridos para o ajuizamento, é, portanto, ele mesmo expresso só condicionadamente. Procura-se ganhar o assentimento de cada um, porque se tem para isso um fundamento que é comum a todos; com esse assentimento também se poderia contar se apenas se estivesse sempre seguro de que o caso seria subsumido corretamente sob aquele fundamento como regra da aprovação.

A supracitada universalidade subjetiva difere da universalidade verdadeira por não

depende de conceitos, pois o próprio entendimento não possui participação em juízos de gosto, nos quais a imaginação deve ser considerada em sua liberdade (cf. *Op. Cit.*, p. 133). Porém, para que os juízos de gosto possam reivindicar qualquer sorte de universalidade sem contar com algum princípio objetivo determinado, eles requerem um princípio subjetivo, que segundo Kant, é o senso comum, um ideal universal que concerne a todos os seres humanos, a partir do qual a noção de comunidade é instituída. O senso comum é o fundamento da possibilidade de comunicação dos juízos de gosto e através dele a natureza subjetiva destes pode ser representada como objetiva. De maneira alguma o senso comum deve ser concebido como fundamento de base empírica, pois sua finalidade é legitimar juízos que se referem ao dever-ser, e, portanto, desempenham uma função exemplar. O mesmo não vale, por exemplo, para os juízos “do mero gosto de sentidos”, que expressam preferências particulares dos sentidos de cada indivíduo, como a preferência ou rejeição a sabores ou odores. A reivindicação da universalidade subjetiva do belo expresso através do juízo de gosto somente é aplicável àquilo que agrada sem satisfazer qualquer desejo concreto antecedente. Perante a beleza, todos devem experimentar a mesma fruição advinda do “livre jogo das faculdades”, uma vez que todos os humanos gozam dessas mesmas faculdades.

O livre jogo das faculdades, que produz a satisfação estética, somente é livre porque os objetos estéticos não se submetem aos conceitos do entendimento. Disto se seguirá a noção de ideia estética, definida como “... uma intuição (da faculdade da imaginação), para a qual jamais se pode encontrar adequadamente um conceito. Uma ideia da Razão jamais pode tornar-se conhecimento, porque ela contém um conceito (do supra-sensível) ao qual uma intuição jamais pode ser convenientemente dada”. (*Ibid.* p.187). Assim, Kant define o belo como aquilo que, independentemente de qualquer conceito, pode agradar universalmente (p. 198) e justamente por isso é objeto de uma satisfação necessária. Neste sentido, a definição de belo artístico como representação bela de algo, jamais pode ser tomada como simples representação de um objeto em sentido mimético. Antes, trata-se da representação de ideias estéticas, que escapam à conceituação, e precisamente por isso, são capazes de retratar belamente até o feio, o incômodo, e o trágico. Além da capacidade de agradar sem estar condicionado a conceitos, Kant compreende o belo como finalidade sem fim, pois uma vez que obras de arte ou objetos belos na natureza não podem ser submetidos ao conceito, não há como supor que eles possuam uma finalidade fora de si mesmos. Ainda que se possa argumentar que a beleza tem como finalidade nos agradar, Kant não a concebe como uma qualidade do objeto, mas como consequência da apreciação desinteressada que entretém o livre jogo das

faculdades.

Tal concepção motiva a distinção entre arte como artesanato ou arte remunerada e a arte livre ou bela arte. A primeira caracteriza-se como trabalho que pode ser imposto e somente é executado tendo em vista seu efeito, de modo coativo; enquanto a segunda se define como ocupação agradável em si mesma, como um jogo, ainda que para se configurar como bela arte requeira um “mecanismo” ou técnica capaz de prover vida à obra. Encontramos dois tipos de classificação da arte livre: um que diz respeito às artes agradáveis, cujo traço distintivo é o destino exclusivo à fruição imediata; o outro às belas artes, que não simplesmente entretêm, mas que enquanto modos de representação sejam fins em si mesmas, e oferecem prazer não pela mera sensação, mas pela reflexão.

1.2 O Belo como Produto do Gênio

Para que uma arte se estabeleça como bela arte ela deve, em certa medida, assemelhar-se ao belo na natureza; deve aparentar ser despida da coação de regras, oferecendo um prazeroso sentimento de liberdade às faculdades. Kant defende que as belas artes não são adequadamente apreensíveis por meio de conceitos ou da sensação de sentidos, mas do julgamento; o que equivale dizer que ainda que elas agradem os sentidos e também se constituam pela produção de algo determinado (que apraz por conceitos), devem primordialmente se equiparar à beleza natural. O belo natural, a seu ver, é claramente superior ao belo artístico, precisamente por estar livre da obediência de normas que atendam aos sentidos ou ao entendimento. Esta posição parece, a princípio, reduzir o valor da obra de arte, que sempre será necessariamente inferior ao da natureza. Entretanto, posteriormente, Kant logra despir o belo artístico de tais regras, elevando a obra de arte à categoria de um ente radicalmente diferente dos demais, que não pode ser tratado como objeto, ou seja, não está sujeito à apropriação conceitual, e cuja origem apenas pode ser produto da criatividade e habilidade de um gênio.

Por gênio devemos entender o talento natural do artista que guia as regras da obra de arte. Trata-se de uma disposição inata através da qual a natureza se manifesta como força criadora das regras específicas das obras de arte. É crucial notar que, para Kant, através do gênio, a natureza oferece as normas pertinentes à obra e que estas não podem ser adquiridas por meio de aprendizado ou imitação. A genialidade do artista não pode jamais ser substituída pela reprodução de parâmetros previamente estabelecidos por outras obras, antes, ela consiste em renová-los tendo a originalidade como traço característico fundamental. O termo “gênio” passa a designar estritamente o grande

artista, motivando a desvinculação radical entre a natureza da produção artística e as científicas e acadêmicas. As invenções da ciência, mesmo as de extrema relevância e originalidade, são excluídas “porque justamente isso também *poderia* ter sido aprendido, e portanto se encontra na via natural da pesquisa e da meditação segundo regras, e não é especificamente diferente daquilo que pode ser adquirido por diligência mediante a imitação” (p. 154). A distinção específica entre o gênio e os demais consiste, em última instância, em um favoritismo por parte da natureza que lega ao grande artista um dom único e irreprodutível.

O conceito de gênio é particularmente caro ao pensamento kantiano na medida em que serve à investigação transcendental, provendo ao belo artístico um princípio análogo ao do belo na natureza. De acordo com a interpretação de Gilles Deleuze, o gênio, antes de tudo, serve como princípio metaestético à filosofia kantiana, pois não há real oposição entre as ideias estéticas (correspondentes às intuições sem conceitos) e as ideias da razão (os conceitos sem intuição). As ideias estéticas apenas escapam de qualquer conceituação porque as intuições produzidas pelo gênio se distinguem radicalmente das demais, sendo capazes de promover a unificação das faculdades da imaginação e do entendimento. Segundo Deleuze:

A partir daí, se pensará que a intuição do gênio é precisamente a intuição que faltava às Ideias da razão. A *intuição sem conceito* é a que faltava ao *conceito sem intuição*. De modo que, na primeira fórmula, são os conceitos do entendimento que se encontram transbordados e desqualificados; na segunda, são as intuições da sensibilidade. Mas no gênio, a intuição criadora, como intuição de uma outra natureza, e os conceitos da razão, como Ideias racionais, unem-se adequadamente. A Ideia racional contém algo de inexprimível; mas a Ideia estética exprime o inexprimível, por criação de uma outra natureza. Também a Ideia estética é verdadeiramente um modo de apresentação das Ideias, próximo do simbolismo, ainda que procedendo diferentemente. E ela tem um efeito análogo: ela “dá o que pensar”, ela alarga os conceitos do entendimento de maneira ilimitada, ela libera a imaginação das constrições do entendimento. (1963, §49).

Deste modo, se torna evidente que o conceito de gênio não busca explicar psicologicamente o artista na estética kantiana, mas que serve fundamentalmente à investigação transcendental. Na segunda parte da “A Crítica da Faculdade do Juízo” não há qualquer menção à arte, e a ênfase no belo na natureza revela um interesse sistemático na primazia da aplicação do juízo estético em relação à beleza natural e ao sublime. Somente pela mediação do gênio as obras de arte adquirem relevância suficiente para serem consideradas, de certo modo, parte da natureza. A imaginação, designada como principal faculdade da mente genial, é responsável por criar, a partir da natureza, uma obra nova, capaz de “... tornar-se algo inteiramente outro, a saber, aquilo que transcende a natureza” (KANT, op. Cit p. 159). A qualidade da imaginação do gênio é

capaz de conferir às obras de arte aquilo que Kant designa como “espírito”, ou seja, o princípio que dá vida à obra e garante sua singularidade, meio pelo qual a representação da imaginação toma forma sem que esta possa ser apreendida conceitualmente. O espírito de uma dada obra, associado ao gosto do gênio, é o que determina que ela seja tida, ou não, como bela arte, visto que é possível encontrarmos obras de bom gosto sem espírito, e obras espirituosas que carecem de gosto.

Os requisitos estabelecidos por Kant para a bela arte são, portanto: a imaginação, o entendimento, o espírito e o gosto, que em acordo, promovem o prazer estético. Ainda que Kant divida as belas artes entre elocutivas, figurativas e a “do jogo das sensações” (op cit p. 169), podemos pensar, através dos critérios supracitados, em uma unificação das belas artes que somente é possível do ponto de vista da filosofia e justamente por isso é cara aos propósitos de nosso trabalho. Quaisquer que sejam as especificidades da poética, da escultura, da pintura, da arquitetura ou da música, todas elas têm como medida o juízo reflexionante, e se configuram como “modo de representação que por si própria conforme a fins e, embora sem fim, todavia promove a cultura das faculdades do ânimo para a comunicação em sociedade” (Ibid. p. 151).

O ideal de reunião dos indivíduos sob um senso comum, promovido pela apreciação das obras de arte, é particularmente relevante para a estética, pois abre espaço para a discussão do papel moralizante da arte. É sabido que dentro do pensamento kantiano, os juízos morais dependem de conceitos e possuem validade universal, enquanto os juízos estéticos jamais são apreensíveis conceitualmente e a universalidade que lhes cabe é subjetiva. Estes dois tipos de juízo pertencem à categorias diferentes, porém são interligados no momento em que Kant argumenta que o prazer obtido através da apreciação do belo deve, em última instância, dirigir-se à moralidade, pois apenas ideias morais constituem-se como fins em si mesmas, conforme observamos na seguinte passagem (p. 171:

Se as belas artes não são próxima ou remotamente postas em ligação com ideias morais, que unicamente comportam uma complacência independente, então o seu destino final é o apontado por último. Elas, então, servem somente para a dispersão, da qual sempre nos tornamos tanto mais carentes quanto mais nos servimos dela para afugentar o descontentamento do ânimo consigo próprio através de um tornar-nos sempre ainda mais inúteis e descontentes com nós próprios.

A associação entre o belo e a moralidade se estabelece com mais força quando Kant atribui ao primeiro o papel de símbolo do bem moral. Devemos entender “símbolo”, neste contexto, como uma maneira de oferecer conteúdo sensível a um conceito *a priori*, tal qual o de moralidade. Na medida em que o bem moral é uma ideia racional que

sempre extrapola a representação empírica, a única forma de lhe oferecer conteúdo é por analogia. Para demonstrá-lo, Kant lista quatro pontos: a) tanto a moralidade quanto a beleza nos agradam diretamente, não através de suas consequências; b) ambos são desinteressados; c) igualmente envolvem a ideia de livre conformidade à legalidade (da imaginação no caso do belo, da vontade no caso da moral); e por fim: d) os dois se fundam num princípio universal. O belo aponta simbolicamente para o bem moral justamente para atender à necessidade de lhe fornecer conteúdo. A fruição do belo aparece como uma experiência capaz de remeter à moralidade de uma maneira que apela à imaginação e aos sentimentos.

Através da associação entre beleza e moralidade, o objeto belo, ainda que desprovido de finalidade além de si mesmo, se coloca a serviço de algo superior ao prazer. A arte obtém nisso o papel de apontar para o bem moral. O próprio gosto também desempenha um papel moralizante, visto que segundo Kant, o exercício regular do juízo estético desenvolve no indivíduo a tendência a apreciar mais as ideias morais em detrimento do mero agrado das sensações. Embora o gosto seja independente da moralidade e da razão, ele jamais poderia se opor ao bem moral. Segundo Bernstein, é justamente a vinculação da moral ao gosto que garante a universalidade subjetiva dos juízos de gosto, pois esta é derivada da universalidade e necessidade do imperativo categórico (1992, p. 28-9).

Entretanto, uma vez que a capacidade de apreciar o belo se torna uma virtude moral, a integridade e capacidade de emissão de juízos de gosto imparciais e desinteressados, previamente defendida, é destruída, culminando no que Bernstein chama de antinomia da autonomia estética. De acordo com “The Fate of Art”, a separação entre o belo livre e o belo meramente aderente é cara a Kant por atribuir aos juízos de gosto puro a primeira modalidade de beleza, e aos juízos de gosto aplicados, a segunda. Esta distinção garantiria *alguma* autonomia para os juízos de gosto, pois aqueles do tipo puro não são condicionados a nenhum valor moral intrínseco.

Paradoxalmente, Kant reconhece, conforme vimos, que não pode haver critérios fixos e definitivos para o gosto, e isto o leva a atribuir a cada juízo o caráter de exemplar. Segundo este raciocínio, o modelo mais elevado de gosto é aquele que exemplifica melhor o belo, que se converte em arquétipo (*Urbild*) e nos serve como substituto de regras para julgar a beleza, adquirindo o papel de guia no âmbito do estético. O gosto exemplar é expressão de um ideal de beleza, ou seja, é a representação de uma existência individual adequada a uma ideia. O belo ideal, pela própria natureza de sua definição, “não tem que ser nenhuma beleza vaga, mas uma beleza *fixada* por um

conceito de conformidade a fins objetiva; consequentemente, não tem que pertencer a nenhum objeto de um juízo de gosto totalmente puro, mas ao de um juízo de gosto, em parte, intelectualizado” (p. 78). Vemos assim que o ideal de belo não pode ser derivado da beleza normal estética presente em todos os gêneros da natureza, mas apenas de uma ideia racional. Isto significa que, para Kant, apenas a ideia racional de algo que tenha finalidade em si mesmo pode representar este ideal. Em suas palavras (p. 79):

Somente aquilo que tem o fim de sua existência em si próprio – o *homem*, que pode determinar ele próprio seus fins pela razão – ou onde necessita tomá-los da percepção externa, todavia, pode compará-los aos fins essenciais e universais e pode então ajuizar também esteticamente em concordância com esses fins; este *homem* é, pois, capaz de um ideal da *beleza*, assim como toda humanidade em sua pessoa, enquanto inteligência, é entre todos os objetos do mundo, a única capaz do ideal da *perfeição*.

Então, que o ideal de belo dependa da ideia racional de homem como ente dotado de valor moral intrínseco entra em contradição com a posição previamente defendida acerca dos juízos de gosto puros. Kant apresenta como condição necessária para a existência da beleza a existência de objetos sem valor em si mesmos, sobre os quais podemos formular juízos de gosto puros. Porém, como é possível que um ideal de beleza cujo propósito seja pautar todos os juízos de gosto dependa da existência de um ser que guarda valor em si mesmo, e, portanto, não pode ser sujeito aos juízos de gosto puro?

A beleza livre necessariamente escapa de qualquer idealização e caso considerássemos esta modalidade do belo como única possível, teríamos o relativismo estético como resultado. Por outro lado, se considerarmos somente a beleza ideal, fundada em objetos dotados de valor moral intrínseco, o belo perderia completamente sua autonomia. No entanto, na medida em que o belo ideal simboliza o bem moral, o juízo estético reflexivo da forma humana, na verdade, trata mais propriamente daquilo que transcende a sensibilidade.

Por esta razão, Bernstein defende que o juízo estético sobre a forma humana deve ser considerado como sublime. O sublime é inicialmente definido por Kant como o “absolutamente grandioso”, aquilo que é grandioso além de qualquer comparação. Isto, evidentemente, exclui qualquer objeto das sensações, visto que a imaginação é incapaz de sintetizar a multiplicidade sensorial de um objeto absolutamente grandioso numa unidade. Antes, o sublime deve ser compreendido como algo que se refere às ideias da razão, e, portanto, não há objetos sublimes, mas estados subjetivos sublimes.

Para Kant, há dois tipos de sublime: o matemático, que se caracteriza como sublime pela infinitude, inalcançável pela experiência sensível e consequentemente pela faculdade da imaginação; e o sublime dinâmico, que se manifesta como força da natureza

imensurável. A primeira forma do sublime se caracteriza pela incapacidade de nossas faculdades de concebê-la, enquanto que a segunda desperta medo e ansiedade pela magnitude da natureza e sua potência destruidora. A reação ao sublime dinâmico evoca, a princípio, a sensação de impotência e vulnerabilidade, porém, num segundo momento, através da reflexão, o ser humano percebe seu próprio poder de resistência que (na situação do sublime estético, na qual a sobrevivência não está efetivamente em jogo) supera o poder destrutivo da natureza. Esta resistência emana da liberdade humana, que não está sujeita à violência das forças naturais justamente por sua característica de transcender o âmbito do sensível. Há, portanto, um senso de indestrutibilidade que emerge da experiência estética desta ordem de sublime, representando a independência humana das intempéries da natureza.

A classificação kantiana de duas modalidades de sublime, uma associada às grandezas matemáticas e outra às forças da natureza, pode, a primeira vista parecer não conter relação com os juízos estéticos sobre a forma humana. Contudo, Bernstein defende que a projeção de nossas ideias sobre valores humanos necessariamente excede a sensibilidade, não podendo, portanto, ser tomada como objeto estético. Para ilustrar sua posição, o autor argumenta (2003, p. 41) que o que se destaca em obras como o “Moisés” de Michelangelo, “King Lear” de Shakespeare, ou ainda a “Guernica” de Picasso é uma transcendência do sensível manifestada sensivelmente, que por sua indeterminação desperta uma espécie de prazer doloroso, ou de dor prazerosa, análoga àquela causada pelo sublime dinâmico, na qual a vulnerabilidade humana é posta em jogo. Nos comentários de “A Crítica da Faculdade do Juízo”, Kant declara que o belo nos prepara para amar algo além de qualquer interesse, enquanto o sublime agrada imediatamente, mesmo em oposição aos nossos interesses sensíveis, deixando a entender que o segundo é mais apropriado para expressar esteticamente a forma humana e a lei moral por esta simbolizada.

A partir desta colocação, Bernstein infere que o sublime é uma questão do juízo, e, portanto, está relacionado ao belo. Conceber a representação da forma humana como sublime artístico não implica, entretanto, na anulação da distinção entre o belo e o sublime na estética kantiana. Antes, a admissão do sublime artístico garante a relação entre a fruição desinteressada do juízo estético reflexivo com a finalidade intrínseca que o belo obtém ao tornar-se símbolo da moralidade. Assim, Kant logrou em estabelecer o primeiro paradigma da estética, que se caracteriza pela independência da arte, enfatizando sua natureza formal. Sua contribuição à disciplina separa a experiência estética das características objetivas da obra de arte, se apoiando unicamente na subjetividade.

Deste modo, a filosofia kantiana foi capaz de elevar-se ao posto de ponto de partida para muitos filósofos refletirem sobre a natureza das obras de arte, tendo filósofos ilustres como Schiller e Schelling dispostos a convidá-la à correção. Não resta dúvida de que a “A Crítica da Faculdade do Juízo” trata a estética como disciplina filosófica autônoma, tomando o belo como objeto de investigação independente. Contudo, as consequências da estética kantiana parecem ser insuficientes para pensar aspectos cruciais das obras de arte, como é o caso do *status* ontológico das mesmas. O juízo estético não se relaciona diretamente com os objetos, antes expressando o resultado do livre jogo da imaginação e do entendimento. A beleza não é uma propriedade dos objetos, mas advém da harmonia entre as faculdades, estando assim subordinada ao sujeito observador. A defesa de uma universalidade subjetiva é o caminho encontrado para desviar do caráter relativista desta posição. Porém, Kant não explica apropriadamente por quais razões as faculdades de todos os indivíduos devem se comportar da mesma maneira, incitando o mesmo prazer estético.

Outra dimensão das obras de arte que é ignorada na teoria kantiana é da cognição, visto que juízos estéticos são autônomos e somente podem se constituir como tal perante o afastamento de qualquer conteúdo cognoscitivo. Quando o belo é definido como expressão de uma ideia estética, o que se almeja é libertar a estética do critério dos conceitos. Contudo, neste movimento, Kant abre mão de qualquer pretensão de verdade para as obras de arte. A caracterização do belo como finalidade sem fim permite que este possa ser julgado de acordo com seus próprios méritos, sem qualquer referência à utilidade. Isto implica que a crítica artística a partir daí deve tomar a obra em si mesma, enfatizando suas qualidades formais intrínsecas e desconsiderando qualquer valor histórico ou sociopolítico.

Avaliando as consequências da posição kantiana sobre juízos estéticos, Gadamer aponta que a atividade do juízo não pode ser demonstrada logicamente, pois consiste em tomar o particular como dependente do universal. Através do juízo, podemos reconhecer algo como caso excepcional de uma regra, de modo que o ato de julgar institui-se de modo similar a uma capacidade, assemelhando-se aos sentidos. Isto fará com que o juízo seja tomado não como faculdade do espírito, mas do conhecimento, apta a avaliar sensivelmente a coisa singular, julgando assim seu grau de perfeição e caracterizando o que entendemos por *gosto* desde Baumgarten e Kant. Por este motivo, Gadamer aponta que no pensamento kantiano encontramos a desvinculação do significado que *sensus communis* possuía na tradição humanística, onde o ato de possuir o senso comum implicava na capacidade de julgar adequadamente a justiça de algo. Para Kant, o *sensus*

communis não possui um princípio próprio.

Gadamer nos diz que, na doutrina do esquematismo e dos princípios de Kant, os conceitos devem ser relacionados *a priori* com seus objetos, afastando-se da ideia de que o individual está subsumido no universal. Diante disto, é o conceito de gosto que assumirá o papel anteriormente desempenhado pela noção de senso comum. Isto significa que, para servir às exigências da verdade, o conceito de *sensus communis* torna-se reduzido ao juízo de gosto acerca do belo.

Mediante a constatação de que o conceito de gosto é originariamente mais moral que estético, Gadamer nos aponta como ele não se restringe à estética, pois ao reportar ao belo não somente na arte e na natureza, parece patente que é por meio do gosto que julgamos também os costumes e a decência, como podemos perceber na seguinte citação (1999, p. 88):

Portanto, de forma alguma, a capacidade de julgamento só é produtiva no âmbito da natureza e da arte como julgamento do belo e do sublime e, aliás, nem sequer se poderá dizer com Kant que é “principalmente” ali que se pode reconhecer uma produtividade do juízo. Antes, o belo na natureza e na arte terá de ser completado através de todo o amplo mar do belo, que se alastra na realidade ética do homem.

A partir da subsunção do particular sob o universal encontramos tanto o exercício da pura razão teórica quanto o da pura razão prática, contudo, o julgamento estético é, em última instância, comum a ambos. Gadamer assinala que isto vem à tona com a admissão kantiana da utilidade dos exemplos, embora estes raramente possam fazer jus à regra que almejam exemplificar. Torna-se claro que, com os exemplos, não estamos tratando de juízos lógicos, mas de juízos estéticos, conforme mostramos na primeira parte de nosso trabalho. Um juízo estético ao atuar num caso singular não se esgota em sua particularidade. Antes sua unicidade, sua característica própria de “caso individual”, dificulta a formulação de regras para lhe abarcarem. Gadamer diverge de Kant quanto à aplicação universal da lei dos costumes, que lhe parece impor uma disciplina que não pode ser fornecida pela razão. Sob esta ótica, o gosto certamente não pode ser elevado à posição de fundamento, porém ainda assim deve ser tomado como “a mais elevada perfeição do julgamento ético” (Op. Cit., p. 89). O gosto é requerido em qualquer decisão ética, não exatamente por ser determinante dela, mas por constituir um momento que lhe é imprescindível.

Mesmo reconhecendo a grandiosidade da contribuição kantiana para a filosofia, Gadamer não pode abster-se de indicar que ao purificar a ética de todos os momentos estéticos e sentimentais, Kant coloca o conceito de gosto num campo onde ele é dotado

de validade autônoma e independente, isolado da razão, e em oposição a isto, restringe o conceito de conhecimento ao uso prático ou teórico da razão. Deste modo, a esfera do direito e dos costumes foi privada do conceito mais universal da experiência do gosto. Segundo Gadamer, é neste momento que as ciências do espírito perdem sua chance de fundamentar-se metodicamente ao lado das ciências naturais, pois sem o reconhecimento da tradição torna-se inviável a justificação de sua verdade específica. Uma vez relegando a segundo plano qualquer conhecimento que não pertencesse à esfera das ciências naturais, Kant termina por alçar a autodeterminação das ciências do espírito a uma posição onde se torna imprescindível apoiar-se no método dessas.

Dando-se conta de que a crítica do juízo kantiana buscou justificar a universalidade subjetiva do gosto estético, Gadamer não deixa de notar que a ideia da superioridade do gênio sobre a regra estética serve como ponto de apoio para a hermenêutica romântica e a historiografia, pois com sua justificação transcendental do juízo estético, Kant termina por fortalecer a autonomia da consciência estética que subjaz a toda investigação sobre a arte, marcando o desenvolvimento da estética idealista.

1.3 Surgimento do Ideal de Educação Estética

Para compreender como a estética se desenvolveu após Kant, devemos considerar os filósofos românticos em sua relação com o idealismo. Schiller marcou seu nome na história da estética não apenas pela sua contribuição como poeta, mas pelas investigações sobre a filosofia da arte a partir do horizonte kantiano. Em “Sobre a Educação Estética do Homem numa Série de Cartas”, sua obra principal sobre o tema, o esteta declara a ampla influência de Kant ainda na primeira carta, revelando que a “A Crítica da Faculdade do Juízo” contém os princípios que antecedem seu pensamento. Contudo, desde cedo alguns destes princípios parecem insuficientes a Schiller, que encara como problemática a divisão entre natureza e liberdade na filosofia de Kant. No desenvolvimento de suas teorias estéticas, Schiller julga que o paradigma estético kantiano é excessivamente subjetivo e a-histórico, impondo obstáculos tanto ao desenvolvimento da filosofia estética quanto do pensamento ético.

Em “The German Aesthetic Tradition”, Hammermeister aponta que antes de obter familiaridade com o pensamento kantiano, Schiller estudou cuidadosamente a estética de Baumgarten e sua associação da sensibilidade e beleza a uma espécie inferior de conhecimento, conforme aparece em 1788 no poema *Die Künstler*, no qual a arte é considerada uma preparação para o desenvolvimento do pensamento racional. É notável

que então tenha escrito “O que aqui percebemos como belo um dia nos virá como verdade” (SCHILLER, apud HAMMERMEISTER. 2002, p. 43). É sabido que a sensibilidade é vista de maneira leibniziana, como algo que obscurece a racionalidade, embora isso se torne mais aceitável quando a manifestação se dá na forma da beleza. Esta posição é superada posteriormente, mas é importante para compreender por que após os estudos da “A Crítica da Faculdade de Juízo” Schiller toma como seu objetivo a descoberta de um princípio objetivo que supere o subjetivismo kantiano.

A princípio, os escritos de Schiller sobre estética se ocupam da crítica das teorias filosóficas da arte que o antecedem sob a alegação de que estas carecem de um princípio objetivo ou, caso o possuam, negam a sensualidade por completo. A partir disso, seu propósito passa a ser o desenvolvimento de uma teoria da arte que assuma a sensibilidade e também ofereça um critério objetivo para a definição e avaliação das obras de arte. Em publicações posteriores, Schiller continua buscando definir este princípio objetivo, embora também se ocupe majoritariamente da elaboração de uma teoria que relacione arte e moralidade dentro da dimensão da história, em oposição à teoria kantiana, notadamente desprovida deste aspecto. Por este motivo, Schiller ultrapassa os limites do idealismo transcendental de Kant, introduzindo em sua teoria uma fundamentação histórica e antropológica. Suas considerações sobre a história levam Hegel a considerá-lo como seu precursor.

Embora reconheça a grandiosidade da proposta estética de Kant, Schiller desenvolve um projeto de educação através da arte que abarca uma dimensão histórico-política que não poderia ser pensada dentro da esfera autônoma do ser estético, conforme elaborada por Kant. O poder educativo da arte na obra de Schiller estimula mais que a imaginação; serve não somente para harmonizar as faculdades humanas, mas a sociedade como um todo (Cf. PUGH, 2007. p. 227). O papel das obras de arte em seu trabalho não é meramente abstrato, pois apresenta a educação estética como requisito imperativo para a formação de bons cidadãos. Contudo, Schiller não concebe a educação estética nos moldes tradicionais, com instrutores e um currículo de estudo como aquele dedicado ao ensino de conceitos científicos. Antes, trata-se mais propriamente do cultivo da sensibilidade individual. O filósofo defende que os seres humanos se transformam, sensível e moralmente, através da fruição das obras de arte; a experiência estética é uma condição necessária para que o ser humano reconstrua sua comunidade social e política fraturada pelo *modus operandi* da ciência moderna (Cf. SCHAPER, 1985. p. 153-168. In: **The British Journal of Aesthetics**. v. 95)

O peso da influência kantiana aparece claramente na terminologia dos trabalhos de

Schiller, que utiliza entendimento, razão e imaginação para desenvolver sua própria teoria, cujo objetivo é a educação estética. Neste processo, algumas noções abstratas do pensamento de Kant são adaptadas, como por exemplo, a abolição do conceito na contemplação do belo como meio de garantir a autonomia do objeto estético, caracterizando-a como fim em si mesmo. Esta concepção de beleza converge com a posição kantiana acerca do belo como qualidade inerente do objeto, embora na experiência estética haja mais em jogo que as propriedades físicas formais das obras de arte. No entanto, Schiller afasta-se de seu predecessor na medida em que discorda da separação entre juízos estéticos e morais. Enquanto Kant defende a necessidade de afastar os dois tipos de juízo para preservar a autonomia da estética através do ideal de fruição desinteressada, Schiller os une fortemente e sustenta a necessidade de critérios objetivos para ambos. Tomar o senso comum como critério para os juízos estéticos lhe parece insuficiente, embora tampouco seja possível estabelecer algum critério fixo para a experiência estética, dada a sua natureza sensível. O ponto crucial é que a experiência estética envolve, na filosofia de Schiller, um elemento espiritual que não se apresenta na filosofia de Kant. É por esta razão que nos trabalhos do primeiro, a arte adquire potencial para criar harmonia entre a humanidade.

Nesta perspectiva, o belo é autônomo e livre, mas está sujeito às regras impostas pela sua própria natureza, e não por regras externas. Similarmente a Kant, Schiller também associa a autonomia da beleza com o conceito de jogo, desenvolvendo-o com mais profundidade. Sabemos que a experiência estética, na perspectiva kantiana, promove o livre jogo das faculdades humanas, que entram em harmonia, porém, segundo Schiller o estado original do ser humano é harmônico e unificado, o que o leva a interpretar Kant como um dualista e atribuir a separação das faculdades aos desdobramentos do pensamento moderno. Sua estética atribui à beleza o papel de intermediar o encontro entre sensibilidade e razão, entre o físico e o espiritual, removendo as oposições entre eles.

A mais notável consequência desta posição aparece no fato de a beleza, ao nos oferecer a mais genuína liberdade, conduzir também à moralidade. Evidentemente, Schiller não se refere à liberdade nos moldes kantianos, não a abordando como algo fundado na autonomia humana. Em verdade, a liberdade em seu pensamento caracteriza-se pelo equilíbrio entre os diferentes aspectos da natureza humana, sendo concebida como simultaneamente natural e moral (Cf. PUGH, Op. Cit., p. 206-7). A libertação interior ofertada pela experiência estética é a instância que possibilita a moralidade, pois através dela a tensão entre nossos desejos e nosso senso moral se dissolve. É problemático,

contudo, que Schiller tome como principais os aspectos coletivos da moralidade e considere o encontro com a obra de arte que a promove, essencialmente, um processo individual. Sua junção entre arte e moralidade tem dois pressupostos: o primeiro sustenta que apesar de todos os indivíduos possuírem responsabilidade moral e capacidade de agir de acordo com princípios morais, a conquista de uma comunidade moral transcende os esforços individuais e se torna uma tarefa política; o segundo consiste na crença de que esta mesma conquista de uma comunidade moral não pode ser atingida pela ação política direta, seja ela educativa ou revolucionária. Assim, o único meio de cultivar a liberdade e igualdade dos cidadãos é a educação estética, responsável por mediar o estado de natureza e o estado utópico da humanidade. A educação estética é o ponto central do pensamento de Schiller porque assume que os sentimentos e emoções podem ser treinados de modo a engrandecer e moralizar os indivíduos.

O ser humano é concebido como essencialmente moral, e a educação estética incentivadora da moralidade é a estrada que o conduz à plena realização. Schiller se afasta completamente de Kant na medida em que admite que a experiência da arte, ainda que independente de conceitos, nos impulsiona em direção à verdade, à melhor compreensão de nós mesmos e do mundo. O grande artista, o gênio, é mais que um favorito da natureza, pois possui um entendimento mais elevado da verdade e da beleza que está além da capacidade dos demais homens e mulheres.

Tendo a moralidade como parte integral de seu pensamento estético, Schiller sustenta uma unidade entre natureza e moralidade que em momento algum aparece na teoria de Kant; onde ambos jamais convergem. Graças ao fato de Schiller se preocupar muito mais com a estética do que com qualquer outro aspecto da filosofia, sua teoria é capaz de unificar a beleza e as dimensões natural e moral, defendendo que o aspecto estético da existência humana não somente permite que façamos a transição da natureza para a moralidade, mas que incorporemos a moralidade dentro da natureza. O desenvolvimento da capacidade humana de apreciar o belo em si mesmo nos torna livres, e não apenas momentaneamente, mas permanentemente, na medida em que nos inspira a ser moralmente autônomos. A liberdade estética simboliza também a liberdade moral, e somente nos valendo dela nos tornamos seres humanos íntegros.

Enquanto que para Kant a ação moral está condicionada à obediência e ao dever, para Schiller é necessário que a sensibilidade humana seja moldada pela educação estética e que suas faculdades sejam harmonizadas para que a vontade humana possa livremente cumprir seu dever moral. Isto o leva a conceber a educação estética tanto como um meio para a ação moral quanto como um fim em si mesma. Evidentemente, este

não foi o primeiro esforço da filosofia em direção ao uso da arte para propósitos pedagógicos. Platão em “A República” já enfatizava o papel das artes na formação da juventude, porém, o projeto schilleriano de desenvolver a moralidade humana através da experiência estética não tem precedentes. A relevância deste ideal de formação é fortalecida pela opinião negativa de Schiller acerca da modernidade, o que a seu ver, torna ainda mais imperativo o cultivo das virtudes morais, conforme podemos ver na seguinte passagem:

O entendimento intuitivo e o especulativo dividiram-se com intenções belicosas em campos opostos, cujos limites passaram a vigiar com desconfiança e ciúme, e com a esfera a qual se limitou sua atuação, cada um deu a si mesmo um senhor que não raro termina por oprimir as demais potencialidades. Enquanto aqui a imaginação luxuriosa devasta as penosas plantações do entendimento, mais além o espírito de abstração consome o fogo junto ao qual o coração deveria aquecer-se e no qual deveria inflamar-se a fantasia. Este dilaceramento que arte e erudição introduziram no homem interno foi aperfeiçoado e generalizado pelo novo espírito de governo. Certamente não se podia esperar que a organização simples das primeiras repúblicas sobrevivesse à singeleza dos primeiros costumes e das relações primevas; mas, em lugar de ascender a uma vida animal superior, ela degradou-se até uma mecânica vulgar e grosseira. (2002, p. 37)

Esta opinião sobre a modernidade, somada à descrença na possibilidade de mudanças de cunho político, fazem da arte não apenas o meio através do qual se torna viável atingir um estado ideal, mas também recupera a pureza e a inocência que foram corrompidas no curso da história humana. Conforme Schiller, em sua nona carta, “a humanidade perdeu sua dignidade, mas a arte a salvou e conservou em pedras insignes; a verdade subsiste na ilusão, da cópia será refeita a imagem original” (Op. Cit., p. 50). Aqui, Schiller se opõe a Platão e à sua associação entre aparência estética e a perda da verdade, pois em sua teoria estética advoga que as obras de arte salvaguardam a verdade humana em épocas de decadência, e nelas reside a possibilidade de restauração da integridade da existência.

Isto denota claramente como o interesse primário de Schiller na estética é de natureza prática, e a isso se deve sua forte ênfase na função moral do belo. O esteta propõe um princípio objetivo da beleza, afirmando que este é liberdade na aparência para evitar as dificuldades de uma teoria subjetivista. Ao sugerir que devemos considerar o belo como atributo tanto dos objetos quanto do sujeito, o filósofo, mais uma vez, indica o belo como caminho para a superação de algumas dicotomias do pensamento moderno.

No entanto, sua proposta de um princípio objetivo para a estética ainda apresenta algumas contradições, pois na mesma medida em que é atribuído ao grande artista o papel de ver e transmitir uma verdade superior invisível para a maioria das pessoas, o valor cognitivo da obra de arte não é inteiramente reconhecido. Na vigésima primeira carta, lemos a aparentemente contraditória passagem “... a beleza não oferece resultados

isolados nem para o entendimento nem para a vontade, não realiza, isoladamente, fins intelectuais ou morais, não encontra uma verdade sequer, não auxilia nem mesmo o cumprimento de um dever, e é, numa palavra, tão incapaz de fundar o caráter quanto de iluminar a mente” (2002, p. 106).

A cisão entre arte e verdade aumenta com a ideia de que a aparência estética, sendo manifestação da liberdade, está alheia à realidade empírica. Contudo, o que Schiller defende com esta declaração, que parece negar o núcleo de todo seu pensamento, é que o belo não desempenha a função de determinar o homem, mas de libertá-lo plenamente. As obras de arte, embora sejam expressão da verdade oferecidas por grandes artistas, gênios que logram ver além da aparência, não possuem em si mesmas conteúdo cognitivo ou moral, mas são caminhos para que o ser humano torne-se como realmente deve ser: livre, tanto da coerção da natureza quanto da legislação exclusiva da razão. É um erro pensar, assim, que a educação estética ofereça preceitos inequívocos para a ação moral; em verdade, ela constitui uma via de libertação da própria vontade, que para Schiller é a condição de possibilidade da moralidade. Por esta razão, é atribuído à beleza o papel de nossa segunda criadora, pois esta enquanto fiadora da liberdade da vontade possibilita nossa própria humanidade. De acordo com Ricardo Barbosa em seu artigo “A especificidade do estético e a razão prática em Schiller (2005. In: **Kriterion**, n. 112, p. 229-242):

Schiller pensou o problema da unidade da razão simultaneamente sob dois aspectos: o da *autonomia* das formas fundamentais da racionalidade e o da *permeabilidade* dessas formas. Nos ensaios publicados em *Die Horen* depois do aparecimento das cartas *Sobre a educação estética do homem*, Schiller concentrou-se tanto nos nexos entre a esfera estética e a razão prática, como em “Sobre o perigo dos costumes estéticos” e “Sobre a utilidade moral dos costumes estéticos”, quanto nos nexos entre aquela esfera e a razão teórica, como em “Dos limites necessários do belo particularmente na apresentação de verdades filosóficas”, fruto de sua polêmica com Fichte no verão de 1795, posteriormente fundido com o ensaio sobre o perigo dos costumes estéticos e publicado no segundo volume dos *Escritos menores em prosa* (1800) sob o título “Sobre os limites necessários no uso das formas belas”. No centro de todos esses escritos encontra-se o mesmo tipo de indagação: se e até que ponto pode o estético promover, ou prejudicar, seja a verdade, seja a moralidade. Em ambos os casos, o que está em jogo é um problema *normativo*, pois trata-se de estabelecer os *limites* do gosto e as condições sob as quais suas exigências, na medida em que resultam de um princípio que o funda como uma esfera autônoma, são permeáveis às exigências da verdade teórica e da correção prática, ambas radicadas em esferas igualmente autônomas.

Ao sustentar que o belo em si não contribui para o entendimento ou para a vontade, mas que apenas serve como ponte entre o estado de natureza e o estado moral, Schiller parece defender que o estado estético é apenas uma transição entre o primeiro e o segundo, enquanto em outros momentos esta mesma dimensão estética do ser humano é tida como um estado definitivo, fixo, que depois de ser alcançado através da educação

torna-se uma realidade permanente (cf. DALHSTROM, 2006, p. 88). Esta ambiguidade é respondida, ao menos em parte, no final de suas cartas, onde Schiller afirma que o estado estético é um mundo independente cuja harmonia contrasta com as cisões do mundo real, e justamente por isso, é capaz de promover a transformação deste último.

De acordo com a interpretação do pensamento schilleriano desenvolvida em “Verdade e Método”, na medida em que o esteta converte o pensamento transcendental acerca do gosto em um imperativo moral no qual o agir deve pautar-se pela estética, a própria arte assume o caráter de exercício da liberdade (Cf. GADAMER, 1999. p. 147). Isto tem como consequência a oposição da arte enquanto bela aparência à realidade prática, que é posta como uma antinomia e não mais como uma complementação positiva, conforme encontra-se na tradição que remonta à antiguidade.

As “belas artes”, que costumavam ser concebidas como um aperfeiçoamento da realidade passam a partir deste antagonismo entre realidade e aparência a configurarem-se como autônomas. Mediante a dominação artística, somos lançados em um “reino ideal” que atropela os limites da realidade, se impondo além de até mesmo o Estado e a sociedade. No momento em que o ideal de “educação pela arte” é substituído pelo de “educação para a arte”, o dualismo entre dever e ser da estética kantiana cede lugar a outro mais profundo; com a oposição da realidade à aparência, a conciliação entre este “reino ideal” e a própria vida não é universalizada.

Isto demonstra que a tentativa schilleriana de recuperar os aspectos histórico-políticos da arte não logra em atingir seus objetivos. Embora Schiller tenha colocado em questão os limites da estética kantiana causados pela dissociação entre a arte e seus elementos históricos, culminando numa subjetivização do ser estético, Roberto Machado em seu estudo sobre tragédia intitulado “O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche”, demonstra quão próxima de Kant a estética de Schiller permanece (2006, p. 54-5):

Fala-se muito do elogio de Hegel a Schiller, na Introdução de sua Estética, quando escreve que seu grande mérito foi, antes mesmo dos filósofos, ter ultrapassado a subjetividade e a abstração do pensamento de Kant e reivindicado a totalidade e a conciliação, para fazer de Schiller predecessor de sua própria definição da arte como apresentação sensível do supra-sensível, minha hipótese é que o supra-sensível a que Schiller se refere não diz respeito a uma entidade metafísica, no sentido de um além-mundo ou de um absoluto, mas à subjetividade humana, ao homem, pensado como vontade livre ou liberdade moral, numa perspectiva muito mais moral do que propriamente metafísica. Schiller segue bem de perto a concepção kantiana da lei moral exposta na Crítica da Razão Prática como lei fundamental de uma natureza supra-sensível no sentido de uma lei da causalidade por liberdade. O supra-sensível é o que Schiller, em “Sobre o sublime” chama de “grandioso absoluto” e localiza no interior do homem: uma “faculdade transcendente”, que possibilita a resistência moral à paixão, ao afeto, ao sofrimento; uma força ou um princípio racional, moral, capaz de opor um limite aos efeitos da

natureza. Posição que aproxima Schiller mais de Kant do que do idealismo absoluto. Não que Kant negue a existência de um supra-sensível acima de nós: Deus. Mas, defendendo que a lei moral, lei da causalidade por liberdade, é a lei fundamental de uma natureza supra-sensível, ele também afirma que a liberdade é um supra-sensível em nós; um princípio ativo, mas supra-sensível que, independentemente da natureza e da causalidade mundana, determina fenômenos.

Diante destas considerações, constatamos que Schiller dá continuidade ao projeto iniciado com a filosofia kantiana, permanecendo na esfera da abstração da consciência estética que permeia toda estética idealista. Do ponto de vista do desenvolvimento desta tradição de filosofia da arte, devemos continuar com o exame do pensamento estético de Schelling, que nos oferece uma oposição mais sólida à estética kantiana. A proposta exposta em “Filosofia da Arte” é fundamental para a compreensão de como a filosofia se converte, dentro do idealismo, na busca de uma razão estética que somente pode ser superada pela devida investigação sobre o tempo próprio das obras de arte.

1.4 A Filosofia da Arte a partir do Absoluto

Acompanhando o desenvolvimento da tradição idealista no tratamento das obras de arte, conforme interpretado por Gadamer, observamos que o princípio transcendental para a estética fornecido por Kant, fundado no conceito de gênio, permeia a estética de Schiller. Tal princípio transcendental apenas é abandonado na proposta de filosofia da arte lançada por Schelling graças ao desenvolvimento da noção de absoluto. De acordo com o exposto em “Verdade e Método” (1999, p. 114-5):

Diferentemente de Kant, o ponto de vista da arte tornou-se, com isso, aquele que abrange toda a produção inconscientemente genial e abarcou também a natureza, que passa a ser entendida como produto do espírito. Com isso, porém, se deslocaram os fundamentos da estética. Como o conceito do gosto do belo natural também sofre desvalorização, ou será entendido diferentemente. O interesse moral pelo belo na natureza, que Kant descrevera tão entusiasmamente, dá lugar ao auto-encontro do homem nas obras de arte.

Devemos, portanto, explorar de que maneira a compreensão da arte passa a se articular a partir da noção de absoluto. Para este objetivo, devemos nos voltar para a contribuição filosófica de Schelling. É crucial notar que delimitação kantiana do alcance da razão é completamente rejeitada por Schelling, que se ocupa principalmente do desenvolvimento de um sistema capaz de explicar nada menos que todas as coisas, sob a noção de absoluto. Isto está refletido na reabilitação da interpretação neoplatônica de Platão, pois a seu ver, a esfera ideal é a própria realidade. Sua defesa platônica passa pelo argumento de que a opinião negativa do filósofo grego a respeito das obras de arte apenas traduz uma crítica ao realismo vulgar (cf. SIMPSON, 1989, p. x).

Esta ideia é particularmente cara ao projeto inicial de Schelling de unificar todas as ideias na ideia de beleza, tomada como a mais elevada em sentido platônico. Devido a este objetivo, as obras de arte são tidas como o mais significativo produto da humanidade. Ao se afastar de Kant e dissolver a separação entre fenômeno e númeno, Schelling defende que as obras de arte são a encarnação do ideal no real, e não apenas algo através do qual a mente reconhece sua própria faculdade de julgar. A obra de arte passa a ser o lugar de convergência entre o real e o ideal, e precisamente por isso sua beleza é óbvia e necessária.

Segundo a recapitulação de Hammermeister (2002) da estética alemã, antes da contribuição de Schelling, a questão do ser na filosofia da arte permanecia subestimada ou inteiramente desconsiderada. Ao examinar os conceitos de ser e de belo, Schelling busca recuperar a relação entre verdade e beleza. Nessa perspectiva, tanto Kant quanto Fichte falharam em compreender a essência da filosofia transcendental por manterem a distinção entre fenômeno e númeno. Enquanto o projeto kantiano envolve explicar e compreender todos os fenômenos dentro dos limites da razão, Schelling, graças à sua influência romântica, abre espaço para que fatores irracionais auxiliem na formação do conhecimento. Fichte, de quem Schelling foi colega temporariamente, e cujos trabalhos repercutiram em sua formação filosófica, também é criticado por dar prioridade absoluta à consciência fundada na razão prática, considerando a natureza como instrumento para os fins da mente (Cf. BOWIE, 2003, p.74-5).

Para Schelling, o que ocorre é precisamente o oposto, pois a filosofia transcendental, a seu ver, envolve ir além do círculo da consciência para escapar de permanecer como produto da intuição interna. Reabilitar a noção de ser é importante, nesta perspectiva, para romper com a prioridade dada à consciência. Segundo Schelling, o ser necessariamente antecede a consciência, visto que nenhum conceito pode exaurir seu conteúdo. Esta linha de pensamento culmina na rejeição da cisão entre sujeito e objeto, a partir da qual o filósofo defende que a diferença entre ambos somente passa a existir devido a uma identidade prévia. A filosofia da identidade desenvolvida por Schelling tenta ultrapassar a dicotomia entre mente e corpo e escapar das armadilhas do pensamento representacional. Somente a partir da filosofia da identidade podemos compreender sua concepção de arte, pois as obras artísticas promovem a interação de fatores racionais e irracionais (Cf. BRAECKMAN, 2004, p. 554. In: **The Review of Metaphysics**, V. 57).

A arte, segundo sua filosofia, é construída como identidade das atividades conscientes e inconscientes, e através dela, necessidade e liberdade se relacionam. A

obra de arte resulta da incorporação do ideal dentro do real, aparecendo como produto de um jogo entre o absoluto (*das Unbedingte*) e o finito. A noção de absoluto surge com a finalidade de designar aquilo que jamais pode ser compreendido como uma coisa, aquilo que necessariamente escapa a conceituação, na medida em que é alheio à própria separação entre sujeito e objeto. Hammermeister (cf. Op. Cit., p. 67-8) nos oferece evidências de quão cara é a noção de absoluto aos românticos, mostrando que Novalis desenvolveu este mesmo argumento.

O absoluto, sendo inacessível por conceitos, apenas poderá ser apresentado através da intuição intelectual, que por sua vez, é possibilitada pela intuição estética. Não há possibilidade de, segundo a proposta do sistema do idealismo transcendental, obtermos qualquer conhecimento objetivo do absoluto através da filosofia. A partir daí, Schelling desenvolve a ideia de que obras de arte são capazes de nos oferecer uma compreensão privilegiada da unidade absoluta que precede a separação entre sujeito e objeto. De acordo com Machado (Op. Cit., p. 90):

Por um lado, em continuidade com seus escritos anteriores a respeito da apresentação do absoluto, Schelling defende, no *Sistema*, a existência, na própria inteligência, de uma intuição pela qual o eu é por si mesmo consciente e inconsciente, indicando que é apenas por uma tal intuição que poderemos, por assim dizer, fazer a inteligência sair de si própria e resolver o problema mais elevado da filosofia transcendental: a explicação do acordo do subjetivo e do objetivo. Se é o absoluto que estabelece a harmonia entre a atividade objetiva e a atividade subjetiva, que contém o fundamento universal da harmonia preestabelecida entre o consciente e o inconsciente, esse princípio absolutamente idêntico só pode ser apresentado numa intuição intelectual. Mas isso não é tudo. Pois, por outro lado, Schelling dá, nesse livro, um passo importante na passagem da limitação kantiana da intuição à sensibilidade para a concepção metafísica moderna de intuição intelectual – ao estabelecer que essa intuição só existe na arte, é uma intuição estética. Sua tese a esse respeito é que o fundamento originário de toda harmonia entre o subjetivo e o objetivo só pode ser apresentado em sua identidade originária pela intuição intelectual graças à obra de arte.

Não há oposição entre filosofia e arte no pensamento de Schelling, embora a primeira não possa ser completa sem a segunda, pois a seu ver, a filosofia não é mera atividade nem simples conhecimento, e sim uma atividade inteiramente permeada de conhecimento. Há na filosofia uma unidade que não pode ser quebrada, pois apenas uma realidade é absoluta, e a partir de uma essência única emana toda a diversidade na medida em que esta totalidade indivisível se posiciona sob diferentes determinações, denominadas como potências.

A arte, na medida em que não é determinada apenas pela atividade consciente, é capaz de promover a compreensão de elementos que escapam à consciência. Assim, a obra é tida como campo tanto para a atividade consciente, quanto para a inconsciente. O artista, de acordo com Schelling, é capaz de capturar algo de infinito que escapa de nossa

compreensão. Tradicionalmente, a intuição estética foi relegada a uma posição secundária, que dada a sua natureza representativa ou imitativa, estaria impossibilitada de conter algo de verdadeiro. Porém, Schelling rompe definitivamente com esta tradição, identificando essencialmente a beleza com a verdade e defendendo que o belo não é uma propriedade da natureza, estando mais intrinsecamente conectado à verdade que aos objetos naturais.

Embora tanto a filosofia quanto a arte se fundem num princípio absoluto, Schelling enfatiza a construção histórica da arte, que segundo sua opinião, não é suficientemente levada em conta pela educação acadêmica. Em seu pensamento, a arte se desenvolve a partir da própria existência histórica da natureza, e esta posição exige uma concepção de tempo diversa daquela estabelecida como transcendental. Ao invés de conceber o tempo como condição transcendental da experiência, que é puro e desprovido de conteúdo, Schelling sugere que o tempo se estrutura em camadas que se exibem em movimento histórico. As obras de arte são tidas como produtos da própria determinação do tempo, e são capazes de mediar relações dicotômicas como as relações entre consciência e inconsciência, liberdade e necessidade, universal e particular, de maneira esquemática, simbólica e alegórica. Schelling concebe a história da arte não como uma história do progresso, mas como uma série de relações entre o real e o ideal, denominadas *Indifferenz*. Apesar das distinções óbvias entre a arte grega e a cristã, o mundo do espírito se manifesta em ambas, determinando-as (Cf. SIMPSON, Op. Cit., p XIV-XV).

A noção de absoluto, para Schelling, é o fundamento que lhe permite sustentar que não há uma cisão insuperável entre particular e universal ou entre finito e infinito, pois ambos os aspectos se encontram unificados na arte. Esta concepção deriva da noção kantiana de gênio, segundo a qual é a natureza que fornece, através do artista genial, as regras para a arte. Na interpretação de Schelling, é a própria natureza como força inconsciente que entra em jogo com a consciência do artista e produz algo inteligível que não pode ser explicado apenas pela razão. Antes, a obra de arte enquanto resultado de forças opostas, pode nos dizer muito mais sobre a realidade do que a própria racionalidade, eis que esta está sujeita a infinitas interpretações, enquanto a ciência somente pode tratar das relações de causa e efeito de uma série de eventos. Isto leva Schelling a afirmar que a arte é o verdadeiro órgão e documento da filosofia, sempre registrando o que ela não pode representar externamente, conforme se apreende na seguinte passagem de sua obra:

Se a intuição estética é meramente a intuição intelectual tornada objetiva, é auto evidente que a arte é de uma só vez o único verdadeiro e eterno órgão e documento da filosofia, que sempre continua a nos falar daquilo que a filosofia não pode retratar

em sua forma externa, a saber, o elemento inconsciente na ação e produção e sua identidade original. A arte é superior ao filósofo, precisamente porque ela se abre para ele como se fosse o mais sagrado dos sagrados, onde queima em eterna e original unidade, como se numa chama única, aquilo que na natureza e na história está afastado, e na vida e na ação, assim como também no pensamento, devem para sempre voar separadas. (1989, p. 231).

Diante disso, podemos argumentar que não há nenhum acordo trans-histórico ou intercultural que estabeleça critérios para o que é arte, mediante os quais se torne possível definir que obras se caracterizam como tal. Porém, para Schelling, a própria incapacidade de classificar conceitualmente a arte é justamente o que a torna significativa, eis que sua essência é desafiar nossas concepções estabelecidas e abrir novas possibilidades de compreensão do mundo e de nós mesmos. As obras de arte representam a identidade das atividades conscientes e inconscientes, embora uma não se converta na outra. Antes, as tendências conscientes e inconscientes permanecem intactas, e é justamente a incapacidade de conciliá-las que garante a multiplicidade de interpretações das obras de arte. A ideia, tão cara ao romantismo, de que as obras de arte são sujeitas a infinitas interpretações, embora dependa da constante colisão entre consciência e inconsciência, se manifestam como quietude e grandeza, mesmo quando o conteúdo da obra é amplamente emocional ou mesmo doloroso, pois este é o traço fundamental da beleza (cf. BOWIE, 2006, p. 247).

De acordo com Schelling, até mesmo o belo que somos capazes de identificar na natureza depende de nossa familiaridade com as obras de arte para ser reconhecido, e neste aspecto reside sua principal oposição a Kant. Enquanto o pensamento kantiano atribui ao gênio a função de favorito da natureza, assumindo que a mais elevada beleza a esta pertence, Schelling rejeita esta hierarquia e sustenta que os objetos criados pela humanidade são responsáveis por fornecer os critérios que nos permitem julgar a natureza como bela. Além disso, Schelling defende veementemente que as obras de arte são fins em si mesmas, e precisamente por isso elas mantêm sua integridade. Ter a arte como fonte de prazer sensível a degrada, e mesmo a tentativa de conectá-la à moralidade ou ao conhecimento é infrutífera, pois estes possuem finalidades específicas que não se integram à liberdade absoluta da arte.

Disto se segue uma noção de filosofia que é incapacitada por sua própria contradição, pois a tarefa da filosofia é pensar o absoluto, porém seu *modus operandi* consiste em conquistar conhecimento através de conceitos, pelos quais o absoluto é inalcançável. O sistema filosófico desenvolvido por Schelling atribui à arte o papel de articular e simbolizar o absoluto, cuja natureza é irrepresentável, de modo que tanto a ciência quanto a filosofia estão fadadas à incompletude caso não se alinhem à arte. Por

este motivo, Schelling propõe que a filosofia e as ciências naturais retornem à poesia através de uma “nova mitologia”, que não é invenção de um único poeta, mas de uma “nova raça”, responsável por uma “poesia universal”, embora deixe em aberto como seria esta nova mitologia e em que ela consistiria. Em linhas gerais, a nova mitologia teria a função de unir a intuição estética à política, tornando a arte um instrumento da filosofia prática, de acordo com as linhas gerais estabelecidas no “Mais Antigo Programa Sistemático do Idealismo Alemão” (Cf. STURMA, 2006, p. 224). A apreensão da obra de arte é sempre um fenômeno privado, porém através de sua incorporação numa mitologia, ela se converteria em fenômeno social. De que maneira esta transição entre a esfera pessoal e a esfera pública seria realizada e como isto alteraria a própria produção artística é algo que Schelling jamais explicou em seu projeto (Cf. Ibid., p. 228).

Porém, nem o próprio Schelling sustentou ao longo de sua vida intelectual a prioridade inicialmente dada às artes. Em sua obra “Filosofia da Arte”, a filosofia é equiparada à arte, e a própria linguagem passa a ser vista como obra de arte, pois é a expressão direta de um ideal, seja ele conhecimento, pensamento, sentimento ou vontade em algo real. A arte mantém seu papel de revelar aquilo que não pode ser subsumido aos conceitos, entretanto cabe, em última instância, aos filósofos interpretá-la. Nesta perspectiva, arte e filosofia oferecem meios distintos de elaborar o que Schelling chama de “identidade absoluta”, que corresponde à compreensão da realidade.

No paradigma estético desenvolvido por Schelling a função epistêmica da arte domina todas as outras, enquanto as funções práticas são ignoradas. A obra de arte precede a ciência, sendo um produto do espírito humano cuja finalidade é revelar uma verdade diversa daquela da ciência, mais fundamental, e que serve de fundamento para as demais. Sem a atividade reveladora da arte, nenhuma investigação individual seria possível. A noção de que as obras de arte podem, de alguma maneira, nos oferecer uma intuição estética do absoluto capaz de superar a distância entre sujeito e objeto, revelando a verdade, lança sua influência na filosofia da arte de Hegel, mas também posteriormente reverberará nas investigações sobre arte de Heidegger e de Gadamer. Devemos, portanto, expor aqui de que maneira Hegel tratará da noção de absoluto, e em que medida suas críticas a Schelling nos oferecem uma filosofia da arte, pela primeira vez, ciente da historicidade das obras.

Ao discutir a relação de Hegel com os românticos, Márcia Cristina Ferreira Gonçalves nos diz o seguinte (2002. In: **Forum Deustch - Revista Brasileira de Estudos Germanísticos** v. VI, p. 42-51):

Uma das maiores diferenças filosóficas entre Hegel e Schelling se dá em torno do

conceito de natureza, ou melhor, da discussão sobre a relação entre espírito e natureza. A crítica de Hegel à concepção schellingiana de natureza, se estende, contudo, a toda uma forma de pensar romântica, que se inaugura no fim do século XVIII e início do século XIX, e que representa para Hegel uma espécie de ameaça ao estatuto racional conquistado a partir do movimento do iluminismo, como por exemplo, o retorno de categorias filosóficas pré-reflexivas, como o conceito de revelação ou a ideia mesma de intuição.

Isto levará Hegel a desenvolver sua noção de espírito absoluto em oposição ao que Schelling desenvolveu como absoluto. Em princípio, a discordância não foi motivada por questões ligadas à filosofia da arte, mas exercerá profundas influências na concepção de arte hegeliana. O filósofo inicia suas “Preleções sobre Estética” delimitando seu campo às belas artes, categoricamente excluindo de seu escopo o belo na natureza e defendendo que a beleza produzida pelo espírito é mais elevada e superior a qualquer objeto encontrado no mundo natural. Para melhor compreendermos como a arte se encaixa do pensamento hegeliano, devemos antes de tudo notar que, ao seu lado encontramos ainda a filosofia e a religião, sendo estes os três meios de expressão dos valores intrínsecos de uma civilização. Embora arte, religião e filosofia partilhem do mesmo conteúdo universal, eles diferem em matéria. A arte apresenta seu conteúdo sensivelmente através da fabricação humana, a religião é expressa por meio de imagens mentais daquilo que é divino, e a filosofia se ocupa das concepções puras, dos conceitos.

Historicamente, a seu ver, a humanidade se desenvolve culturalmente num movimento que sai da “sensação” para a “concepção” de maneira semelhante à retratada por Platão na saída da ignorância para o conhecimento. Isto leva Hegel, logo no início de suas lições, a justificar a relevância do estudo sistemático das obras de arte, visto que a princípio, as obras de arte se fundam na ilusão e na aparência. Além disso, lhe parece pertinente questionar a possibilidade de investigação científica acerca de objetos cuja apreensão depende tão majoritariamente das sensações. As representações do belo são sempre particulares, dada a ilimitada variedade de formas em que a beleza pode se manifestar, porém, a atração humana por ela é um traço universal. Isto serve para Hegel como um indicativo da possibilidade de investigar a natureza das belas artes, consideradas como manifestação da liberdade, salvaguardadoras das mais significativas representações dos povos que as produziram. Além disso, nas obras de arte o que é sensível e efêmero se combina à irrestrita liberdade do pensamento conceitual para expressar uma realidade superior que brota do espírito. Segundo Hegel, as obras de arte não são apenas representações, mas apontam para algo de espiritual. É a partir daí que encontraremos, pela primeira vez na história da estética idealista, uma formulação da obra de arte como manifestação sensível da ideia.

1.5 A Obra de Arte como Manifestação Sensível da Ideia

É de conhecimento geral que Hegel apresentou sua estética em cursos ministrados em Heidelberg e Berlim, sem jamais publicá-la na forma de um livro. Após sua morte, notas de suas aulas foram reunidas e publicadas por Heinrich Gustav Hohto, que segundo historiadores, tomou algumas liberdades na adaptação do texto que foi denominado “Preleções sobre Estética”. Embora seja difícil precisar quão fiel esta obra é ao pensamento de Hegel, especialistas em geral concordam que os princípios estéticos ali expostos são coerentes com o sistema metafísico hegeliano (cf. WICKS, 1993, p 348). Entre os que aceitam a reconstrução do pensamento hegeliano empreendida por Hohto, encontramos Gadamer, que dela retira considerações fundamentais que sustentarão sua própria filosofia da arte.

Ainda que as obras de arte não sejam a maneira mais eficiente de conhecer a totalidade que Hegel denomina “Espírito Absoluto” (*absolute Geist*), elas podem e devem ser vistas sob a luz da investigação científica. A insuficiência da arte em revelar o divino se dá especialmente na época cristã, em oposição à época grega, na qual as obras de arte revelavam com sucesso o sagrado (cf. HEGEL, 2001. p. 34-5). Dado o fato de o esplendor e maior significado da arte ter ficado no passado, a ciência da arte aparece como mais necessária do que nunca. É relevante notar que Hegel associa a ciência à filosofia, pois “é tarefa da filosofia considerar um objeto segundo a necessidade, que não pode, na verdade, ser necessidade subjetiva ou estar submetida a uma ordem e classificação exterior e assim por diante” (Op. Cit., p. 36).

A arte, enquanto produto do espírito, tem como tarefa trazer os mais altos interesses do espírito à consciência. Para Hegel, o exame das obras de arte tem dois tipos de tratamento: o empírico, que cabe aos eruditos interessados em conhecer amplamente as obras de arte particulares; e o teórico, tal como se mostra na “Poética” de Aristóteles e na “Ars Poetica” de Horácio, cuja finalidade é retratar os aspectos essenciais da obra, mas que servem, em última instância, para educar o gosto do apreciador da arte em geral, não procedendo de maneira verdadeiramente filosófica. Hegel menciona também o crítico de arte Hirt e sua definição do julgamento estético e da formação do gosto a partir da noção de beleza como completude. Com isso, Hirt prescreve quais devem ser os elementos essenciais de uma obra para que ela seja artística, porém se distancia da verdadeira investigação filosófica. O objetivo de uma filosofia da arte deve ser, antes de tudo, o significado da obra de arte, aquilo que ela simboliza, e não sua

materialidade. Segundo Hegel, a erudição tem seu valor somente na apreciação das obras de arte individuais e no conhecimento das causas históricas que as cercam, partindo sempre do particular, do existente.

O projeto hegeliano, por outro lado, consiste em teorizar sobre o belo em si mesmo, sobre a ideia. Filosoficamente, esta tentativa teve sua origem em Platão, porém, nas palavras de Hegel “a falta de conteúdo inerente à ideia platônica não mais satisfaz às necessidades filosóficas mais ricas de nosso espírito atual” (Id., p. 45). Isto o leva a defender que a investigação platônica foi apenas o começo, e que para pensarmos corretamente o conceito de beleza, devemos simultaneamente reconhecer a ideia universal e a existência particular. Com o reconhecimento da existência particular da obra, Hegel nega o caráter mimético da arte tal como defendido por Platão. Dada a necessidade da filosofia de demonstrar seus objetos, e não simplesmente mostrá-los como as demais ciências, Hegel determina que o ponto de partida de sua investigação seja a concepção usual de arte, tal como se apresenta na consciência comum, para que a partir desta se possa desenvolver mais rigorosamente seu conceito.

Inicialmente, Hegel aponta três determinações usuais da arte: é produto da atividade humana para atender às necessidades dos sentidos humanos, e possui uma finalidade em si mesma. Embora a arte seja realizada pelos seres humanos e não seja um produto da natureza, ela não se constitui como atividade puramente exterior e mecânica. Em verdade, é obra do espírito, e, portanto, possui características particulares, não estando obrigada a cumprir normas específicas universalmente válidas, mas mais propriamente renovando, de maneira constante, suas regras. Isto fez com que a obra fosse pensada como produto de um gênio, posição rejeitada por Hegel na medida em que a própria formação do talento do gênio requer essencialmente uma formação pelo pensamento além da habilidade em produzir². Outro aspecto importante se apresenta na tendência de valorizar mais a natureza que os produtos da atividade humana. Esta noção é rejeitada por Hegel, que atribui maior valor aos produtos humanos graças à sua relação com o espírito, enquanto que os produtos da natureza, ao contrário das artes, jamais podem expor ideais divinos. O argumento de que a natureza é o próprio produto de Deus, enquanto que a obra de arte é inferior por ser criação de uma criatura, é descartado com a alegação de que criação a própria criação divina se fortalece com a consciência humana, conforme podemos averiguar na seguinte passagem (HEGEL, Op. Cit., 50-51):

Sobre este ponto, a consciência comum tomou como evidente a opinião segundo a qual o produto da arte humana está aquém do produto natural. Pois a obra não

2 Hegel aponta os trabalhos da maturidade de Goethe e Schiller para demonstrar a importância da formação na produção das obras de arte (Cf. p. 50).

possui sentimento (Gefühl) em si mesma e nem vida; pelo contrário, vista como objeto exterior, é algo morto. Costumamos valorizar o vivo mais que o morto. Ora, é evidente que a obra de arte não tem movimento próprio nem é viva. O vivente natural é uma organização realizada conforme a fins em suas mínimas partes, tanto externa quanto internamente. Em contrapartida, a obra de arte só alcança aparência de vitalidade em sua superfície; interiormente, contudo, é pedra, madeira, tela, ou, como na poesia, representação que se exterioriza no discurso e nas letras. Mas não é este aspecto da existência exterior que torna uma obra um produto da bela arte; ela só é obra de arte quando, brotada do espírito, também pertence ao terreno do espírito, foi batizada pelo espiritual e somente expõe aquilo que é formada em sintonia com o espírito. Na obra de arte, o interesse humano, o valor espiritual que existe num acontecimento, num caráter individual, numa ação em sua trama e em seu desenlace é apreendido e se sobressai de modo mais puro e transparente do que no terreno da restante efetividade não artística. Por isso, a obra de arte está acima do produto natural, que não fez esta passagem pelo espírito. Assim, por exemplo, uma paisagem apresentada com sentimento e conhecimento pela pintura, como obra do espírito, assume uma posição superior à paisagem meramente natural. Aliás, nenhum ser natural expõe ideais divinos, como a arte o faz.

Aqui testemunhamos a maior razão através da qual Hegel rejeita a visão romântica da arte. O projeto de superação da dicotomia entre sujeito e objeto, a partir de uma instância como o absoluto proposto por Schelling, que seria acessível por meio da intuição estética, se funda na necessária separação entre os produtos da arte e os da natureza (Cf. Gonçalves, 2001, p. 18). Esta distinção será fundamental para as investigações acerca do tempo próprio das obras de arte, conforme veremos na segunda parte de nosso trabalho.

Por trás da diferença fundamental entre o belo na arte e o belo na natureza, e através da subordinação do segundo ao primeiro, constatamos de Hegel concebe a arte como uma necessidade universal que emana da racionalidade humana, cujo objetivo é promover o reconhecimento do espírito através da produção exterior. Que a arte tenha seu fundamento e sua origem na racionalidade humana não torna menos importante o fato de ela se constituir como produção sensível. Porém, os aspectos sensíveis das obras somente se manifestam na medida em que se configuram como aparição sensível da ideia. Esta definição da arte serve para garantir sua autonomia fora dos parâmetros kantianos, que são rejeitados. Segundo Gonçalves (Op. Cit., p. 52):

A obra de arte, no sentido hegeliano, envolve um interesse necessariamente espiritual, que difere dos interesses prosaicos de consumo e uso. A obra de arte não é nenhum puro *ser-para-outro*, como a maior parte dos objetos prosaicos, mas um *ser-para-si*, que atinge *autonomia* na medida em que tem potencialmente nela a subjetividade refletida. A não-liberdade ou o destino cego da *vida prosaica*, ligada e regida ainda por certos impulsos e interesses imediatos, contradiz a realização do ideal, que se dá *pela primeira vez* efetivamente por meio da arte.

Para Hegel, o fato de a arte estar destinada a despertar o sentimento de agrado causado pela beleza é o que a afasta das outras formas de conhecimento. Os

sentimentos despertados pela fruição da obra – sejam de temor, piedade, alegria ou alívio – sempre dependem do belo que, necessariamente, emana da arte.

Hegel defende que sem princípios universais para a compreensão estética, a apreciação sensível das obras de arte se torna dependente da formação (*Bildung*), que determina o gosto. O critério de gosto, no entanto, não é suficiente para dar conta da profundidade das obras de arte, pois é excessivamente superficial e incapaz de reconhecê-las como manifestação do espírito. Com a insuficiência do critério de gosto, surge o conhecedor da arte, apto a discernir as várias influências históricas e culturais presentes nas obras. A erudição promove a fruição da obra de arte, embora Hegel afirme que ela não é o único elemento importante na compreensão da relação do espírito com a obra, ou mesmo com a arte em geral, pois ater-se estritamente aos aspectos históricos, culturais e formais das obras pode contribuir para que o intérprete cegue perante a verdadeira natureza da arte na medida em que a compara com valores positivos, técnicos ou históricos.

O essencial para que se apreenda o sentido da obra de arte é o reconhecimento de que, embora esta somente exista graças à sua aparência sensível, ela não é dada meramente à sensibilidade, antes ocupando uma posição essencial para o espírito. Desse modo, concluímos que na perspectiva hegeliana, a obra jamais pode ser tida como um ente material, pois sua essência apenas pode ser compreendida a partir de sua relação com o espírito humano. Enquanto os objetos do mundo são desprovidos de qualquer autonomia, servindo apenas para o uso de acordo com os desejos humanos, as obras de arte são tratadas como objetos existentes apenas para o lado teórico do espírito (cf. Op. Cit., p. 57), satisfazendo apenas os interesses espirituais.

A importância da existência da obra de arte particular no pensamento de Hegel separa radicalmente as investigações sobre a arte das ciências da natureza, pois estas últimas sempre buscam atingir princípios universais, enquanto a filosofia da arte necessariamente deve partir e permanecer na singularidade de cada obra. Por esta razão, Hegel defende que o sensível na obra de arte apenas aparece superficialmente, não sendo a materialidade seu aspecto mais relevante. A obra de arte não é concebida como as coisas naturais, e sim se situa no meio do caminho entre a sensibilidade imediata e o pensamento ideal. Os aspectos sensíveis e espirituais precisam estar unificados para que a obra de arte possa verdadeiramente se manifestar como tal.

Já mencionamos que Hegel, na mesma linha que Schiller e Schelling, rejeita a noção vulgar de que obras de arte sejam, de algum modo, imitação da realidade. O filósofo descarta igualmente a semelhança da obra aos objetos representados como

critério para a definição do que é arte. Também menciona as diferenças culturais e a patente dificuldade de se atingir uma noção universal de beleza como argumento contrário a noção de que a arte imita a natureza. A semelhança entre o objeto natural e sua representação é, para Hegel, apenas resultado de artifícios técnicos (*Kunststücke*) e não propriamente obras de arte. Somente se afastando de qualquer concepção mimética podemos compreender a finalidade que Hegel atribui às obras de arte na seguinte passagem (p. 66):

A arte deve efetivar em nós aquele conhecido enunciado: “*Nihil humani a me alienum puto*”. - Sua finalidade é assim expressa: despertar e avivar as impressões, as inclinações e paixões adormecidas de *todo tipo*; *preencher* o coração; permitir que os homens possam sentir – desenvolvido ou não – tudo que o ânimo humano possa ter, experimentar e produzir em seu ser mais íntimo e secreto; permitir que os homens possam sentir o que pode mover e excitar o peito humano em sua profundidade e em suas múltiplas possibilidades e aspectos; oferecer para o prazer dos sentimentos e da intuição o que o espírito possui de essencial e de superior em seu pensamento e na *Ideia*, a saber, a magnificência do nobre, do eterno e do verdadeiro; igualmente, tornar apreensível o infortúnio e a miséria, o mal e o crime; ensinar a conhecer intimamente tudo que é horrível e horripilante assim como o que é prazeroso e beato; e por fim, deixar a fantasia livre no jogo ocioso da imaginação assim como deixar as intuições e sentimentos sensivelmente excitantes se regalarem num encanto sedutor. A arte deve, por um lado, agarrar esta riqueza onipresente do conteúdo para completar a experiência natural de nossa existência exterior; por outro lado, deve excitar aquelas paixões em geral para que a experiência da vida não nos deixe insensíveis e então possamos alcançar a predisposição para todos os fenômenos.

Neste posicionamento, averiguamos a completa rejeição de qualquer interpretação da arte como simulacro do real. Antes, sua função é despertar sentimentos por meio da aparência, que em última instância, será o desenvolvimento e manifestação de todas as capacidades humanas e forças individuais, em todas as direções possíveis. Isto leva Hegel a defender que há dois tipos de finalidade para a arte: uma comum às partes singulares, e outra de natureza substancial, superior à primeira. Enquanto a finalidade comum a cada potência desenvolvida pela arte é única, de acordo com o conteúdo do que ela busca incrementar, a finalidade substancial confere unidade a todas as outras. Sobre este último tipo de finalidade, Hegel argumenta que inicialmente desempenha o papel de moderar os apetites, auxiliando na superação da brutalidade e no domínio das paixões, de modo similar ao discutido por Aristóteles em sua “Poética”, através da noção de catarse. Porém, para Hegel, as obras de arte, ao invés de incentivarem uma espécie de união entre homem e natureza, são precisamente as ferramentas que permitem a separação de ambos. Nas palavras de Hegel (p. 69):

Podemos, na verdade, tomar de diferentes maneiras a afirmação corrente segundo a qual o homem deve manter-se numa unidade imediata com a natureza; mas tal unidade em sua abstração é justamente brutalidade e selvageria, ao passo que a arte dissolve esta unidade para o ser humano, o levanta com mãos suaves para fora desta prisão da natureza. A ocupação com os objetos da arte permanece

puramente teórica e com isso chama atenção primeiramente para as representações artísticas em geral, e em seguida igualmente para o significado delas, para a comparação com outro conteúdo e para a abertura à universalidade de consideração e seus pontos de vista.

A investigação desenvolvida por Hegel toma a obra de arte como instância que liberta o ser humano da natureza. De acordo com o filósofo, isto a conduz a uma compreensão da finalidade da arte: o aperfeiçoamento moral através da purificação das paixões, novamente se assemelhando ao pensamento de Aristóteles. A concepção de arte como força que auxilia no domínio dos desejos e na purgação das paixões culmina num ponto comum, que segundo Hegel, é a instrução. A arte, na medida em que logra manipular os sentimentos, transforma os seres humanos de tal modo que o filósofo afirma que esta é o primeiro mestre dos povos. A fruição da obra, o seu poder de deleitar e entreter são secundários, pois sua finalidade é instrutiva. A arte é apenas um do meio para a formação, em geral de princípios morais. No entanto, isto se deve mais propriamente ao fato de as obras de arte em geral nunca incentivarem a imoralidade do que a uma característica moralizante da arte em si.

Discordando da posição segundo a qual a moral é a finalidade última da arte, Hegel observa que o ser humano eticamente virtuoso não é necessariamente moral, pois moralidade requer reflexão e livre escolha daquilo que é racionalmente escolhido como bom. A seu ver, a formação espiritual humana nos força a habitar dois mundos distintos: o da matéria, que nos sufoca com desejos e paixões; e o da ideia, que fornece regras racionais universais para nossas ações. É tarefa da filosofia superar estas oposições, e embora a arte contribua tanto para a formação espiritual quanto para a moderação dos desejos e paixões, segundo Hegel, sua finalidade não deve ser compreendida a partir da utilidade. Antes, a arte é um fim em si mesmo e nenhuma utilidade obtida a partir das obras pode determinar seu conceito.

Antes de propor sua concepção de finalidade da arte, Hegel examina o pensamento dos filósofos que o antecederam, como Kant, Schiller e Schlegel e na própria história da estética enquanto disciplina filosófica, e encontra a necessidade de discernir as três formas da arte de acordo com sua relação com as ideias. A primeira é a simbólica, denominada assim devido ao fato de a ideia ainda não ter encontrado a forma, ou seja, ela é um modo de expressão que trata de seu assunto apenas de maneira indireta e aproximada. Como exemplo de simbolismo, Hegel aponta para a arte oriental panteísta, conforme se apreende através da sua interpretação: “por um lado, mesmo nos piores objetos introduz o significado absoluto e, por outro lado, força violentamente os

fenômenos na direção da expressão de sua concepção de mundo; dessa maneira se torna bizarro, grotesco e destituído de gosto...” (p. 92). Hegel associa esta modalidade de arte à arquitetura, e a considera incapaz de conciliar ideia e forma, sendo, por conseguinte, incapaz de expressar seu significado.

A segunda forma de arte, a clássica, consegue eliminar as deficiências da forma simbólica, na medida em que adéqua a forma à ideia através da representação corporal de figuras divinas. Para Hegel as esculturas gregas constituem uma concretização da espiritualidade, e a antropomorfização presente nelas é uma etapa necessária ao desenvolvimento do espírito. A forma clássica, contudo, aprisiona o espírito na particularidade da forma humana, devendo ser superada pela terceira forma: a romântica.

Na forma romântica, finalmente a arte consegue expressar com profundidade a subjetividade humana e expor o espírito segundo seu verdadeiro conceito. Segundo Hegel, isto se deve ao surgimento e desenvolvimento do cristianismo, que une a natureza humana e a divina de maneira imediata, capaz de ser representada sensivelmente. Devido ao fato de na concepção cristã Deus ser representado como espírito e não como indivíduo, a arte romântica é capaz de ultrapassar a si própria num movimento que a torna menos dependente da materialidade. Enquanto a arquitetura e a escultura são consideradas formas de arte inferiores por estarem relacionadas à arte simbólica e à clássica respectivamente, a arte romântica possui três meios para se manifestar: a pintura, a música e a poesia.

Na perspectiva hegeliana, a pintura trabalha com a imagem do homem e de seu ambiente, elementos presentes também na arquitetura e na escultura, porém de maneira menos dependente do espaço e da materialidade, visto que esta modalidade de arte dispõe apenas de duas dimensões. Ao invés de representar a beleza do corpo como faz a arte clássica, a pintura expressa a subjetividade sensível do artista. Hegel oferece como exemplo da influência cristã a pintura da Madonna e seu filho, na qual o foco não é a beleza do corpo, mas o belo no olhar de amor entre mãe e filho. O mesmo vale para o bom retrato, no qual o artista não se ocupa tanto da semelhança com o retratado, mas enfatiza a expressão de características subjetivas tais como a força do olhar, a postura, a suavidade no semblante.

A segunda arte romântica é a música, cuja principal característica é a eliminação completa da espacialidade. Conforme Hegel, a idealidade da matéria aqui se manifesta apenas em idealidade temporal, servindo como ponto de transição entre a sensibilidade material abstrata da pintura e a espiritualidade abstrata da poesia. Como muitos de seus antecessores, Hegel tem na poesia a mais elevada forma de arte, eis que em sua

concepção, somente ela pode se alçar acima das suas possibilidades históricas, sendo o meio mais adequado de expressão do espírito absoluto. Por não possuir limites espaciais, a poesia é tida como meio conceitual para a expressão artística, finalizando um movimento de independência da sensibilidade iniciado com a pintura romântica. Isto permite que a poesia nos transporte mais diretamente para a interioridade da subjetividade humana. A poesia não somente se destaca das demais formas de arte, mas perpassa todas elas na medida em que é o meio mais puro para a manifestação do espírito. Nas palavras de Hegel “a arte poética é a arte do espírito tornado livre em si mesmo e que não está preso ao material exterior e sensível para sua realização, que se anuncia apenas no espaço e no tempo interiores das suas representações e sentimentos” (Op. Cit., p. 102).

Observamos nesta posição que a tendência de dissolução dos meios sensíveis da arte representa um esforço para expressar o conteúdo não empírico do espírito. Por esta razão, Hegel sustenta que o elemento poético é universal, presente em todas as formas de arte. As formas simbólica, clássica e romântica são momentos da própria ideia de beleza, que se purifica na medida em que se torna menos dependente dos elementos sensíveis, se convertendo, através da poesia, em pensamento. Segundo Wicks em “The Cambridge Companion to Hegel” (p. 359):

A poesia aborda esta forma ideal de expressão, mas permanece atada à especificidade da linguagem através do seu uso de expressões figurativas. O mais profundo objetivo da poesia, o próprio objetivo do espírito humano em geral entra em conflito com as condições da expressão artística. Em última instância, a poesia aspira se tornar filosofia, mas continua ligada ao seu modo literário de expressão. Por esta razão a poesia contém traços que imediatamente apontam na direção dos modos mais avançados de expressão cultural, a saber, religião e filosofia³.

Depois da classificação das Formas de arte, Hegel guia sua investigação para o conceito de beleza subjacente a toda manifestação estética. Em seu pensamento, o belo é tido como um modo específico de manifestar a verdade, o que situa a arte no mesmo âmbito da religião e da filosofia, as três expressando de maneiras distintas o mesmo conteúdo.

Se a verdade contida na obra de arte apenas é expressa através da beleza, ainda assim ela é insuficiente, pois Hegel, em última instância, defende a superioridade da filosofia dada sua capacidade de expressar-se conceitualmente. Isto justifica as inúmeras

³Poetry approaches this ideal form of expression, but it remains tied to the specificity of language through its use of figurative expression. The deepest aim of poetry, the very aim of the human spirit in general, thus conflicts with the very conditions for artistic expression. Poetry ultimately strives to become philosophy, but it remains bonded to its literary mode of expression. For this reason, poetry contains overtones that immediately point in the direction of the more-advanced modes of cultural expression, namely, religion and philosophy. (Tradução nossa).

interpretações de sua estética que compreendem a arte como um estágio inicial de manifestação do espírito a ser superado pelo desenvolvimento da filosofia. Stephen Bungay em sua obra “Beauty and Truth” afirma que Christian Hermann Weisse foi o primeiro a considerar que, embora muito difundida, esta posição não é coerente com o resto da obra hegeliana, pois parece substituir a racionalidade teórica pela historicidade teórica (1989, p. 31). O fato é que a divisão do espírito que caracteriza a arte como intuição, a religião como representação, e a filosofia como pensamento puro, dificilmente é conciliável com a posição segundo a qual estas três manifestações possuem o mesmo conteúdo. Porém, é a partir da unidade de conteúdo da arte, religião e filosofia que se sustenta a tese do fim da arte, que devemos examinar a seguir.

1.6 A tese hegeliana do fim da arte e o seu caráter passado

A arte, constituída como manifestação do espírito, encontra seu limite em sua própria figura sensível. Segundo Gadamer, na medida em que Hegel vê as obras como aparências sensíveis e finitas que remetem ao invisível e infinito, “a arte é uma contradição da finitude e infinitude que só experimenta sua dissolução no conceito filosófico da dialética especulativa e no saber absoluto” (GADAMER, 1994, p. 117). Esta dissolução corresponde à “morte da arte” e remete à própria realização histórica das obras de arte. O espírito, tendo como finalidade seu reconhecimento através do conjunto de suas manifestações, deve necessariamente passar pelo estágio sensível. Porém, a realização plena do saber absoluto apenas pode se concretizar após a superação do sensível. Isto se dá através do saber filosófico, no qual as contradições entre o sensível e o espiritual são finalmente resolvidas e esgotadas.

A famosa tese hegeliana sobre o fim da arte sempre foi controversa, especialmente aos olhos daqueles que a interpretaram literalmente. Na medida em que a arte é concebida como manifestação da verdade ao lado da religião e da filosofia, para Hegel se torna evidente que sua função somente é completa durante um determinado período histórico, o da religião da arte (*Kunstreligion*) na antiguidade grega. Cabe à arte mediar o conhecimento que o homem tem de si mesmo, participando da própria constituição da identidade do sujeito. No entanto, dada a natureza sensível da arte e sua tendência histórica à *libertação* da matéria para atingir seu ápice na poesia, a verdade contida na arte inclina-se a manifestar-se cada vez menos sensualmente e mais conceitualmente ao ponto de ser substituída inteiramente pela filosofia.

Esta tese se aproxima daquela sobre o fim da história, cuja interpretação literal

difícilmente é defensável. A visão de que a finalidade da história é a descoberta do princípio mais elevado do desenvolvimento histórico é a própria realização deste desenvolvimento, ainda que sempre incompleta. Do mesmo modo, a tese do fim da arte em geral não é tomada como um anúncio do término de toda produção artística em todas as civilizações e de sua pronta substituição pela filosofia. Sobre o caráter passado da arte, conforme pensado por Hegel, Gadamer nos diz (2010, p. 76-7):

Eu defendi reiteradamente a tese de que a doutrina do caráter passado da arte significa em verdade a libertação da arte enquanto arte; uma tese para qual tenho em meu favor inicialmente a evidência linguística. A terminologia ensina como foi somente no tempo de Hegel que se afrouxou a tal ponto o laço entre as habilidades artísticas de todos os tipos e a “arte”, que a adição do termo “belo”, ou seja, que a expressão “belas artes” se tornou supérflua. Se quisermos elucidar a partir daí a doutrina do caráter de passado da arte, será preciso lembrar fundamentalmente que mesmo as declarações de Hegel sobre as passagens de uma forma artística para outra precisam indicar algo sobre o sentido do fim da arte e sobre o caráter passado da arte. Pois estas declarações também têm por meta tal “passagem”. Desse modo, porém, aprendemos que estes enunciados não são enunciados sobre o transcurso do acontecimento, mas sobre a ordem na reflexão filosófica. Eles têm em vista a verdade que o conhecimento filosófico consegue distinguir nas realidades fenomenais. Com isto, a questão sobre o passado da arte encontra-se na mesma linha que a posição inicial da arquitetura ou que a posição final da poesia no sistema das artes – e, por fim, até mesmo que o problema conhecido do fim da história. Esta é uma analogia extremamente instrutiva. Ninguém pode duvidar aqui de que o fim da história não tinha outra coisa em vista senão o fato de nenhum princípio superior poder sobrepujar o ideal da “liberdade de todos”. O que é dito com isto não é que a história está no fim, mas que a história não pode mais ter lugar como um progresso no sentido da consciência da liberdade. Sim, talvez a história não possa ser vista absolutamente como um progresso, mas seja o esforço que nunca se plenifica por produzir na realidade aquilo que corresponderia à autoconsciência da liberdade.

Hegel, por vezes, parece ser inconsistente em sua história da arte, pois trata obras de períodos distintos juntamente para fundamentar sua tese sobre o movimento histórico da arte atingindo seu fim. Sua inspiração para este posicionamento não foi inovadora, visto que Schiller também observava o desenvolvimento histórico da arte desde os gregos até a época cristã, e Schelling também incluiu este desenvolvimento em sua teoria para propor a nova mitologia. A principal diferença é que Hegel, em momento algum, propõe a recuperação de ideais gregos para renovar a arte. A maior divergência entre Hegel e seus supracitados conterrâneos reside justamente no fato de que, em sua concepção, a mudança do estilo grego para o estilo cristão é a prova de que a arte sempre esteve neste processo que culminará em seu fim. Segundo Gadamer, não há inconsistência na classificação da história da arte hegeliana, mas sim uma interpretação de seu desenvolvimento que reitera a tese do caráter passado da arte (GADAMER, Op. Cit., p. 77):

O caráter passado da arte, caso ele seja compreendido assim, não significa por isso de maneira nenhuma o fim da arte, mas implica tão somente o fato de a arte

exercer a partir daí sua função no interior de uma exigência de verdade mais elevada. Esta subordinação determinou de fato a história primeva da arte ocidental logo após a aparição do cristianismo. A arte alcançou sua justificação em lutas penosas contra a proibição às imagens características dos judeus e à revelação cristã, contra a pretensão à salvação da igreja. Na estética hegeliana, essa arte possui o nome genérico de arte “romântica” – o que quer dizer que ela remete a uma figura mais elevada da verdade. Aqui podemos nos lembrar do que era no fundo a forma romântica da arte aos olhos de Hegel. Em verdade, tal como ele diz, o mundo romântico só realizou uma única obra absoluta, e essa obra foi a difusão do cristianismo. Este elemento novo, o fato de o cristianismo ter chegado ao mundo e trazido consigo o fim da arte clássica, significa que para a arte romântica, ou seja, para as mais múltiplas figuras da criação artística, que a sua verdade é uma verdade romântica, isto é, não mais uma verdade absoluta, não mais a concordância entre fenômeno e ser. Por isso, em um grau particular, a pintura e a música são – e, naturalmente, antes de tudo a poesia – formas da espiritualização e dissensibilização, mesmo que sua própria forma de apresentação seja e permaneça sendo uma vez mais a forma do “aparecer sensível da ideia”.

O mais forte argumento contra a interpretação literal da tese do fim da arte se apresenta na colocação patente de que a época em que a arte não mais expressa os interesses mais profundos da humanidade é a sua própria, e que a partir daí, desde o século XIX, a arte pertence ao passado. Evidentemente, Hegel não poderia ter previsto a ruptura com os parâmetros estéticos clássicos, ocorrida na arte do século XX, tampouco o surgimento de novos meios de expressão artística tais como a fotografia e o cinema. Do ponto de vista hegeliano, a arte como modo central de expressão cultural na antiguidade grega foi substituída pela arte romântica que, mesmo estando relacionada à religião cristã, não mais representava apenas o divino. Seu pensamento, ao priorizar o desenvolvimento histórico humano, assume que todos os povos chegam a uma época na qual a arte aponta para fora de si mesma, se aproximando da filosofia.

Conforme Wicks, Hegel acerta em afirmar que a arte é produzida em todas as civilizações. O modelo hegeliano que parte da sensação em busca da concepção é uma explicação possível para o desenvolvimento cultural humano, ilustrando que as civilizações passam pelo estágio artístico, progridem para o religioso e finalmente chegam ao filosófico. O fim da arte é um movimento eterno que se repetiria entre todos os povos, e somado à declaração hegeliana de que cada época atinge maiores níveis de autoconsciência que a anterior, o fato de a arte moderna ter se desenvolvido de uma maneira que Hegel seria incapaz de conceber não anula sua teoria estética, mas apenas sua interpretação literal (cf. WICKS, op. Cit. p. 368-371).

O fato é que em várias passagens de sua obra Hegel demonstra a crença de que sua própria época é o ápice do que ele considera civilização, deixando clara sua posição acerca da inferioridade cultural de outros povos. O tipo de etnocentrismo evidenciado em suas opiniões sobre os costumes não europeus definindo-os como “bárbaros, destituídos

de gosto, totalmente deformadores ou mesmo perniciosos” (HEGEL, op. Cit, p. 53) é característico de sua época. A tese do fim da arte, nesta perspectiva, parece reflexo de uma visão de mundo orientada, teoricamente, em direção a justificar e ter a si mesma como a própria finalidade da história e do desenvolvimento humano.

Contudo, a defesa da verdade presente na obra de arte proposta pelo sistema hegeliano será extremamente influente para o desenvolvimento da estética. Gadamer sustenta que as contribuições de Hegel possibilitaram a libertação da arte enquanto arte. Na medida em que a obra de arte é ontologicamente definida como acordo entre sensibilidade e pensamento puro realizado historicamente, ela é capaz de, materialmente, constituir uma expressão da verdade. Dada esta própria natureza material e as limitações históricas, a arte não pode conter a totalidade da verdade como pretende a concepção de pensamento filosófico hegeliana. Embora se depare com esta limitação, a arte possui sua relevância como meio de expressão da verdade na medida em que, mesmo se incapaz de expressá-la conceitualmente, o faz a partir da multiplicidade do real. Costumes e normas de diferentes povos encontram mais facilmente espaço para se manifestar através da arte e não podem ser substituídos pelo conhecimento abstrato.

É relevante notar que Hegel também concorda com Kant a respeito de que obras de arte não podem ser subsumidas pelo conceito, o que nos leva a pensar que a pluralidade da verdade manifesta através da arte não pode ser dispensada, mesmo após a afirmação hegeliana de que a arte pertence necessariamente ao passado. Segundo Gadamer, a arte permanece como totalidade do passado precisamente porque a totalidade é simbólica. A arte como forma de representação mais externa da verdade pertence ao passado apenas porque a verdade do espírito encontra na filosofia uma maneira mais completa, dada sua natureza estritamente conceitual, de exprimir o verdadeiro.

Segundo este aspecto do pensamento hegeliano sobre as obras de arte, observamos que cabe à filosofia, dada a sua natureza conceitual, exprimir a verdade; enquanto que cabe à arte expressar o belo. Tanto a verdade quanto a beleza refletem o espírito absoluto, porém a verdade reflete as coisas como elas são conceitualmente, enquanto a beleza, por manifestar-se de modo sensível, reflete as crenças dos povos que produziram a arte através do qual o belo torna-se efetivo. Quando Hegel declara que a obra de arte jamais pode ser compreendida como um ente puramente material, mas que sempre se deve ter em vista seu conteúdo, ele está defendendo que os elementos materiais da obra existem somente em função de encarnar, de trazer a existência ao sentido que seu conteúdo exprime. Nenhum aspecto da obra é dispensável na

compreensão do sentido de seu conteúdo e qualquer objeto no qual este conteúdo esteja ausente não pode ser considerado como obra de arte.

Designando arte, religião e filosofia como modos específicos de manifestação e reflexão de um mesmo conteúdo, a saber, o fundo metafísico que sustenta todo seu sistema, o espírito absoluto, Hegel finalmente distingue a arte dos demais produtos da humanidade e eleva a verdade sensivelmente manifesta na beleza das obras de arte ao *status* de legítima necessidade humana. Trata-se de uma necessidade que independe tanto da religião quanto da filosofia. A exemplo disso temos a arte religiosamente motivada que revela uma verdade não graças à natureza da religião, mas ao meio que a arte tem de encarnar a verdade através da beleza; ou mesmo a arte moralizante, cujo mérito e eficiência deve-se muito mais à sua beleza que propriamente aos princípios morais ali difundidos. Ao estabelecer esta primazia da arte em revelar a verdade especificamente através do belo, se torna evidente por que a arte é, também, uma maneira específica de nos afastar da natureza e se tornar o principal produto de seres que são eles mesmos cultura.

Assim, quando uma obra de arte é bela, ela não é apenas bela, mas contém uma legítima verdade a respeito da cultura que a produziu. Isto aparece com clareza em nosso apreço pelas obras do passado, nas quais conseguimos vislumbrar valores e ideais de tempos que se foram. A tentativa de capturar o conteúdo das obras do passado justifica a atual relevância dos museus e dos esforços gerais em preservá-las. Quando Hegel sustenta que a arte pertence ao passado, ele planta a semente do princípio hermenêutico da distância temporal como critério para a compreensão tal qual como virá a ser desenvolvido por Gadamer. As interpretações do sentido da arte romântica, e mesmo da arte moderna, em época do tão alardeado pós-modernismo advoga em prol dessa posição. A tese do caráter passado da arte e de seu fim torna patente a necessidade de uma consciência estética ciente de sua dimensão histórica para que, genuinamente, possamos compreender o que a existência da arte em geral significa filosoficamente, qual sua definição ontológica e como ontologicamente ela nos define.

Devemos, assim, considerar que, se a obra de arte revela a verdade sobre um determinado povo e seus valores, devemos admitir que os juízos emitidos acerca de seu conteúdo, em última instância, não se dirigem apenas à obra, mas à verdade que ela contém, sendo portanto juízos morais. Quando Hegel critica os pés das mulheres chinesas e os adornos africanos, o faz precisamente com base em juízos morais e não estéticos. Por mais inadequadas que estas críticas soem hoje, elas são reflexo da visão hegeliana de arte não apenas como expressão do belo dissociada do contexto histórico

que a produz. O fato de critérios éticos poderem ser tomados como ponto de partida da avaliação das obras de arte ilustra uma ruptura com o paradigma kantiano do gosto como critério de apreciação estética. É importante notar que, para Kant, as obras de arte são produtos de um gênio, o favorito da natureza, e sua beleza jamais se equipara à natural, sendo sempre ontologicamente inferior; enquanto na perspectiva hegeliana o belo artístico tem mais valor que o natural. Isto abre espaço para que novas perspectivas sobre a arte sejam desenvolvidas fora dos parâmetros do idealismo alemão, introduzindo os aspectos existenciais e políticos da arte como detentores de conteúdo verdadeiro, relevante à investigação filosófica.

A guinada estética oferecida pela filosofia hegeliana aparece com clareza no pensamento dos filósofos que o sucederam. A interpretação da controversa tese sobre o fim da arte como uma tese sobre seu futuro na modernidade serve como impulso para a libertação da arte de seu viés religioso ou moralizante. Desde o surgimento da estética como investigação de uma espécie de conhecimento sensível até a associação hegeliana entre arte e verdade a partir da noção de que a própria beleza é a manifestação sensível do verdadeiro, foi percorrido um longo caminho pautado pela diferença entre *techne* ou *ars* (a arte no sentido de um produto humano que atende uma demanda) e as belas artes cujas obras adquirem uma relevância peculiar que não é traduzida através da utilidade. A influência da filosofia da arte desenvolvida por Hegel desempenha uma função fundamental na ruptura com qualquer viés utilitarista na compreensão das obras de arte. Hegel inaugura um novo paradigma para a filosofia da arte na medida em que toma as obras como expressão universal de um conteúdo verdadeiro, sem que isso desemboque numa concepção a-histórica de arte como a presente em Schelling. É precisamente o reconhecimento da historicidade das obras, ainda que de maneira confusa devido à tese do fim da arte, abrindo espaço para que a temporalidade específica da produção artística seja objeto de investigação filosófica.

Embora Hegel exerça uma influência fundante na concepção gadameriana de arte, não é possível demonstrar a gênese da concepção de temporalidade do belo sem antes tratar de como se articulará a filosofia da arte depois da contribuição hegeliana. É necessário, portanto, continuarmos nosso caminho de investigação acerca da tradição idealista estética com a qual Gadamer dialoga, e a partir da qual é possível que o hermeneuta funde suas colocações originais. Por este motivo, devemos explorar a posição desenvolvida por Schopenhauer, segundo a qual obras de arte nos fornecem um conteúdo verdadeiro, porém inteiramente desconectado da história. Isto nos será relevante posteriormente devido ao impacto que tais ideias terão junto ao pensamento de

Nietzsche sobre obras de arte.

1.7 A obra de arte como verdade supratemporal

Os amplos estudos de Hegel acerca das obras de arte foram feitos na mesma época em que um de seus maiores críticos, Schopenhauer, empreende suas investigações sobre a obra de arte e chega a conclusões diametralmente opostas. Mostramos como Hegel é o responsável pelas considerações da arte como produto intrinsecamente histórico. Nas reflexões de Schopenhauer, encontramos uma posição contrária, fundada na negação integral da historicidade. Arthur Schopenhauer marca seu lugar na história da estética graças à sua distância dos fundamentos idealistas comuns aos demais filósofos de sua época. Contemporâneo de Hegel, Schopenhauer se via como seu principal adversário, dedicando-lhe inúmeras críticas cujo teor varia entre o agressivo e o cômico. Opositor do *modus operandi* da filosofia universitária alemã, Schopenhauer tomou Hegel como símbolo de tudo aquilo que lhe parecia problemático no discurso filosófico de seu tempo.

Embora o trabalho de Schopenhauer anteceda cronologicamente a estética formulada por Hegel, isto não é relevante em nosso estudo, pois a visão schopenhaueriana sobre arte em nada se assemelha àquela da tradição idealista da qual nos ocupamos até agora. Embora se considere o verdadeiro herdeiro da filosofia kantiana, Schopenhauer desenvolve um sistema filosófico peculiar que não pode ser comparado com o de seus pares históricos.

Em sua principal obra “O Mundo como Vontade e Representação” Schopenhauer defende uma metafísica incomum em sua época, pois sua base, em última instância, não consiste em princípios racionais, defendendo que a própria razão emerge da irracionalidade denominada como vontade (*Wille*). A vontade, no sentido schopenhaueriano, é o ser. Tudo que é, é vontade. Tudo que pode ser conhecido, isto é, todos os fenômenos, ou como Schopenhauer coloca, as representações, possuem sua origem nela. Trata-se de uma força cega, que apenas metafisicamente pode ser compreendida, e segundo a controversa interpretação schopenhaueriana, a vontade corresponde ao que Kant chama de “coisa-em-si”, pois “situa-se” fora do espaço e do tempo, e justamente por tal motivo, fora do princípio da razão, sendo antes o próprio fundamento do mesmo. Disto se segue que a vontade não pode ser conhecida, ao menos não no mesmo sentido em que as representações são, porém é possível acessá-la através da intuição. É o método intuitivo, portanto, que Schopenhauer propõe utilizar para

compreender a vontade, e a partir dela, explicar todas as representações constitutivas do mundo, desta maneira estabelecendo seu sistema.

O que se entende usualmente como vontade nada é além de vontade racional, correspondente ao fenômeno mais visível do querer humano (SCHOPENHAUER, 2001. p. 120). Este entendimento da vontade, conhecido imediatamente, precisa ser estendido a todos os outros fenômenos, colocado em uma dimensão além do homem; sendo esta a única maneira de alcançar o conceito de vontade, uma vez que este, diferentemente de todos os demais conceitos, não possui origem em qualquer representação. Partir de qualquer outro conceito para tentar apreender o conceito de vontade seria, segundo Schopenhauer, afogar-se em um conceito abstrato impossível de ser ultrapassado.

Do mesmo modo que a vontade racional do homem pode ser percebida imediatamente em seus atos, a vontade enquanto essência de todo fenômeno pode ser observada em qualquer uma de suas possíveis manifestações. Isto significa que a vontade está presente em toda e qualquer representação. A este respeito, Schopenhauer nos diz na seguinte passagem (Op. Cit., p. 119):

É refletindo sobre estes fatos que, ultrapassando o fenômeno, chegamos à coisa em si. “Fenômeno” significa representação, e mais nada; e toda representação, todo objeto é fenômeno. A coisa em si é unicamente a vontade; nesta qualidade, esta não é de maneira nenhuma representação, difere dela *toto genere*; a representação, o objeto, é o fenômeno, a visibilidade, a objetividade da vontade. A vontade é a substância íntima, o núcleo de toda coisa particular, como do conjunto; é ela que se manifesta na força natural cega; ela encontra-se na conduta racional do homem; se as duas diferem tão profundamente, é em grau, e não em essência.

Embora profundamente influenciado pela contribuição filosófica de Kant, Schopenhauer funda seu sistema numa interpretação que reduz as categorias e modalidades kantianas a um único princípio: o da razão suficiente. O princípio da razão suficiente, segundo Schopenhauer, é uma expressão comum a vários conhecimentos *a priori*, sustentando que nada é sem uma razão de ser, simplesmente pelo fato de efetivamente ser tal qual é.

A consciência cognoscente, composta por sensibilidade interior e exterior, entendimento e razão, divide-se em sujeito e objeto. A esta consciência é evidente a relação entre as representações, nada a ela se apresenta isoladamente. É somente valendo-se do princípio da razão suficiente que esta faculdade pode ser exercida, isto é, apenas devido ao mesmo que as representações apresentam-se distintas umas das outras, não obstante, conservando o que é comum a todas as formas. É exatamente este fundo comum a todas as representações a maior expressão do princípio da razão

suficiente em seu aspecto mais universal.

O princípio em questão é a expressão geral das formas fenomenais, que possuem sentido interno e externo – tempo e espaço, respectivamente. A união das formas de sentido interno e externo é operada pelo entendimento. Contudo, o entendimento isolado não é capaz de dar conta da realidade empírica tal como ela nos é apresentada, uma vez que o sujeito somente pode conhecer imediatamente pelo sentido interno. Se de fato isto ocorresse, a consciência estaria subordinada apenas ao tempo, que como intuição pura não permitiria nada além de uma única representação.

A condição para a apresentação de diversas representações à consciência é a ação causal sobre os sentidos, isto é, a lei da causalidade. É ela que impõe ao sujeito o conhecimento mediato referente ao sentido externo, sendo, portanto, indeterminada *a priori*. O princípio da razão suficiente como lei da causalidade é denominado por Schopenhauer *principium rationis sufficientis fiendi*. Este sustenta que devido ao fato de todas as representações que compõem a realidade empírica estarem relacionadas através do tempo em que se apresentam, o mundo, tal como nos é disposto, não poderia ser como é caso não houvesse a lei de causa e efeito.

Nesta concepção, o espaço, o tempo e a causalidade existem na consciência, ao modo kantiano, com suas leis e formas, apartados das representações que lhe conferem conteúdo e, por conseguinte, podem ser encontrados no sujeito como modos de intuição, ou nas representações, como suas propriedades. É esta estrutura que permite o conhecimento das inúmeras representações da vontade (Cf. MACHADO, 2006, p. 168).

O puro sujeito cognoscente é incapaz de conferir qualquer significação à vontade, pois esta se encontra fora da representação. Possuir uma raiz no mundo, ou seja, ter uma dimensão de representação é requisito para qualquer possibilidade de conhecer. O conhecimento do sujeito cognoscente possibilita o mundo como representação, no entanto, este conhecimento tem como condição necessária a existência do corpo (cf. Ibid. p. 109). O corpo é o ponto de partida do entendimento para a intuição do mundo, dado que somente mediante ele o indivíduo pode distinguir-se das outras representações. Com isto, Schopenhauer nos diz que sem ele todos os objetos seriam incompreensíveis. O corpo se dá ao indivíduo de duas maneiras: como representação no conhecimento fenomenal, onde é um objeto entre outros, sujeito às leis do entendimento; e como princípio imediatamente, isto é, intuitivamente conhecido, ou seja, vontade. O homem é, portanto, vontade e representação. Trata-se de duas dimensões que são inseparáveis, pois tanto um ato voluntário quanto a ação do corpo são o mesmo, que se dá de duas maneiras – imediatamente (como vontade) e mediamente (como representação

sensível) (Cf. GUYER, 2006, p. 93-4).

Ao conceber o corpo como vontade tornada visível, ele deduz que a partir do acesso individual que temos a ele, podemos desvendar esta força cega denominada vontade. Observamos nisso uma rejeição ao paradigma cartesiano da separação entre mente e corpo, porém sem uma fundamentação filosófica verdadeiramente aprofundada, tendo em vista que a relação entre o indivíduo e a vontade nunca é realmente esclarecida. Schopenhauer simplesmente assume que todas as ações humanas se guiam pela força egoísta da vontade, que jamais chega à satisfação plena. De acordo com o sistema metafísico schopenhaueriano, a insatisfação de nossos desejos é uma constante e, dada esta estrutura da própria existência, estamos fadados ao sofrimento de lidar com a incessante necessidade desenfreada de tentar atender aos anseios da vontade.

A ausência de aspectos teleológicos no sistema schopenhaueriano promove a compreensão da existência humana como a origem de todo sofrimento individual, pois o ser humano assume o papel de mera marionete da vontade, sem a possibilidade de escapar da impossibilidade de atender a todos os seus desejos. Mesmo que hipoteticamente fosse possível uma plena realização, segundo a argumentação de Schopenhauer, apenas nos restaria o tédio.

A reflexão estética do filósofo também é modelada por esta perspectiva pessimista: atormentado pelo impulso incessante da vontade que nunca pode ser satisfeita, o homem encontra nas obras de arte um meio de conter, de acalmar esta força. Isto confere às obras o *status* de consolo existencial para a humanidade, atribuindo-lhe o caráter de necessária. Isto não significa, contudo, que nesta perspectiva a arte ganhe uma dimensão privilegiada. Ela é apenas uma etapa no caminho para a superação definitiva da vontade, que seria a única via eficiente para escapar do sofrimento (Cf. FOSTER, 2006, p. 214-5).

Schopenhauer sustenta que há três maneiras para que o indivíduo se liberte do domínio da vontade: a primeira e menos eficiente é a experiência estética, a segunda é a compaixão, que adquire status de princípio ético, e a última é a negação ascética da vontade através da rejeição das próprias necessidades físicas. Dada a dificuldade intrínseca que a maioria dos indivíduos tem de dedicar-se ao asceticismo, as duas primeiras alternativas são mais difundidas. Tendo em vista a natureza efêmera, tanto da arte quanto do ato de compaixão, ambas são tidas como mero paliativo para fuga da inexorável miséria humana.

A questão da finalidade da arte está prontamente respondida dentro da constelação de pensamento de Schopenhauer: obras de arte são os objetos que, de alguma maneira, possuem a propriedade de aliviar a pressão causada pelas demandas incessantes da

vontade. Que outras consequências esta visão de mundo traz às nossas investigações sobre a arte? Como se diferenciam as obras de arte dos demais artefatos a partir do consolo como critério de definição do que são objetos estéticos? Outros meios temporários de suavizar o peso da existência, como o entretenimento em geral, teriam o mesmo valor que obras de arte? De acordo com os princípios epistemológicos que fundamentam o sistema schopenhaueriano, os objetos somente existem como tal no mundo fenomênico graças à própria estrutura de nossas faculdades cognitivas, e somente se manifestam através das representações dentro do tempo e do espaço. Estas representações são mera aparência da “coisa-em-si”, isto é, da vontade e, portanto não podem possuir valor intrínseco. Entretanto, em casos excepcionais, esta restrição de nossas faculdades cognitivas é suspensa, se libertando dos interesses da vontade e permitindo que o sujeito, através da contemplação desinteressada, supere a si mesmo. Esta exceção constitui a experiência estética.

A suspensão da vontade descrita por Schopenhauer nada mais é do que a noção kantiana de contemplação desinteressada. Já vimos que, de acordo com Kant, o belo é aquilo que agrada sem satisfazer a qualquer interesse, e justamente por esta razão pode ter autonomia. Na interpretação de Schopenhauer, porém, o desinteresse ganha uma ênfase diferente na medida em que é o próprio estado desinteressado que lhe importa, e não o prazer estético da fruição da obra sem influências externas. Ter a contemplação desinteressada como ponto de partida de uma relação com a obra de arte cuja finalidade é cessar as exigências de um impulso inesgotável é paradoxal, especialmente considerando que Schopenhauer crê que é precisamente a vontade que origina todas as ações humanas. Esta posição é justificada pelo filósofo através de outra noção kantiana: a de gênio. A produção do gênio tem o caráter peculiar de induzir à contemplação independentemente do princípio da razão suficiente, embora os motivos para isso não sejam explorados filosoficamente em sua obra.

A figura do gênio, do artista capaz de dominar a vontade, é profundamente influenciada pelo romantismo. No entanto, no sistema metafísico schopenhaueriano o gênio não mais expressa sua subjetividade individualmente, mas representa a superação dos aspectos individuais na medida em que o artista consegue colocar de forma sensível sua própria liberdade do jugo da vontade e nisso revelar verdades metafísicas, que são o próprio cerne do conhecimento genuíno (cf. FOSTER, 2006. p. 213). A defesa das obras de arte como detentoras de conteúdo verdadeiro realizada por Schopenhauer é absolutamente diversa daquela proposta por Hegel. Embora ambos pareçam chegar a conclusões similares, Hegel, conforme vimos, sustenta que a verdade das obras de arte

possuem raízes históricas e culturais, enquanto Schopenhauer entende a verdade da obra como universal dado seu caráter metafísico.

A maior ruptura entre Schopenhauer e seus antecessores, excetuando-se Kant, reside justamente no descarte completo de qualquer dimensão histórica para as obras de arte. Enquanto Schiller considera as diferenças entre a arte da antiguidade grega e a de sua época como relevantes para pensar o sentido da arte em geral, e Schelling busca remeter ao passado para fundar seu projeto de uma Nova mitologia, Schopenhauer vê todas as manifestações históricas como puramente acidentais (Cf. HAMMERMEISTER, Op. Cit., p. 125). De acordo com a fundamentação metafísica de seu pensamento, não há diferenças ontológicas entre oriente e ocidente, e toda particularidade da arte ao longo da história é contingente.

A relevância da arte e mesmo a natureza de sua produção, para Schopenhauer, somente pode ser compreendida a partir desta negação da historicidade. A verdadeira arte tem sempre a função de ir além das representações, que, na perspectiva do filósofo, são compreendidas como ilusões, e exprimem sensivelmente ideias que não são acessíveis de nenhum outro modo. Através da consciência do gênio, a consciência ordinária adquire o privilégio de ver além das representações do tempo e do espaço, momentaneamente se libertando das atribulações causadas pela vontade. Desprezando os elementos históricos presentes na obra, Schopenhauer sustenta a universalidade da arte, que deve necessariamente se fundar na força da natureza e em seu caráter perene, de acordo com o que lemos na seguinte passagem (SCHOPENHAUER, 2003, p. 53):

Para quem bem apreendeu isso e sabe distinguir a Ideia de seu fenômeno, os eventos do mundo terão sentido somente na medida em que são as letras a partir das quais se pode ler a Ideia de homem. E assim se examinará a história e o curso do mundo. Não mais se acreditará, como a maioria das pessoas, que o tempo, ou nele, algo absolutamente real alcança a sua existência, ou que o tempo e seu conteúdo, a história universal enquanto um todo, tenham princípio e fim, plano e desenvolvimento, cujo objetivo último seria a perfeição suprema do gênero humano.

A consequência desta posição é encontrada na definição das artes como reflexos das ideias como objetivação da vontade, ou seja, a arte não representa as coisas do mesmo modo que elas existem usualmente, sendo apreendidas pelas faculdades do entendimento e da razão. Ao pensar a arte como reflexo da ideia, Schopenhauer incorpora elementos platônicos em sua filosofia da arte, argumentando que a obra é a representação da própria ideia, não se constituindo meramente a partir de sua materialidade (Cf. MACHADO, Op. Cit., p. 172). Uma obra significativa, portanto, não se ocupa do particular, mas da ideia universal, que nada mais é do que a objetivação de seu

princípio metafísico da vontade.

A relação da arte com a negação da história dentro do sistema de Schopenhauer é significativa a ponto de determinar a própria função da arte, pois a noção de que as obras são chaves para a libertação, ainda que momentânea, das exigências da vontade se funda no fato de que a experiência estética, para Schopenhauer, é capaz de filtrar todo conteúdo contingente e expor o essencial à humanidade. Isto significa que através da contemplação das obras, o ser humano pode tornar-se ciente das características acidentais da história, e observar o que há de universal por debaixo delas.

A beleza manifesta na arte é definida pela adequada objetificação da vontade, apenas ocorrendo graças aos esforços do gênio. Esta concepção do belo é obscura na medida em que não oferece qualquer espécie de critério que possa indicar as diferenças entre um artista genial e um mero artesão, e torna-se ainda mais nublada com a afirmação de que o prazer estético obtido pela contemplação da natureza em nada difere daquele específico das obras de arte. Nesta perspectiva, a única vantagem que a experiência estética da arte oferece, além da fruição do belo natural, é a representação da ideia livre de elementos acidentais, conforme podemos ler em (SCHOPENHAUER, 2003, p. 84):

A obra de arte é simplesmente um meio de facilitação do conhecimento e da Ideia, no qual repousa aquele prazer. A ideia se nos apresenta mais fácil a partir da obra de arte do que imediatamente a partir da natureza ou da efetividade; isso se deve em grande parte ao fato de que o artista conheceu só a Ideia e não mais a efetividade, também ter reproduzido puramente em sua obra somente a Ideia, destacada da efetividade com todas as suas causalidades perturbadoras; portanto, ele expõe de maneira mais pura do que se encontra na efetividade o essencial e característico desta.

A equiparação do belo artístico ao belo natural é apenas mais uma das muitas inconsistências da estética schopenhaueriana, pois seu rompimento com os parâmetros idealistas para a investigação filosófica da arte propõe uma concepção individualista da relevância dos objetos estéticos. Isto implica na perda dos sentidos moral, político e cultural da arte, que passam a ser compreendidos como acidentais. A função da obra de arte torna-se ainda mais próxima àquela da religião, pois ambas têm como objetivo a revelação de algo que não pode ser apreendido através das representações comuns e as duas também são dotadas de caráter redentor.

Embora Schopenhauer reserve à arte o poder de transformar o ser humano, apaziguando o sofrimento inevitável da própria existência, a sua concepção das obras de arte como entes residentes num domínio supratemporal culmina no esvaziamento da verdade da obra de arte, visto que a única coisa que pode ser obtida da experiência estética é a consciência da imutável miséria do mundo, e a subsequente negação do

mesmo. A beleza dentro do pensamento de Schopenhauer está a serviço da negação da vontade, e junto com isso a rejeição do próprio mundo, tida como único caminho possível perante o pessimismo de seu pensamento.

A verdade metafísica atribuída às obras de arte é somente uma: a negação da vontade. A conclusão que a experiência estética deve obter já está prescrita na filosofia do próprio Schopenhauer, a saber, que somos guiados por uma força cega que jamais pode ser satisfeita, e esta é a origem do nosso sofrimento. O único meio de escapar dela é fugindo da própria estrutura da vida, reconhecendo a índole ilusória e rejeitando-a. Concluímos nisso, que toda a investigação estética de Schopenhauer tem como propósito apenas reforçar o próprio princípio de seu sistema. As consequências de sua posição não apenas esvaziam o valor das obras de arte. Elas também são absolutamente incongruentes dado que jamais se esclarece como uma metafísica anti-racionalista pode fundamentar uma visão da obra de arte como algo capaz de revelar a verdade.

Estas considerações são importantes para o nosso trabalho na medida em que nos mostram que o reconhecimento da historicidade das obras de arte não ocorreu de maneira unívoca dentro da tradição. Ao mesmo tempo, o peso que as contribuições de Schopenhauer exercerão sobre a filosofia da arte de Nietzsche também nos forçou a examinar as linhas gerais de seu pensamento. Continuemos, então, a delinear como se dará a ruptura integral com o romantismo dentro da história do pensamento estético.

1.8 A ruptura com o Romantismo

A influência que Schopenhauer exerce sobre o pensamento de Nietzsche aparece com clareza na teoria da oposição entre os elementos apolíneos e dionisíacos, presentes na produção artística, sendo importante para a fundação de uma concepção estética que logra em escapar não somente do pessimismo schopenhaueriano, mas de várias limitações impostas por sua filosofia da arte. Em “O Nascimento da Tragédia”, Nietzsche defende que a arte tem origem a partir dos conflitos entre dois impulsos radicalmente distintos. A separação entre vontade e representação concebida por Schopenhauer é reformulada em termos caracterizados pelos arquétipos dos deuses Apolo e Dionísio. O primeiro deus simboliza o que Schopenhauer concebe como representação, sendo ele próprio o princípio da razão, enquanto ao segundo são atribuídas as características da vontade enquanto força cega que move o mundo.

As considerações estéticas realizadas por Nietzsche dependem majoritariamente dos esforços de Schopenhauer em romper com os parâmetros do idealismo alemão.

Neste sentido, Nietzsche consegue ir mais além que seu mestre, eis que sua filosofia da arte rejeita por completo o pensamento de Kant e a noção de contemplação desinteressada, levando-o a, posteriormente, rejeitar de modo definitivo os princípios metafísicos schopenhauerianos. No início de sua principal obra sobre a tragédia, Nietzsche refere-se às obras de arte como instâncias que religam o ser humano àquilo que ele chama de Uno-primordial (*Ur-Eine*), uma misteriosa força que remete ao deus Dionísio e guarda profundas semelhanças à noção schopenhaueriana de vontade. Porém, o tratamento dado ao Uno-Primordial possui um tom de celebração, ao invés de suscitar sofrimento como a vontade. Este elemento é o grande responsável pela independência nietzschiana dos princípios de Schopenhauer, que somente aparece com mais clareza após o rompimento com Wagner. A partir daí, Nietzsche rejeita a concepção de arte como salvação e reformula continuamente sua teoria estética, retornando a algum princípio metafísico no fim de sua carreira, que não mais depende de alguma negação da vontade, mas da entusiasmada estetização da própria vida, proposta através da recuperação do sentido da tragédia em “O Crepúsculo dos Ídolos, ou Como se Filósofa com o Martelo”.

Um dos principais traços comuns à estética de ambos pensadores está expresso na gênese da tragédia, momento em que as influências de Schopenhauer mais claramente se apresentam, e consiste na recuperação da noção de arte como força natural que antecede a própria realização material do gênio, ou seja, sem a mediação humana. Nas palavras de Nietzsche, “a bela aparência do mundo do sonho, em cuja produção cada ser humano é um artista consumado, constitui a precondição de toda arte plástica, mas também, como veremos, de uma importante metade da poesia” (2003, p. 28). Se por um lado temos Apolo como a origem das belas representações, encarnando o próprio princípio de individuação conforme a compreensão schopenhaueriana, em contraponto à força apolínea da bela aparência onírica, encontramos a ebriedade da dimensão dionisíaca da arte. Presente em “hinos primitivos”, Dionísio representa a arte popular, numa acepção libertadora do popular, sendo esta aquela que chega aos homens e os reúne ao Uno-primordial. Esta religação com as obras de arte nos confere independência dos conteúdos materiais representados pelo deus Apolo.

De acordo com Roberto Machado, em seu artigo intitulado “Nietzsche e o renascimento do trágico” (2005. In: **Kriterion**, n. 112, p. 174-182), o questionamento empreendido por Nietzsche na busca pelas fontes da tragédia faz parte de um projeto – iniciado por Winckelmann e continuado por Schiller – de fundar uma identidade estética alemã a partir da alegada superioridade da arte grega. A função do trabalho de Nietzsche,

neste contexto, é recuperar a dimensão dionisíaca da arte que, sob a ótica da tradição idealista, foi dispensada em prol dos ideais apolíneos de beleza, porém sem abandonar o empreendimento de construção e fortalecimento de uma identidade germânica iniciado por seus predecessores. Machado considera que a busca por outro princípio grego, além do apolíneo, identificado com a beleza da ordem e da simetria não teve início na originalidade de Nietzsche, mas está presente desde Schelling e Hegel, com as respectivas interpretações de “Édipo Rei” e “Antígona”: a primeira enquanto conciliação entre necessidade e liberdade, e a segunda como reflexo das divergências entre família e Estado. A principal contribuição nietzschiana, portanto, se dá devido à formulação de princípios metafísicos para explicar os conflitos presentes na arte grega.

Faz-se pertinente notar que, embora os impulsos apolíneos e dionisíacos digam primordialmente respeito à criação artística, eles também adquirem o caráter de força natural que molda a própria existência humana. O modelo apolíneo de vida, governado pelo princípio de individuação, faz com que o homem se destaque perante os outros e perante a própria natureza: ele incorpora o herói. Porém, a vida não é bela ou agradável, mas experimentada como terrível e incompreensível – a figura de Apolo representa, antes de tudo, um resgate das vicissitudes da vida. Através da sobriedade característica do deus da luz, nos protegemos do obscuro, do inexplicável e do doloroso, encarnado por Dionísio. Como deus derrotado pelos titãs, porém ressurgido dos mortos, o elemento dionisíaco é a transgressão máxima, pois abala o próprio limite entre a vida e a morte. É justamente isso que faz com que Dionísio promova a dissolução das dicotomias, conseguindo não somente levantar o véu de Maia como queria Schopenhauer, mas rasgá-lo e revelar nossa unidade diante do Uno-primordial.

Apesar de Dionísio reger suas próprias formas de arte, em especial a música, sua função não é apenas engendrar obras de arte, mas tornar a própria existência humana um evento estético, e, portanto, artístico. Neste sentido, a arte dionisíaca é uma ameaça a tudo que Apolo representa, a saber, a tentativa humana de se proteger do caos inerente à vida. É o elemento dionisíaco, defende Nietzsche, que dá forma à tragédia, convertendo o modelo apolíneo de herói numa figura tomada pelas armadilhas do destino, exposta ao sofrimento. A tragédia surge no mundo grego como uma maneira de domar e dar forma ao elemento dionisíaco.

A ilustre caracterização do herói trágico proposta por Aristóteles, segundo a qual as tragédias devem sempre buscar retratar o homem dotado de melhor caráter em comparação ao homem real, é capaz de explicar os motivos nietzschianos para situar a fonte da tragédia na fusão entre os elementos apolíneo e dionisíaco. Caráter, de acordo

com a teoria aristotélica, não diz propriamente respeito à personalidade do herói, seus valores e atitudes. Antes, o caráter corresponde ao propósito moral de mostrar que tipo de escolhas devem ser feitas e quais caminhos devem ser evitados. A escolha exigida pelo caráter da tragédia necessariamente implica em ações que sejam morais ou não, de modo que este conceito está intrinsecamente ligado à trama. Assim, para definir o caráter adequado à tragédia, Aristóteles expôs o conjunto de valores que um herói trágico deve inspirar para produzir o efeito catártico. Como exemplo, encontramos a sugestão de que um homem virtuoso não deve decair ao final da trama, pois isso somente despertaria choque; da mesma maneira, um vilão não deve ser bem sucedido, pois isto não invoca medo ou compaixão e nem obedece às exigências morais (Cf. ARISTÓTELES, 1982. Capítulo VI.).

Isto implica que o personagem da tragédia deve encontrar um equilíbrio entre os dois extremos, de modo que se coloque como não exatamente virtuoso, mas como alguém atingido por fatalidades não causadas por vícios, mas somente por *hamartia*, isto é, erro ou fragilidade. O exemplo por excelência do herói cuja tragédia é causada por *hamartia* é encontrado na peça de Sófocles, “Édipo Rei”. A tragédia é desencadeada por um homem de intenções nobres que sofre por seus erros cometidos em ignorância. Nietzsche vê no sofrimento do herói a falha do apolíneo, os limites do próprio princípio de individuação, embora isto não represente a derrota completa de Apolo, mas sim o equilíbrio de sua luta contra as forças dionisiacas.

É fundamental notar que, ao contrário de Aristóteles, Nietzsche não atribui uma função moralizante à arte. Toda produção estética relativa ao impulso dionisiaco delineia uma ruptura com as regras da civilização na medida em que dá corpo aos instintos e vazão à irracionalidade. A tragédia grega atinge o *status* de tão elevada forma de arte precisamente porque emerge de uma espécie de conciliação entre Apolo e Dionísio, sem que um possa dominar ou eliminar o outro. Somente através dela se torna possível a participação de uma unidade primordial pela via da representação, que afinal, nada mais é que a preservação da individualidade. A dupla natureza da tragédia fornece um meio único e insubstituível de experimentarmos a vida, respondendo à ancestral pergunta acerca do paradoxal fato de obtermos prazer estético a partir dos dolorosos eventos retratados na tragédia.

De acordo com a perspectiva nietzschiana, o equilíbrio entre a oposição de duas pulsões tão contraditórias encontra seu declínio na figura anti-trágica de Sócrates, a quem a desgraça jamais poderia atingir. Sua vida é livre de medo e compaixão, pois ele nunca tentaria escapar de seu destino. O ideal socrático de uma boa vida pautada em princípios

racionais, impassíveis a quaisquer adversidades não sustenta que nada de mau possa ocorrer ao bom e ao justo, mas que a catástrofe não pode privá-lo de sua racionalidade, seu autodomínio. O socratismo estético, cujo principal mote consiste na identificação entre beleza e inteligibilidade (cf. NIETZSCHE, Op. Cit., p. 83), teria sido a maior influência de Eurípedes, culminando na eliminação da dualidade apolíneo-dionisíaca da tragédia grega. Tomando Sócrates como assassino da tragédia antiga (Cf. Idem p. 85), Nietzsche declara:

O socratismo condena tanto a arte quanto a ética vigentes; para onde quer que dirija seu olhar perscrutador, avista ele a falta de compreensão e o poder da ilusão; dessa falta, infere a íntima insensatez e a detestabilidade do existente. A partir desse único ponto julgou Sócrates que devia corrigir a existência: ele, só ele, entra com ar de menosprezo e de superioridade, como precursor de uma cultura, arte e moral totalmente distintas, em um mundo tal que seria por nós considerado a maior felicidade agarrar-lhe a fímbria com todo respeito.

A visão de mundo disseminada por Sócrates marca, aos olhos de Nietzsche, o nascimento da era científica na qual a beleza carece de valor cognitivo e finalidade. A noção de que toda existência pode ser desvendada pela racionalidade permeará a filosofia a partir de então, e o modelo de conhecimento filosófico que limita o desenvolvimento da arte. Neste sentido, Nietzsche vê os limites da razão estabelecidos por Kant como uma necessária restrição à cultura científica. A partir da apropriação do pensamento kantiano empreendida por Schopenhauer a restauração cultural das obras de arte ganha espaço, e a recuperação do modelo antigo de tragédia realizada por Wagner torna-se possível. Esta linha de pensamento aproxima Nietzsche dos românticos, pois se funda na concepção de existência como racionalmente incompreensível.

A recuperação da arte trágica, isto é, o resgate da conciliação entre os impulsos apolíneo e dionisíaco, implica no triunfo sobre a subjetividade capaz de oferecer redenção aos seres humanos. Isto leva Hammermeister (cf. 2002. p. 142s) a concluir que as considerações estéticas de Nietzsche, presentes em sua primeira obra sobre tragédia, são muito mais influenciadas pelos parâmetros idealistas e românticos do que Nietzsche gostaria de admitir, e caso a produção do filósofo houvesse se encerrado nesta obra, sua contribuição seria apenas a continuação do projeto de desenvolvimento da identidade cultural germânica exposto por Machado. Porém, a descontinuidade do pensamento de Nietzsche a respeito da arte, conforme Aaron Ridley em “Nietzsche on Art and Literature”, marcada pelo rompimento com Wagner e o abandono da influência schopenhaueriana, afastam o filósofo da tradição romântica.

Em “Humano, demasiado Humano” encontramos uma reviravolta na concepção de verdade impulsionada pela ênfase na progressividade da ciência moderna. Os aspectos essenciais da existência humana, obtidos através da experiência estética da reconciliação

entre o dionisíaco e o apolíneo, são tidos como fantasias paliativas equiparáveis à religião, e fadados a serem superados pela verdade científica. A noção de arte como algo a ser superado não é mantida por muito tempo, pois esta fase, tida como “positivista”, se funda na ideia de que a ciência poderá revelar a realidade do mundo além da matéria (cf. RIDLEY, 2007. p. 39). A compreensão da realidade como algo que não pode ser efetivamente conhecido, mas apenas apontado pela experiência estética, é substituída por uma temporária fé na produção científica, e nesta perspectiva, a arte fica relegada à ilusão que nos protege de uma verdade insuportável. Na obra em questão, Nietzsche atribui a eficiência da ciência ao fato de ela não ser metodologicamente antropocêntrica, apesar de todos os benefícios que ela pode oferecer à humanidade. A crítica ao antropocentrismo estende-se também à filosofia, conforme observamos na seguinte passagem:

Todos os filósofos têm em comum o defeito de partir do homem atual e acreditar que, analisando-o, alcançam o seu objetivo. Involuntariamente imaginam “o homem” como uma *aeterna veritas* (verdade eterna), como uma constante em todo redemoinho, uma medida segura das coisas. Mas tudo que o filósofo declara sobre o homem, no fundo, não passa de testemunho sobre o homem de um espaço de tempo *bem limitado*. (Grifo do autor) (2000, p. 16)

Esta constatação dos limites históricos da filosofia demonstra, com clareza, o afastamento dos princípios do pensamento de Schopenhauer e da visão metafísica de uma unidade fundamental essencialmente física que permeia toda existência e torna a história puramente accidental. Ao abrir mão da noção de que alguma verdade eterna esteja ao alcance da filosofia, Nietzsche define concomitantemente os limites do alcance da arte. Isto marca uma ruptura radical com os ideais românticos, segundo os quais a arte pode ser uma alternativa viável para um conhecimento mais amplo, que não pode ser oferecido pela ciência. O ápice da crítica aos princípios românticos ocorre através da revisão da função do artista e do conceito de gênio que, além de expressar o ceticismo aderido por Nietzsche nesta obra, se configura como parte da tentativa de demonstrar que todas as coisas humanas possuem origem e explicação na natureza, sendo assim passíveis de inquirição científica. A intenção do filósofo passa a ser, conforme vemos na seguinte passagem, desmascarar a mistificação dos objetos artísticos que é empreendida pelos próprios artistas, com o intuito de forjar uma espontaneidade e tornar a recepção da obra mais impactante:

Diante de tudo que é perfeito, estamos acostumados a omitir a questão do vir a ser e desfrutar sua presença como se tudo aquilo tivesse brotado magicamente do chão. É provável que nisso ainda estejamos sob o efeito de um sentimento mitológico arcaico. *Quase* sentimos ainda (num templo grego como o de Paestum, por exemplo) que certa manhã um deus, por brincadeira, construiu sua morada com aqueles blocos imensos; ou que subitamente uma alma entrou por encanto numa pedra, e agora deseja falar por meio dela. O artista sabe que a sua obra só

tem efeito pleno quando suscita a crença numa improvisação, numa miraculosa instantaneidade da gênese; e assim ele ajuda esta ilusão e introduz na arte, no começo da criação, os elementos de inquietação entusiástica, de desordem que tateia às cegas, de sonho atento, como artifícios enganosos para dispor a alma do espectador ou ouvinte de modo que ela creia no brotar repentino do perfeito. (Idem, p. 107).

Neste ponto, Nietzsche sustenta que o intérprete da obra de arte aceita e endossa a visão do gênio como um favorito da natureza, capaz de nos trazer a perfeição através da matéria graças à uma necessidade metafísica coincidente com aquela que impulsiona as religiões. É neste contexto que a redenção científica toma forma, pois pela ciência, a humanidade atinge o seu mais alto desenvolvimento e supera a própria arte.

A ênfase nos poderes da ciência é rapidamente abandonada, pois mesmo no segundo volume de “Humano, demasiado Humano”, no parágrafo 174 encontramos a uma ferrenha crítica à arte e a sua função de embelezar a vida. Nietzsche declara que a capacidade de esconder ou reinterpretar o feio, legada pela atividade artística não deve permanecer encerrada na obra, mas deve se transpor para a própria vida, tornando a nossa própria existência um fenômeno estético.

A despedida das ideias acerca da arte defendidas em “Humano, demasiado Humano” se dá em “A Gaia Ciência”, obra na qual encontramos um retorno à concepção de arte como algo existencialmente importante, visto que a ela é designada a função de tornar a vida tolerável. O projeto de dominação científica proposto na obra anterior é descartado e dá lugar ao desenvolvimento da disposição da vida humana como obra de arte, obtendo dos artistas o ensinamento de como tornar nossas próprias vidas artísticas. Esta obra é marcada pelo retorno ao pessimismo presente nas investigações acerca da tragédia, mas desta vez restaurando, em certa medida, a solução apolínea para nos livrar da iminência do horror. De acordo com Julian Young em “Nietzsche’s Philosophy of Art”, “A Gaia Ciência” resulta de uma tripla perda da fé, cujas consequências são descritas na seguinte passagem:

Não podemos justificar, recuperar ou nos forçar a afirmar nossa existência aceitando as afirmações da religião de que esta vida é um estagio necessário e breve em uma jornada para uma salvação transcendental definitiva. E também não podemos aceitar as intimações na arte como uma vaga e menos articulada versão da mesma interpretação de mundo. Porém tampouco, finalmente, possuímos o poder de eliminar o “horror e terror” que nos aflige. (YOUNG, 1992, p. 97)⁴

4 We cannot justify, redeem, bring ourselves to affirm our existence by accepting the claims of religion that this life is a brief and necessary stage on a journey to an ultimate, transcendent salvation. And neither can we accept the intimations in art of a vaguer, less articulated version of the same world-interpretation. But neither, finally, do we possess the power to eliminate the “horror and terror” that afflicts us. (Tradução nossa).

Diante da impossibilidade de superar o caos e o terror da existência pela religião, pela arte, pela filosofia e pela ciência, Nietzsche advoga que a solução se encontra na transformação da própria vida numa obra de arte que possa eternamente ser apreciada. Isto envolve a obscura noção de eterno retorno, que consiste na contínua repetição dos eventos da vida, pois ter uma postura estetizante da existência é buscar levá-la de tal maneira que sua reprise seja inteiramente aceita, e mesmo celebrada. Esta alternativa, contudo, é disponível apenas àquele que encena a própria vida de um modo que seu passado possa incorporar todos os horrores do mundo e convertê-los em uma totalidade bela. Ao homem comum, porém, não é dada esta alternativa, pois sua fraqueza o impede de desejar o eterno retorno. Somente o super-homem é apto a tornar-se quem ele realmente é, ou seja, é o único que pode encarar o peso da realidade e amá-la a ponto de desejar sua recorrência incessante.

A proposta de estetização da vida humana resulta em um rompimento com a noção kantiana de arte pela arte, como contemplação desinteressada. Nietzsche passa a ver esta concepção da função estética como decadente. Esta posição marca a tendência inaugurada por Nietzsche de interpretar nossa história como um declínio do ocidente, de acordo com Allan Bloom (2006, apud NEHAMAS, p. 223). A morte de Deus clamada por Nietzsche e suas terríveis consequências, tornam a verdade não mais objeto de investigação constante, mas algo insuportável que nos motiva a produzir arte para nos proteger dela. A este respeito, a seguinte passagem é bastante esclarecedora:

A existência considerada como fenômeno estético sempre nos parece *suportável* e através da arte nos são dados o olho e a mão e antes de mais nada a boa consciência para *poder* criar, com nossos recursos, tal fenômeno. É preciso que, de tempos em tempos, nos repousemos de nós mesmos, olhando-nos do alto, com o distanciamento da arte para rirmos, chorarmos *sobre* nós mesmos; é preciso que descubramos o *herói* e também o *louco* que se dissimulam na nossa paixão pelo conhecimento; é preciso que sejamos felizes com nossa loucura, para que possamos vê-lo com nossa sabedoria. (NIETZSCHE, 2002. p. 120)

Do ponto de vista estético, as ideias iniciadas em “A Gaia Ciência” perduram na obra seguinte, “Crepúsculo dos Ídolos ou Como se Filósofa com o Martelo”, desta vez retomando a ênfase dada à tragédia, porém, sem reter as influências de Schopenhauer. A crítica à experiência estética como contemplação desinteressada se intensifica com a afirmação de que Kant, precursor deste ponto de vista teórico, errou por somente observar o fenômeno estético a partir do ponto de vista do espectador e nunca do artista. Citando Stendhal, Nietzsche defende que, do ponto de vista do criador, o belo na arte apenas pode resultar de um fazer interessado. Esta posição é corroborada por escritos tardios nos quais as obras de arte adquirem a função de excitar o próprio estado criativo (cf. YOUNG,

op. Cit. p. 120).

A rejeição nietzschiana da finalidade da arte nada mais é do que a negação à tendência moralizante da mesma, porém isto não implica em um retorno ao ideal de contemplação desinteressada. A crítica a *l'art pour l'art* (cf. NIETZSCHE, 2008, p. 77) consiste numa proposta estética alternativa à compreensão da arte como instrumento da moral, e simultaneamente nega o esvaziamento de seu conteúdo, pregando que a função da arte deve ser a celebração da vida. Esta ideia já se apresentava em “O Nascimento da Tragédia” através da rejeição à função catártica das obras de arte. A declaração de que o consolo metafísico obtido pela experiência estética do trágico se dá na forma de “uma alegria, um prazer metafísico” se funda na dissolução do indivíduo e na temporária identificação com o Uno-primordial (cf. MACHADO, 2006. p. 239).

A relação entre este prazer metafísico e o belo toma contornos antropomórficos em “Crepúsculo dos Ídolos”, porém, sem se voltar à associação kantiana de que o ser humano é belo devido à sua possibilidade única de ser moral. Pelo contrário, Nietzsche defende que o belo apenas pode ser aquilo que corresponde a um ideal, o que inevitavelmente remete à humanidade. Para Hammermeister (op. Cit. p. 155-6) isto é reflexo de uma inédita estetização da filosofia como um todo, e embora isto pareça uma libertação definitiva desta disciplina, a noção de que as questões éticas, epistemológicas e ontológicas podem ser pensadas dentro dos parâmetros da estética é deveras problemática. Primeiramente, é crucial notar que a estetização da filosofia, para Nietzsche, se associa ao niilismo decorrente da morte de Deus, que necessariamente implica no esvaziamento dos valores tradicionalmente tidos em mais alta conta. Ao abrir mão de quaisquer critérios fixos sobre os quais se ergam os valores nos quais a humanidade pode confiar, e ao denunciar a impossibilidade de apreendermos qualquer sentido na existência, Nietzsche delineia um problema que permeará toda a pós-modernidade: o da perda de um fundamento universal. A partir do momento em que a noção de progresso se torna oca pela perda tanto de uma origem quanto de um destino, qualquer princípio que norteie as ações humanas se torna irrelevante, e o critério último para qualquer escolha se funda apenas na estética.

1.9 O declínio da estética idealista

A exposição das correntes filosóficas pertencentes à época designada como idealismo alemão, em nosso trabalho, se justifica pelas imensas contribuições realizadas neste período. Desde o surgimento da terceira crítica kantiana, a preparação do terreno

sobre o qual se ergueram os trabalhos de Schiller, Schelling, Hegel e Schopenhauer inaugurou novas perspectivas sobre o que é filosofia. Na reavaliação da tradição estética alemã aqui empreendida, tratamos apenas de um filósofo cuja contribuição não se insere na constelação idealista, porém, inegavelmente está em diálogo com ela. É neste sentido que ressaltamos que, muito embora o pensamento de Nietzsche, ao menos em sua fase tardia, promova uma ruptura com os parâmetros idealistas e românticos, conforme mostramos, suas reflexões culminam mais propriamente em uma ética do que em uma estética enquanto filosofia da arte. Em verdade, a rejeição do idealismo, encontrada em Nietzsche ao fim de sua vida, parece fechar as portas das investigações sobre a arte. Precisamente por isso, tais reflexões ainda não nos oferecem meios suficientes para superar algumas das dificuldades envolvidas na compreensão dos problemas essenciais vinculados ao reconhecimento da verdade através da experiência estética.

Evidentemente, reconhecemos que as dificuldades de unificar correntes de pensamento distintas sob o título de “estéticas idealistas” são tão profundas quanto as de categorizar diversas formas de expressão artística dentro da classificação de “belas-artistas”. No entanto, ambas generalizações são caras ao nosso trabalho na medida em que nos permitem compreender melhor que tipo de filosofia da arte virá a ser desenvolvida, em oposição aos caminhos tomados por tais linhas de pensamento. A acepção mais ingênua de idealismo, segundo a qual esta modalidade de filosofia sustenta que a matéria, ou mundo externo, não possui concretude independente do sujeito do conhecimento, não corresponde ao modo do presente trabalho de abordar a questão. Estamos cientes de que o termo idealismo é frequentemente utilizado com propósitos ambíguos, e até contraditórios entre si; que variam entre a noção de inspiração platônica de que o ideal é o mais real, e a vertente anglo-saxônica, que por vezes, toma o idealismo como um anti-realismo (cf. AMERIKS, 2006. p. 8). A interpretação do idealismo dentro dos parâmetros germânicos toma este modelo de pensamento como um caminho para identificar categorias filosóficas específicas, capazes de explicar como conhecemos e experimentamos o mundo a nossa volta, como podemos compreender a natureza e a história. O idealismo, nesse sentido, é a recusa da ingenuidade de supor que o mundo a nossa volta simplesmente nos “atinja” através da percepção.

De uma maneira ou de outra, todas as correntes filosóficas que designamos como idealistas, e mesmo a última, que se dedica a rejeitar os parâmetros do idealismo, dando início à crise da subjetividade, partilham o pressuposto de que há algo como uma estrutura ideal, seja do sujeito, seja da consciência, ou ainda do espírito, que possibilita que apreendamos ou experimentemos o mundo da maneira como o fazemos. No âmbito

da filosofia da arte, o idealismo em geral é compreendido como busca por uma definição do que é arte a partir da compreensão de ideias abstratas do intelecto. Porém, o projeto de chegar a uma definição da arte, explicitando as condições necessárias e suficientes para que um ente possa ser tido como obra de arte, se depara com a dificuldade de estabelecer qual a essência do ser artístico, presente em toda tentativa de compreender a arte de um ponto de vista normativo.

Desde que o fenômeno estético foi tido, a partir de Kant, como algo essencialmente dependente da subjetividade, a estética oscila entre teorias que privilegiam a recepção subjetiva da arte e teorias que enfatizam a natureza material dos próprios objetos artísticos. Esta dubiedade é posteriormente substituída pela compreensão cultural das obras de arte, caminho aberto desde o romantismo, que vincula a identidade de um povo ao tipo de manifestação espiritual que ele produz. Embora o estudo da história da arte do ponto de vista social e cultural seja um campo imensamente interessante, este tipo de abordagem não é relevante para o nosso trabalho, eis que esta não considera a natureza da experiência estética, tampouco oferece solução às dificuldades do idealismo.

Toda nossa recapitulação sobre o idealismo estético desenvolvida até aqui explora de que maneira as obras de arte passaram a ser concebidas como entes diversos dos demais. O principal motivo para que a história da estética tenha tomado este caminho, reside, por um lado, no fato de nossa experiência do belo contido na arte possuir um teor deslumbrante, e, por outro, pela impossibilidade da arte ser falsa. Os esforços de Baumgarten para desenvolver uma disciplina capaz de dar conta da verdade na aparência presente nos objetos artísticos não puderam lograr, pois, assumir que algo que nos chega através da sensibilidade possa conter verdade implicaria necessariamente em aceitar a hipótese de que a arte poderia ser falsa. Que obras de arte possam ser avaliadas pelos critérios científicos surgidos na modernidade seria um contra-senso perante o impacto causado pela sua beleza.

A resolução kantiana de fundar uma dimensão específica para as obras de arte, a qual estes entes podem pertencer desde que cumpram com o critério de fruição desinteressada, funciona para garantir autonomia à estética enquanto disciplina, justamente porque a afasta de qualquer pretensão de verdade. Este caminho seguro, conforme vimos, reverberou por todo restante da história do tratamento filosófico da arte, apesar da atribuição hegeliana de verdade à arte. O fato é que, dentro da esfera do idealismo, segundo a qual as obras são manifestações de ideias específicas com os diversos propósitos de agradar desinteressadamente, moralizar, de revelar o âmbito cultural de um povo, fundar uma identidade para uma nação, ou ainda promover

consciência política, temos de antemão um lugar delimitado para a experiência estética que a impede de ser vivenciada plenamente.

O idealismo transcendental kantiano se baseia, *grosso modo*, em supor que há em todos os entes um conteúdo passível de julgamento por parte de um sujeito que deliberará sobre ele. A partir deste centro, brotam as outras questões relevantes para filosofia da arte, que guardam em comum a pretensão de articular uma espécie de essência das belas-artes para compreendê-la melhor como fenômeno da imaginação humana ou modo de expressão do espírito. Desde o momento em que a filosofia passou a reavaliar a percepção sensível, tendo como propósito filosofar sobre os objetos estéticos, o idealismo em geral, de diversas maneiras empreendeu investigações sobre a relação entre a subjetividade e os objetos do mundo com a finalidade de não apenas dar conta da gênese do conhecimento e da moralidade, mas também compreender por quais razões obras de arte nos interpelam e influenciam de modo tão diverso dos demais entes.

Os esforços de Schiller para justificar filosoficamente a função da arte de comunicar sensivelmente ideias de dimensão sociopolítica, ou o emblemático “O Mais Antigo Programa Sistemático do Idealismo Alemão” e sua defesa de uma síntese entre racionalidade e sensibilidade através da estética, refletem a preocupação com a validação filosófica do encontro humano com algo que, embora produto da própria humanidade, parece nos ultrapassar e ir além da própria subjetividade. O que é posto em jogo desde que empreendemos questionamentos filosóficos a respeito de uma classe especial de objetos é a própria noção de verdade como algo que, se restrito irrevogavelmente à ciência, termina por prejudicar e mesmo impedir a compreensão filosófica do conteúdo expresso através das obras de arte.

Romper com idealismo, do ponto de vista da filosofia da arte, implica em defender e fundamentar uma espécie de relacionamento com as obras fora das categorias de sujeito e objeto. Nesta perspectiva, não queremos defender uma proposta anti-idealista que implique na rejeição do pressuposto de que quaisquer verdades que possam estar encerradas nas obras possam ser julgadas a partir do critério de correspondência, e, portanto, possam ser falsas. Recusar o idealismo, nesse caso, é antes de tudo, romper com os lugares tipicamente reservados para que a experiência estética ocorra.

Que Gadamer defenda um novo modelo de interpretação das obras de arte, guiado pelo conceito de jogo, significa o reconhecimento da necessidade de diluir a interpretação idealista da subjetividade humana durante o encontro com as obras de arte. Tomar o próprio jogo como sujeito genuíno da experiência estética implica em tornar o intérprete das obras um participante no sentido que se desenvolve durante o próprio ato de jogar, ao

contrário de um sujeito responsável por simplesmente julgar o conteúdo de uma obra, que, inexoravelmente, lhe permanece alheia.

Evidentemente, as críticas aos parâmetros idealistas para a estética não partem somente da hermenêutica filosófica, mas de diversas correntes de pensamento do século XX, tais como a teoria crítica e o estruturalismo, que rejeitam o modelo de compreensão dos objetos estéticos fundado estritamente na razão. A crítica aqui empreendida ao tratar a tradição idealista sobre o pensamento estético não tem a pretensão de recusar inteiramente as conquistas dessa sorte de filosofia, não apenas por uma relativa impossibilidade, e sim porque tal recusa resultaria em um retrocesso. O nascimento desse modo específico de pensar obras de arte é, também, temporal e culturalmente condicionado, operando a partir de um modelo restrito de beleza, possivelmente apropriado para lidar apenas com a arte romântica.

Na contramão da concepção clássica de arte, desenvolvida ao longo da filosofia alemã, encontramos teorias que buscam definir socialmente o que são obras de arte a partir dos critérios estabelecidos pelo próprio mundo artístico e pelos críticos. Nesse sentido, é possível explicar porque a mais famosa obra de Duchamp foi a princípio rejeitada, porém, posteriormente tornou-se um ícone da arte moderna. Entretanto, este tipo de investigação sobre a arte considera que o ser estético depende exclusivamente do *status* fornecido a algumas obras por razões sociais e políticas, sendo incapaz de lançar alguma luz sobre as características da relação que a obra guardará com o seu intérprete. Restringir a estética a uma maneira de explorar o papel social que as obras desempenham em uma determinada cultura é uma perspectiva limitadora, e impede que os múltiplos sentidos oferecidos por ela possam se desenvolver temporalmente.

As considerações sobre a temporalidade e de que maneira esta afeta nossa compreensão dos objetos estéticos é o cerne de nosso trabalho, e através da investigação dela propomo-nos solucionar as dificuldades geradas pelos pressupostos idealistas da filosofia da arte. Ainda que a preocupação com obras de arte durante toda a história da filosofia tenha girado em torno do belo, defendemos que a única possibilidade de pensar o que a arte significa, no contexto contemporâneo, exige que consideremos a experiência estética a partir de algo mais que o prazer despertado pela contemplação da beleza. Desde a antiguidade, o belo é considerado como valoroso em si mesmo, independente de quaisquer finalidades que com ele possam ser obtidas. As relações entre beleza e verdade são tão antigas quanto a própria filosofia, e negar a relevância da bela aparência nas investigações sobre a arte não é uma consequência necessária da nossa posição. Antes, propomos que a beleza pertence à experiência e apenas ganha

sentido dentro dela, não sendo condição necessária para que um dado objeto se caracterize como obra de arte. Perguntar pela voz própria que cada obra de arte tem é, portanto, um caminho para se afastar da noção de obra como um objeto que pode ser inteiramente compreendido e escrutinado.

Buscar uma filosofia que trate do que há em comum entre entes tão radicalmente distintos quanto a “Ilíada”, “A Paixão segundo São Mateus” e “Abaporu”, apenas é viável sob o ponto de vista da influência que eles exercem sobre nós. Tomar a própria experiência estética como ponto de partida da filosofia da arte, assim, representa uma ruptura em relação à “estética”, no sentido de uma teoria da sensibilidade. Todas as considerações sobre a arte passam a ter uma abordagem dupla, fundada nas críticas da consciência estética e histórica. Toda produção artística se sustenta num solo histórico que deve ser considerado para a devida investigação sobre as características fundamentais da experiência estética. Trata-se da proposta de uma investigação ontológica não mais sobre arte em geral, mas sobre o modo de ser das obras de arte. Atribuir às obras um poder declarativo, ou seja, afirmar que as mesmas expressam sentidos capazes de transcender as limitações históricas do contexto de sua produção requer a análise do modo de manifestação temporal de tais entes. A distância temporal como critério relevante para a interpretação de objetos artísticos, originada pela filosofia da arte hegeliana e sua tese de que o caráter da arte é passado, é a inspiração do princípio hermenêutico conforme desenvolvido em “Verdade e Método”, além de ser basilar no desenvolvimento de um conceito de tempo próprio à arte.

É precisamente a concepção de temporalidade implícita na filosofia da arte desenvolvida por Gadamer que o afasta daquilo que classificamos hoje como “estética da recepção”. Este nome genérico é usado para designar as teorias que, em alguma medida, defendem que a obra de arte se define como tal a partir das respostas dos espectadores segundo suas próprias experiências estéticas. A proposta da hermenêutica filosófica, no que diz respeito às considerações sobre obras de arte, não busca uma definição que se fizesse em algum critério de experiência da obra previamente estabelecido. O reconhecimento da verdade velada na obra é tido como temporalmente condicionado, e através do reconhecimento de como nosso horizonte temporal influencia toda compreensão possível, a filosofia da arte, finalmente, se torna capaz de superar a si mesma enquanto estética.

É sabido que a estética idealista, desde sua inauguração a partir de Kant, se funda na subjetividade. A estética hermenêutica aqui proposta se coloca na contramão desta, na medida em que apenas se torna possível depois da desconstrução do sujeito. Foi neste contexto que Heidegger buscou retomar a interpretação do ser adequadamente

conectada à problemática do tempo. Kant, ao se dispor a investigar filosoficamente a dimensão temporal, o fez com o intuito de elaborar a doutrina do esquematismo. O fracasso de tal empreendimento foi atribuído por Heidegger a “em primeiro lugar, a falta da questão do ser e em íntima conexão com isso, a falta de uma ontologia explícita do ser-ai ou, em terminologia kantiana, a falta de uma analítica prévia das estruturas que integram a subjetividade do sujeito” (cf. 2005a, p. 52). Kant haveria aceitado a posição cartesiana, e a despeito de suas contribuições fundamentais foi incapaz de investigar a ligação entre tempo e *cogito*.

Na tradição cartesiana, o *cogito* é posto como sólido, embora omita a determinação do modo de ser do *sum*, do existir. Pensar o sentido do ser do *sum* é, segundo Heidegger, demandado na busca de um retorno destrutivo à história da ontologia. Na origem da ontologia, a interpretação antiga do ser dos entes já é orientada pela noção de “mundo” e “natureza” em sentido amplo, desprovida da compreensão do ser a partir de sua temporalidade, sendo sempre compreendido a partir do presente. Este modo de interpretação do ser é lançado e desenvolvido sem a compreensão da função ontológica do tempo, e o supõe como os demais entes simplesmente dados. Para Heidegger, pensar apropriadamente a temporalidade implica necessariamente na desconstrução da tradição metafísica.

A crise da metafísica, convertida em crise do humanismo, se manifesta na morte de deus clamada por Nietzsche. Ela constituirá o solo sobre o qual Heidegger esteia sua crítica à subjetividade, muito embora, de acordo com Vattimo (1987, p.32-3):

Quem liberta este núcleo humanista do debate, no começo deste século, da aparência de debate “metodológico” e o coloca nos seus termos efetivos de conteúdo teórico, é o Husserl da *Krisis*: aqui a crise do humanismo liga-se ao perder-se da subjetividade humana nos mecanismos da objetividade científica e, depois, tecnológica; da crise geral da civilização que assim se desenvolveu, sai-se apenas através da recuperação da função central do sujeito, que continua, no fundo, a não ter dúvidas sobre a verdadeira natureza própria, só externamente ameaçada por um conjunto de mecanismos que ele mesmo colocou em movimento, mas que se pode reapropriar. Nenhuma suspeita de que o fato de ter por em movimento aqueles mecanismos de desumanização possa indicar que algo não funciona na própria estrutura do sujeito.

São, portanto, a crise da metafísica e a crise da subjetividade – ambas profundamente interligadas – que permeiam nossa revisão das estéticas idealistas, não para revisá-las, mas para elaborar uma nova compreensão da experiência estética que seja apropriada para acolher a verdade declarada na arte. Se Vattimo está correto e, de fato, Gadamer “coloca fora de jogo todos os significados “niilistas” da ontologia de Heidegger” (Op. Cit., p. 94), certamente não o faz movido por um retrocesso, conforme se torna patente na pergunta pela arte. Seu objetivo não é um retorno aos pressupostos

metafísicos, tampouco uma reconstrução da subjetividade, mas unicamente a articulação do humano como ser que é no modo da compreensão, atrelado a sua própria finitude e historicidade. Se nós mesmos somos tempo, de acordo com o que pensava Heidegger, é graças a esta estrutura que somos convidados a nos enxergar no experimentar do artístico.

Para superar as dificuldades intrínsecas do pensamento idealista, devemos partir primeiramente da análise do papel da finitude na hermenêutica gadameriana, cuja influência heideggeriana é inegável, e da historicidade fundamental nela contida, para verificar como isso nos mostra em que medida o ato de compreender envolve interpretação. A *compreensão é universal*, porém, é a interpretação que a revela, caracterizando-a como temporal. Há aí uma larga diferença em relação à hermenêutica que antecede Gadamer, de modo que nos é relevante investigar a fusão empreendida entre *subtilitas intelligendi*, *subtilitas explicandi*, e *subtilitas applicandi* em seu desenvolvimento e como ela pode nos fornecer meios para uma compreensão alheia aos esquematismos do modelo centrado na distinção entre sujeito e objeto. É em face disto que podemos estabelecer que tanto aquele que compreende quanto aquilo que é compreendido possuem modos de ser diversos da subjetividade e da objetividade, respectivamente, embora haja entre eles um modo de ser específico em comum, que faz com que ambos possam convergir para uma interpretação adequada. Neste ponto, a tradição (*Überlieferung*) adquirirá um papel crucial na ação interpretativa.

A compreensão que possuímos da tradição é intrinsecamente ligada à linguagem que, no pensamento gadameriano, ocupa um lugar fundamental. A hermenêutica filosófica precisa, portanto, pensar radicalmente a essência da linguagem, que se mostra como médium para toda e qualquer compreensão, na qual o próprio mundo revela-se. Na hermenêutica, a compreensão e a linguisticidade possuem em comum a universalidade; ambas compartilham dos mesmos limites. Todo ato humano é um ato de compreensão, e é justamente a linguagem que a promove enquanto relação com o mundo. Isto leva Gadamer a dizer que o homem somente tem mundo devido à linguagem.

Faz-se imprescindível notar, pois, que a tradição é inseparável da forma linguística na experiência hermenêutica, uma vez que o horizonte da interpretação é obtido pela sua fusão com a linguagem. É nesta perspectiva que desenvolveremos, daqui em diante, o nosso trabalho, cujo objetivo é investigar a relação humana com as obras de arte dentro de nosso horizonte temporal a partir da crítica da abstração da consciência estética. Fazendo uso dos princípios formulados pela hermenêutica filosófica de Gadamer, podemos examinar como nossa compreensão da esfera do artístico tem se articulado

historicamente.

A segunda parte de nosso trabalho se dedicará a mostrar como esta concepção de obra de arte se desenvolve a partir das contribuições de Heidegger. Radicalizar a temporalidade própria da manifestação da arte e as consequências que isto tem para toda a reflexão estética depois do século XX apenas é possível mediante as considerações da fenomenologia hermenêutica, que ganharam força após a ruptura de Heidegger com a fenomenologia husserliana. Partindo da concepção de mundo não mais como uma soma de todos os objetos reais e possíveis, mas como horizonte de toda compreensão, Heidegger formula uma polêmica reflexão sobre a arte, segundo a qual, dada a impossibilidade de nos compreendermos de modo extramundano, através da arte o mundo se mostra a nós. Ao defender que a obra instaura um mundo, sendo ela própria abertura para ele, as obras não “significam” algo no sentido de apontar para elementos externos, mas antes são capazes de tornar algo inteiramente presente. Nesse sentido, a tese do caráter passado da arte desenvolvida por Hegel se mostrará paradigmática (Cf. SILVA JUNIOR, 2006, p. 180s.), servindo como “liberação da arte enquanto arte” (GADAMER, 2010, p. 76) a partir da possibilidade que elas guardam de ser historicamente fundantes, e simultaneamente sempre atuais. É neste sentido que as estátuas gregas não são vistas como representações de deuses, mas como uma maneira de tornar o divino efetivamente presente.

Remeter às considerações de Heidegger sobre as obras de arte será absolutamente necessário em nosso trabalho, pois ao tratar dos instrumentos, o filósofo demonstra que a natureza desses entes se encerra na ocultação através do uso. Instrumentos apenas são percebidos enquanto tais quando não conseguem cumprir com o propósito ao qual eles foram designados, a exemplo dos sapatos, que apenas são percebidos quando incomodam. Em oposição à instrumentalização dos entes, encontramos as obras de arte, que se constituem como verdadeiramente capazes de mostrar o mundo.

A impossibilidade de pensar originariamente tanto a coisidade da obra de arte quanto a própria verdade implica em um afastamento radical da tradição da filosofia da arte. Isto nos leva a avaliar precisamente em que ponto as estéticas aqui expostas parecem falhar ao pensar a obra de arte em sua especificidade ontológica. Através da avaliação do significado do belo artístico na tradição podemos compreender a diferença fundamental entre este e a posição heideggeriana, que concebe o belo como resultado do próprio desvelar da verdade. A definição de belo herdada da poesia de Rilke, por exemplo, é bastante esclarecedora: o belo não é senão o início do terrível, que já a custo

suportamos. É a partir dela que Heidegger assume filosoficamente o belo como a possibilidade de ver o mundo tal qual ele realmente é, sem a mediação do uso instrumental dos entes meramente dados.

Este tipo de consideração sobre obras de arte seria impossível, reiteramos, fora da constelação teórica estabelecida pela crítica heideggeriana à metafísica e a virada da linguagem. A arte, desde então, deve necessariamente ser vista como evento linguístico, e apenas a partir desta perspectiva pode-se conceber que, de algum modo, as obras revelam algo de verdadeiro sobre o mundo. A linguagem como condição de possibilidade da compreensão humana antecede qualquer produção artística. Sem linguagem, não há abertura para o ser, e é a verdade sobre o ser que está em jogo em todo desvelamento da arte. A preocupação com a arte a partir de renovadas concepções, tanto de tempo quanto de linguagem, apresenta uma perspectiva inédita na investigação do que as obras de arte significam e que tipo de experiência elas têm a oferecer. Por estes motivos, seguimos com nossa análise sobre os princípios fenomenológicos-hermenêuticos que pautam nossa crítica às interpretações convencionais da arte guardadas pela tradição estética.

PARTE II

2.1 A contribuição de Heidegger aos princípios da hermenêutica filosófica

Qualquer investigação acerca das obras de arte no pensamento gadameriano deve examinar a noção de experiência hermenêutica que, conforme indicamos desde nossa introdução, permeia toda compreensão dos objetos artísticos. A experiência hermenêutica concebida por Gadamer opõe-se diretamente ao ideal de experimento científico. Nosso ponto de partida para a apreensão correta do que significa experiência hermenêutica é propriamente o problema da compreensão, pois a hermenêutica, enquanto legítima investigação filosófica, não se restringe a “um método” para compreender mais acuradamente um objeto, mas inquire as próprias condições de possibilidade de todo compreender. O termo “compreensão” (*Verstandnis*) é comumente associado a um processo epistemológico ou cognitivo, à apreensão intelectual de algo e à capacidade de integrar um sentido particular em um contexto mais amplo. Contudo, na hermenêutica filosófica, ele adquire um caráter mais amplo graças à reflexão empreendida por Heidegger em “Ser e Tempo”, a respeito da estrutura prévia da compreensão. A ideia de que a compreensão humana toma sua direção tendo como ponto de partida uma pré-compreensão derivada de uma situação existencial particular, a partir da qual adquirimos parâmetros para toda interpretação, é crucial para estabelecer o princípio hermenêutico a ser desenvolvido por Gadamer. Devemos, portanto, brevemente delinear a visão geral heideggeriana da problemática da hermenêutica e das críticas históricas, cujo objetivo programático não é outro além do desenvolvimento da estrutura prévia da compreensão, cujo sentido se funda na temporalidade do ser-ai. (GADAMER, 1999, p. 400).

Em Heidegger, a compreensão não possui um caráter puramente epistêmico; não deve ser identificada como um *intelligere* ocupado da construção de entidades de sentido inteligíveis e articuladas, o que implica dizer que compreensão difere de conhecimento. O entendimento epistemológico é considerado secundário, derivado de uma compreensão hermenêutica universal mais ampla, correspondente ao poder de captar as possibilidades de ser. A hermenêutica da facticidade é a investigação sobre o ser a partir da existência, da historicidade. Nesta perspectiva a compreensão é existencial, sendo ela própria ontologicamente fundamental. Segundo Marcelo Pelizzoli (2002, p. 121-2):

Se o logos como presentificação, em seu caráter exacerbado de dito apofântico, não pode mais ser o lugar-tenente da verdade (sentido) do ser requer-se uma passagem da fenomenologia do aparecer a uma “fenomenologia do inaparente”; esta vai operar com o fenômeno por excelência (único), o ser do ente, cunhando assim a fenomenologia como ontologia. Tal fenomenologia contará com o método da interpretação explicitação (*Auslegung*), tornando-se hermenêutica na medida em que opera com a abertura do ser, explicitando as maneiras de ser do Dasein, não no intento de descrever as propriedades de um ente, mas na intenção

primordial de “analítica da existencialidade da existência”.

A relação entre hermenêutica e facticidade diverge da relação entre sujeito e objeto, pois não se trata de uma relação de apreensão e sim de interpretação. A hermenêutica possui uma “conexão de ser” com a facticidade, de modo que esta última não pode ser pensada como objeto da primeira, pois a existência não pode ser investigada a partir de fora. A facticidade apenas é como tal mediante a aposta hermenêutica, ou seja, o tornar transparente a facticidade para si mesma só é possível pela via hermenêutica, pois esta é um caráter ontológico da facticidade mesma.

A compreensão cotidiana frequentemente permanece implícita enquanto modo de ser, tendemos a não focalizá-la, embora todos os eventos do mundo da vida sejam pré-interpretados. Há uma relação primária entre o homem e o mundo caracterizada pela ocupação, em oposição à determinação do ente que se apresenta como coisa dotada de propriedades simplesmente dadas. Esta distinção é feita pela separação do “como” apofântico e do “como” hermenêutico – enquanto o primeiro explicita os fenômenos explicados em proposições; o segundo é mais fundamental, dirigindo-se diretamente à pré-compreensão interpretativa do mundo, essencialmente pré-reflexiva.

Assim, o mundo é compreendido “hermeneuticamente”, ou seja, de modo orientado para o uso que fazemos dele. A interpretação se dá dentro de relações previamente compreendidas – o que nos leva ao círculo hermenêutico, estrutura na qual reside a possibilidade do conhecimento mais originário, uma vez que ela possui um sentido ontológico positivo que se realiza num deixar-se determinar pela própria coisa. Não é o caso que existam coisas no mundo que estejam sujeitas a nossa compreensão circunspectiva, mas antes de tudo, encontramos nosso envolvimento com o mundo que se dá na forma de projetos interpretativos, anteriores a qualquer espécie de visão puramente teórica do mundo.

A nossa posição prévia pertence à facticidade, isto é, aquilo que possuímos de antemão e a partir dela é realizada a interpretação. Qualquer projeto interpretativo é caracterizado por sua facticidade, o que significa dizer que estamos inevitavelmente lançados no mesmo, sujeitos à sua historicidade. Empenhado em colocar a compreensão em sua via correta, Heidegger procura desfazer mal entendidos que minam o entendimento legítimo de sua concepção de posição prévia, a saber: o esquema sujeito-objeto e o preconceito da ausência de ponto de vista. O primeiro mal entendido é caracterizado pela compreensão dicotômica de sujeito e objeto, consciência e ser; que pode ser dividida em três possíveis posições: a) o objeto depende do sujeito, que lhe é

predominante; b) o sujeito depende do objeto, que a ele se impõe; c) sujeito e objeto dependem correlativamente um do outro, de modo que nenhum dos dois predomina (HEIDEGGER, 1998a, p. 81). Heidegger considera estes esquemas inadequados e afirma que nenhuma modificação nos mesmos poderia validá-los, apontando como solução para este problema a fenomenologia de Husserl e seu trabalho realizado sobre intencionalidade e objeto intencional.

Para fenomenologia, os fenômenos são dotados de caráter de realidade, as noções de “mundo intramental” e “mundo extramental” são diluídas. Cede-se lugar ao conceito de intencionalidade, que sustenta que cada experiência é um ato intencional. Isto, naturalmente, presume a existência de estruturas apriorísticas evidentes em si mesmas (GADAMER, 1995, p. 29), que permitem que um objeto, ao manifestar-se, possa manter suas demais faces ocultas, sem que haja perda da verdade do ser do objeto intencional. Por objeto intencional devemos entender nada mais que a aparência essencial do objeto enquanto ele é apreendido pela consciência. Isto quer dizer que a realidade do objeto ao qual a consciência e seu ato intencional correspondente se referem é evidente. Os fenômenos são fatos essenciais, de modo que a única justificação possível para os mesmos é a descrição a partir da intencionalidade da consciência. É apenas assim que “se pode distinguir nos contínuos graus em que aparece um objeto de percepção, o sentido fenomenológico do objeto em si” (Op. Cit., p. 29).

O segundo mal-entendido apontado por Heidegger é o preconceito da ausência de ponto de vista. Trata-se de uma tentativa de liberar-se de qualquer ponto de vista em nome da objetividade e da cientificidade, que culmina na ruína do sujeito devido a uma pretensão de desconsiderá-lo (HEIDEGGER, Ibid., p. 83). É impossível a libertação completa de um ponto de vista, o que leva Heidegger a dizer que este anseio por neutralidade nada mais significa que a apropriação que alguém pode fazer de seu próprio ponto de vista; não devendo olvidar que tal posição é inevitavelmente histórica, anexa à existência, opondo-se a qualquer pretensão supratemporal.

Estar inserido no círculo hermenêutico significa possuir um projeto prévio, mas a positividade ontológica deste consiste na possibilidade de antecipar um novo projeto de sentido (GADAMER, 1999, p. 400). Projetar e reprojetar delineiam o sentido da compreensão e da interpretação. Algo antecipado durante o projeto de compreensão deve ser confirmado na “própria coisa”, uma vez que o dito projeto apenas se torna realmente possível quando as opiniões prévias com as quais se entra no círculo hermenêutico não sejam arbitrárias. O objetivo da investigação hermenêutica é elucidar esta estrutura prévia da compreensão, evitando que permaneça atada a preconceitos irrefletidos,

historicamente dados.

Ao contrário da hermenêutica tradicional, que tinha a interpretação como um meio para a compreensão, a hermenêutica existencial coloca a compreensão em primeiro plano, tomando a interpretação como sua extensão, explicitação. A compreensão reside numa disposição interpretativa específica que possibilita a própria compreensão que o ser-aí (*Dasein*) tem de si mesmo, e opera no interior de uma totalidade conjuntural (*Bewandnisganzheit*) já interpretada, da qual ela não pode ser dissociada. Assim, o critério para a validade de uma opinião é determinado pela transparência da pré-compreensão, que apenas é desenvolvida a partir de interpretações adequadas. Isto significa dizer que, pela hermenêutica da facticidade, a existência encontra a si mesma, concretamente; e na medida em que nos engajamos na apreensão hermenêutica, a compreensão se torna mais transparente (HEIDEGGER, Op. Cit., p. 19).

A totalidade conjuntural mediante a qual a compreensão deve ser entendida a partir da base ontológica que confere às palavras a possibilidade de ter um significado pleno de sentido: a significância, ou totalidade de sentido (*Bedeutsamkeit*), é base da linguagem, “a perspectiva em função da qual o mundo existente se abre como tal (Idem, 1999, p. 201)”. O sentido é aquilo que determina a estrutura de um projeto, sempre empreendido no ato de compreender. Assim, o sentido se caracteriza como aparelhamento existencial formal da abertura que pertence à compreensão.

Na interpretação podemos estabelecer o impulso crítico que impede, na medida do possível, que cometamos enganos no ato de compreender algo, de modo que em cada interpretação transparente, o ponto de partida deve consistir em tornar-se reflexivamente consciente da estrutura prévia da compreensão. Somente através da transparência, a interpretação é possível. “Ao apropriar-se da compreensão, a interpretação se move para uma totalidade conjuntural já compreendida” (Idem, 1998a. p. 207). Ao nos voltarmos reflexivamente para nossa própria estrutura, podemos, ao menos parcialmente, regular as disposições interpretativas implícitas que ofuscam a alteridade daquilo que é interpretado.

Há abertamente uma relação circular entre compreensão e interpretação, o que torna extremamente difícil designar o que cada uma significa exatamente. É esta relação que delineia a essência da hermenêutica fenomenológica, tornando possível a revelação do ser das coisas e do próprio ser-aí, ser-no-mundo. Mundo, contudo, jamais deve ser pensado como uma espécie de palco no qual se desenrola a vida de sujeitos separáveis dele. A ideia de separação entre pessoa e mundo pressupõe a noção de separação entre sujeito e objeto refutada pela fenomenologia de Husserl. O mundo está constantemente presente, servindo como fundamento da prática teórica e da práxis extra-teórica; portanto,

a compreensão apenas pode ocorrer nele e através dele. A estrutura prévia da compreensão não deve ser concebida como uma propriedade da consciência, ela é sempre interpretativa. Assim, o ato de interpretar jamais pode ser realizado sem captar pressupostos, uma vez que o encontro do intérprete com o interpretado não tem lugar fora do tempo e espaço, sendo, pois, necessariamente histórico.

A compreensão atinge o cerne da constituição fundamental do ser-no-mundo, na medida em que se caracteriza como abertura, sempre conduzindo às possibilidades. A compreensão, enquanto tal, porta a estrutura existencial que Heidegger chama de projeto, onde estão radicadas posições prévias, visões prévias e concepções prévias. Nesta perspectiva, compreender é sempre um compreender a si próprio como ser-no-mundo. A hermenêutica da facticidade, pois, vai além da teoria da compreensão do modo que ela costumava ser pensada antes de Heidegger; interpretar e compreender a existência é um processo de revelação ontológica (Cf. PALMER, 1997, p.141). Com isto, queremos dizer que a compreensão fornece a possibilidade de se colocar na abertura do mundo, no espaço em que o ser-ai compreende-se a si próprio a partir de seu mundo; que em toda compreensão se compreende a própria existência (Cf. HEIDEGGER, Op. Cit. p. 208).

No que concerne ao círculo hermenêutico, averiguamos que Heidegger o designa como pertencente à estrutura do sentido, com raízes na constituição existencial do ser-ai. O ser que é no mundo tem uma estrutura ontológica circular, mediante a qual este ente é enquanto compreensão que interpreta. O fato de a compreensão ter, como constituinte de sua estrutura posição prévia, visão prévia e concepção prévia não significa que o projeto de compreender esteja sujeito a arbitrariedades, mas sim que esta própria estrutura é o que permite que nos fixemos nas coisas mesmas. Recorremos a Pelizzoli para explicitar a natureza positiva do círculo hermenêutico (Op. Cit., p. 123):

É particularmente crucial uma circularidade boa para que se consiga ir além da clausura epistemológica das teorias da representação baseadas na correspondência adequadora sujeito-objeto, raiz de toda objetificação – pela relação com a “realidade” por um sujeito conhecedor que domina objetos e torna-se, por fim, igualmente objetificado. Impõe-se entrar de forma apropriada em uma circularidade, pelo método que responda ao fato de que – como já vimos pela Compreensão de ser a partir do Ser que está já sendo aí, e que a resposta à questão do sentido remete aos modos próprios do perguntador.

Somente com solo nas coisas mesmas o projeto de compreender pode lograr, e na medida em que é empreendido, nos deparamos com um novo projeto de sentido que pode contribuir para o esclarecimento da unidade de sentido daquilo que é compreendido. Como vemos na seguinte passagem sobre o círculo hermenêutico, a sua positividade e a transparência estão encerradas no seu movimento de constante revisão (HEIDEGGER,

1998a. p. 210):

Nele se esconde a possibilidade positiva do conhecimento mais originário que, de certo, só pode ser apreendida de modo autêntico se a interpretação tiver compreendido que sua primeira, única e última tarefa é de não se deixar guiar, na posição prévia, visão prévia e concepção prévia, por conceitos ingênuos e “chutes”. Ela deve, na elaboração da posição prévia, visão prévia e concepção prévia, assegurar o tema científico a partir das coisas elas mesmas.

Tratando agora da apropriação da hermenêutica existencial heideggeriana realizada por Gadamer, aprendemos que a elucidação da compreensão passa por tomá-la como uma participação no significado comum (Cf. GADAMER, 1999b. p. 64), o que equivale a dizer que a tarefa hermenêutica é formar um acordo que não existia ou não era anteriormente adequado entre aquele que compreende e aquilo que é compreendido. Assim, é concebida a ideia de fusão de horizontes (*Horizontverschmelzung*). O movimento da compreensão advindo desta fusão implica a antecipação de um sentido que se torna mais acurado ao passo em que o todo a sua volta, sua totalidade conjuntural, também se revela fazendo a unidade de sentido ampliar seu alcance. O sucesso desta aplicação e da precisão da compreensão é determinado pela confluência de detalhes daquilo que é compreendido.

Absorvendo a teoria heideggeriana e trabalhando dentro dos limites do círculo hermenêutico, Gadamer encontra espaço para executar sua reabilitação do preconceito, que passa a ser considerado quase uma condição transcendental para a compreensão, a partir da qual ele fundamentará o princípio hermenêutico da historicidade da compreensão. Durante o Iluminismo o conceito de preconceito recebeu uma carga negativa, passando a ser considerado sempre necessariamente um juízo falso apenas por não ser um juízo fundamentado. A reabilitação dos preconceitos levada a cabo em “Verdade e Método” confere aos mesmos o *status* de realidade histórica. Para fazer jus à finitude e historicidade humana, uma avaliação da legitimidade de um preconceito é executada; iniciando com a revisão daqueles propostos pela autoridade e pela tradição (*Überlieferung*).

Com o Iluminismo, a autoridade é distorcida até assumir o papel de contrária à razão e à liberdade (GADAMER, 1999, p. 419). Criticando esta deformação da concepção de autoridade, Gadamer segue afirmando que a essência desta está contida no ato de reconhecer e conhecer o juízo alheio como superior. Autoridade, pois, não pode ser obtida de outro modo que não pelo adquirir e merecer. É um ato racional reconhecer e atribuir autoridade, nos tornando conscientes de nossos próprios limites e admitindo que outrem possua uma perspectiva mais ampla e acertada que a nossa. A verificação da legitimidade

da autoridade passa pelo exame daquele que a possui, ou seja, Gadamer não considera adequado legar autoridade a todo aquele que se diz superior, mas sim que é possível avaliar criticamente quem é digno dela.

Quanto à tradição, trata-se de uma forma de autoridade fornecida por nossa herança histórica, uma autoridade que se tornou anônima, sendo sempre transmitida e determinando nosso ser histórico e finito. A compreensão está universalmente contida em toda interpretação, que sempre recebe seus pressupostos da tradição na qual estamos inseridos. A tradição, contudo, não deve ser pensada como um objeto que se coloca contra nosso pensamento, mas sim como o próprio horizonte do pensar, um fluxo de concepções onde nos situamos. Sobre a impossibilidade de nos desvincularmos da tradição, Gadamer diz (1999, p. 422):

E quer se queira combatê-la revolucionariamente, quer se pretenda conservá-la, a tradição se lhe mostra em ambos os casos como contrapartida abstrata da livre autodeterminação, já que sua validade não necessita fundamentos racionais, pois nos determina de modo inquestionável.

Naturalmente, com isso não desejamos dizer que todo e qualquer conteúdo transmitido pela tradição é sempre legítimo e válido, mas sim que não há uma oposição intrínseca entre as pretensões da razão e as da tradição. O conteúdo da tradição é algo conservado e requerido pelas mudanças históricas. É importante notar que a tradição não é algo que nos é alheio. Estar inserido numa tradição não implica qualquer espécie de estranhamento diante da mesma, pois ser interpelado por ela é uma condição do próprio ato de compreender.

O preconceito é o ponto de entrada do intérprete no círculo hermenêutico. Toda compreensão é realizada por um ente finito, historicamente determinado e, devido à estrutura prévia da compreensão, sempre compreendemos e interpretamos partindo de um horizonte que nos é legado por preconceitos dos quais é impossível nos desvincilharmos, como o conteúdo da tradição. Tomar conhecimento da estrutura prévia da compreensão é admitir que não haja compreensão sem pressupostos e, por conseguinte, a pretensão de ter uma interpretação correta e definitiva torna-se impossível (GADAMER, 2004, p. 67-8). Vemos claramente a importância que a tradição adquire e porque devemos sempre tê-la como elemento básico do círculo hermenêutico na seguinte passagem de “Verdade e Método” (1999 p. 439):

O círculo, portanto, não é de natureza formal. Não é nem objetivo nem subjetivo, descreve, porém, a compreensão como a interpretação do movimento da tradição e do movimento do intérprete. A antecipação de sentido, que guia nossa compreensão de um texto, não é um ato de subjetividade, já que se determina a partir da comunhão que nos une com a tradição.

Tratamos da estrutura prévia da compreensão, aprendemos que sempre possuímos posição prévia, visão prévia e concepção prévia; notamos a importância dos preconceitos, da autoridade e da tradição em nossa maneira de compreender; averiguamos que estar ciente do círculo hermenêutico e dos pressupostos envolvidos no interpretar nos permite evitar arbitrariedades e tornar transparente uma interpretação. Deparamo-nos agora com a questão da “crítica genuína na hermenêutica” (Cf. GRONDIN, 1999, p. 112), ou seja, como podemos, na medida em que nos tornamos conscientes dos preconceitos, distinguir os corretos dos falsos? De fato, não dispomos de um critério específico para isso, mas há certas indicações de quais caminhos devemos tomar para chegar a uma interpretação mais apropriada.

2.2 Hermenêutica filosófica e compreensão como modo de ser da existência

Na hermenêutica gadameriana, compreensão e interpretação são inseparáveis, pois tais conceitos são, como vimos, pensados sob a luz da teoria heideggeriana. Ao tomar compreensão e interpretação como constituintes da estrutura originária do ser-no-mundo, Gadamer conecta ambos os conceitos à aplicação (*Anwendung*). Com a reintegração dos conceitos de compreensão, interpretação e aplicação, este último passa a não mais ser pensado como mero uso de um conhecimento compreendido previamente, mas como um momento da própria compreensão. A aplicação está inevitavelmente implicada em qualquer ato de compreender, posto que este apenas realiza-se inserido num contexto histórico, ou seja, ao compreendermos a partir de nosso próprio horizonte, estamos imediatamente a aplicá-lo.

É nesta perspectiva que a hermenêutica filosófica recupera um ponto fundamental do problema hermenêutico relegado com a autoconsciência histórica da teoria pós-romântica: a questão da aplicação (*Anwendung*). Na velha tradição hermenêutica existia uma distinção entre *subtilitas intelligendi* (correspondente à compreensão), *subtilitas explicandi* (concernente à interpretação) e um terceiro componente, a *subtilitas applicandi* (que trata da aplicação). Estes três momentos seriam os responsáveis pela realização da compreensão e são denominados *subtilitas* por se colocarem mais como um fazer, uma realização da compreensão que como um método para ela. Há, portanto, como já mencionamos, uma unidade entre *intelligere* e *explicare*, mediante a qual a interpretação não pode ser tomada como um ato posterior à compreensão, mas como extensão desta. A união entre compreender e interpretar terminou por desconectar o terceiro momento

hermenêutico, o da aplicação. Gadamer julga necessária a recuperação deste aspecto, afastando-se das consequências da hermenêutica romântica. Isto, contudo, não implica em um retorno à aceção antiga de hermenêutica, não significa em nenhuma medida o retorno à distinção antiga das *subtilitatae*. Antes, sua proposta consiste na consideração do momento da aplicação como tão essencial quanto o da compreensão e interpretação.

A história da hermenêutica demonstra a existência de três ramificações: a filológica, a teológica e a jurídica. Com o desenvolvimento da consciência histórica moderna, as três cada vez mais se afastaram, tornando-se disciplinas diversas e se alçando, cada uma delas, ao patamar de teoria metodológica de investigação dos problemas a elas pertinentes. Previamente, havia uma pertença entre a hermenêutica filológica e a jurídica, sustentada pela aplicação, tida como momento próprio da compreensão. Ambas tinham como princípio que tanto a lei quanto o conteúdo da revelação não deveriam ser entendidos historicamente, e a interpretação acerca destes deveria se estabelecer como universalmente válida. Isto apenas poderia ser garantido através da aplicação, que se ocupava de tornar concreta a compreensão da lei ou mensagem religiosa (Cf. GADAMER, Op. Cit.. 463-4).

Gadamer não pretende, de maneira alguma, retroceder a este ponto no qual não há reconhecimento da historicidade de toda compreensão. Sua reabilitação do valor da aplicação necessariamente passa pelas contribuições heideggerianas que o antecederam, a partir das quais se sustenta a noção de compreensão enquanto acontecimento dado dentro da tradição. Para corretamente tomar a compreensão como evento, Gadamer propõe um retorno a Aristóteles, pois sua ética poderia ser capaz de dar conta do compreender como aplicação de um caso especial a uma situação concreta. (Cf. Ibid., p.470-1) Embora Aristóteles apenas trate da razão na aplicação do agir ético, é possível se apropriar de seu pensamento para tratar do problema hermenêutico em sua dimensão histórica. Ao opor-se à equiparação socrático-platônica de *areté* e *logos*, Aristóteles demonstra que a base do saber ético é a *práxis*. A ética difere da natureza por não depender de capacidades ou forças externas, mas exclusivamente do comportamento humano. *Ethos* vem opor-se à *physis* na medida em que não é condicionado por leis naturais, mas pela regularidade das posturas humanas. Inquire-se, a partir daí, como é possível atingir o saber filosófico sobre o ser moral do homem, pois na medida em que aquilo que é bom somente se manifesta na concreção da situação prática, a aplicação configura-se como o ponto mais fundamental – somente a partir dela o conhecimento filosófico, no que tange à ética, ganha sentido. Trata-se da busca de uma fundamentação para o agir fundada na convergência entre *logos* e *ethos*. Não há, neste panorama da

ética, leis fixas para delinear o bem agir e justamente nisso é revelada a relevância da aplicação que justifica a retomada de Aristóteles. Nele, a ação ética se dá dentro de um dado contexto e isto ganha importância para Gadamer, que assume que tal contexto seja propriamente a tradição.

Faz-se necessário notar que, em Gadamer, o conceito de aplicação deve ser entendido antes como uma apropriação (Cf. Ibid., p. 481). Em todo realizar-se da compreensão, está implícita a apropriação dela e, por conseguinte, aquilo que chamamos de aplicação. É isto que a torna elemento integrante de todo compreender. A aplicação é intimamente ligada à consciência histórica continuamente influente (*wirkungsgeschichtliches Bewußtsein*), considerando que toda apropriação do que compreendemos e interpretamos apenas toma lugar no presente. Ao compreendemos o passado a partir de nosso próprio horizonte, estamos necessariamente o aplicando (Cf. RINGMA, 1995, p. 55). Assumir a apropriação como essencial a todo compreender é conferir à compreensão um sentido produtivo, trazendo-a para o solo do presente. O retorno ao conceito aristotélico de *phronesis* é indispensável justamente nisto, no localizar da compreensão dentro de uma situação particular do presente.

Há uma diferença substancial em Aristóteles entre *phronesis* e *episthème* – a primeira ocupa-se do saber prático, enquanto a segunda relaciona-se com o saber teórico. As ciências do espírito seriam legítimas pertencentes da *phronesis* e, portanto, ciências morais. Não são regidas por leis fixas, se colocam como passíveis de intervenção e precisamente isto abrem espaço para um posicionamento ético produtivo (Cf. Ibid., p. 468). Com a adoção da *phronesis*, mais uma vez Gadamer se afasta do ideal metodológico, pois esta, enquanto saber ético, ao contrário da *techné*, não pode ser aprendida ou dominada. Resta-nos apenas aplicá-la nas situações particulares.

Um problema fundamental no lidar com o conceito de aplicação é que apenas podemos fazer uso aplicativo daquilo que possuímos, e o saber ético nunca realmente se torna uma propriedade. Os conceitos éticos, as virtudes aristotélicas, se configuram como diretrizes para o bem agir, embora não seja possível delimitá-los com a precisão que caberia à *techné*. Isto ocorre porque o conhecimento relativo à *techné* tem como finalidade a produção de coisas, enquanto que o saber que concerne à *phronesis*, por ser restrito ao ser humano, não pode de modo algum ser pensado dentro de parâmetros de produção, ou seja, o conhecimento moral concerne à *phronesis* porque o homem e seu agir, enquanto objeto deste conhecer, não dispõe de si mesmo do modo que dispomos do objeto da *techné*.

Esta investigação se mostra produtiva para a hermenêutica filosófica porque as

distinções contidas entre *techné* e *phronesis* são semelhantes às das investigações das ciências do espírito e aquelas da ciência moderna. Gadamer se ocupa da avaliação das contribuições da ética aristotélica que podem ser utilizadas em prol de uma hermenêutica jurídica, na qual o problema da aplicação ganha sua mais intensa importância. A justiça aparentemente é determinada absolutamente e dela se derivam as formulações das leis e as regras do comportamento ético. Seria possível pensar na aplicação das leis da justiça como uma *techné*, embora Aristóteles as associe à *phronesis*. Isto ocorre porque a aplicação das leis contém sempre uma questionabilidade jurídica, pautada pelas circunstâncias, pois aquele que a aplica sempre é conduzido a fazer concessões em nome de um direito melhor e não por uma redução à justiça. O conceito de *epieikeia*, ou equidade, é o responsável pela correção da lei, visto que a lei geral, abstrata, é incapaz de conter em si mesma a realidade prática com a qual deve relacionar-se (GADAMER, 1999, p. 473). A lei sempre será falha na medida em que a realidade humana não lhe permite ser simplesmente aplicada, e por meio da equidade, é possível realizar uma efetivação produtiva dela.

A relação do direito natural em Aristóteles com o problema hermenêutico passa pela ponderação da equidade, não recorrendo apenas à inalterabilidade do direito natural e alterabilidade do positivo – ele reconhece apenas a ideia de um direito inalterável, contudo, esta seria limitada aos deuses. Entre os homens, tanto o direito positivo quanto o natural são alteráveis, sujeitos à aplicabilidade. Não haveria, pois, oposição entre a aplicação e o caráter “natural” do direito, pois a própria “natureza” das coisas deixa espaço para mobilidade. Faz-se necessário considerar que o direito natural em Aristóteles possui uma função estritamente crítica, não devendo ser empregado dogmaticamente – ele aparece como uma espécie de complemento ao direito positivo.

O interesse de Gadamer sobre o direito em Aristóteles encontra justificativa na demonstração da validade dos conceitos relativos ao homem e seu comportamento, que não se constituem arbitrariamente, mas pautados na prática. Há uma diferença fundamental entre meios e fins no que diz respeito às diferenças entre o saber ético e o técnico, que não permitiria que este último jamais suprimisse a necessidade do primeiro, que se caracteriza por um “buscar-conselho-consigo-mesmo”. Isto serve ao propósito da hermenêutica filosófica por contrapor-se radicalmente ao ideal objetivista da modernidade, visto que na filosofia prática de Aristóteles, a instância que direciona o agir é a própria situação concreta, a facticidade adquire o caráter de princípio. A dimensão da praticidade típica do saber da *phronesis* aqui privilegiado não se assemelha, em sentido algum, à aplicação do saber técnico, pois nela se efetua a experiência autenticamente

hermenêutica que nos cabe investigar. Isto motiva Gadamer a dizer (1999, p. 380):

A virtude aristotélica da racionalidade, a *phronesis*, acaba sendo a virtude hermenêutica fundamental. Serviu de modelo para a formação de minha própria linha argumentativa. Desse modo, a hermenêutica, essa teoria da aplicação, quer dizer, da conjunção do universal e do particular, converteu-se para mim numa tarefa filosófica central.

Isto, contudo, de maneira alguma equivale a dizer que a dimensão teórica da filosofia se torna reduzida ou relegada na hermenêutica filosófica. Há, decerto, na atualidade, uma definição de práxis como oposição à teoria. Isto pôde apenas ocorrer mediante a deturpação do significado original de *theoria*, que a tornou um conceito puramente instrumental. A noção de teoria tornou-se cada vez mais relacionada com a de método e associada à ciência moderna, que prescinde do mundo que nos é familiar e se empenha numa perseguição de meios de dominação dele. Num texto como “O que é a Práxis? As condições da Razão Social” se torna patente o repúdio de Gadamer pela técnica moderna. Sua reabilitação da práxis e colocação da hermenêutica filosófica como uma aplicação se coloca como uma crítica à tecnificação e ao instrumentalismo. Nesta perspectiva, é acertado pensar que a hermenêutica filosófica, enquanto filosofia prática, se insurja como uma forte crítica à dominação técnica.

Todavia, não é o caso que a hermenêutica filosófica seja uma filosofia prática oposta à ciência. “Filosofia prática” é uma expressão que tira seu sentido de Aristóteles enquanto referente ao saber que trabalha com provas e se contrapõe à filosofia teórica, isto é, metafísica. A oposição moderna entre teoria e práxis, nesse sentido, é algo bastante peculiar, visto que na antiguidade ela se colocava como oposição de duas espécies de saber e não entre a ciência e sua própria aplicação. Apreender o sentido de “prática” incluso na filosofia hermenêutica apenas é possível mediante o descolamento do ideal de oposição colocado a partir da ciência moderna. Mesmo na antiguidade, práxis já incluía um vasto âmbito de significados, dentre os quais um sentido correspondente à forma de comportamento dos seres vivos numa esfera mais geral, e outro, no qual práxis era compreendida como a melhor realização da vida. Nesta perspectiva, possuíam os animais também uma práxis, embora esta fosse decisivamente distinta da que cabe aos humanos. Aos últimos caberia a *prohairesis*, correspondente à antecipação e escolha prévia, consciente, que seria seu traço distintivo diante dos animais. Com Aristóteles, mais um aspecto fundamental é somado: práxis passa a ser algo pertencente somente ao cidadão livre na *polis*; dentro da qual a práxis ocorre em seu sentido mais próprio, o que afasta cada vez mais este conceito do ideal de “forma de comportamento”, como era

previamente estendido aos animais.

É diante disso que a filosofia prática passa a se caracterizar a partir da delimitação existente entre saber prático daquele que é livre e a capacidade aprendida relativa à *techné*. A dimensão prática da filosofia não está relacionada, pois, com a aplicação de um conhecimento técnico, antes, ela nos aparece mais ligada ao conceito de *areté*. Não faz jus à filosofia enquanto prática concebê-la de modo completamente alheio à ciência, posto que ambas guardem em comum o caráter de saber geral; a diferença entre as duas consiste na sujeição da filosofia às situações de sua aplicação. Isto é absorvido pela hermenêutica de Gadamer graças ao fato de que esta, enquanto teoria da interpretação, não lançar-se como “mera” teoria. Antes, lhe faria mais justiça a denominação de “teoria da arte” (GADAMER, 1983, p. 61), capaz de dar conta de sua aplicabilidade essencial, embora esta determinação ainda não corresponda por inteiro à amplitude da hermenêutica dada por sua situação prática. Foi na modernidade que a hermenêutica se inseriu mais fortemente na consciência filosófica e isto se deveu à totalidade da tradição histórica ter se deslocado a uma grande distância. É mérito da hermenêutica romântica ter situado a imagem histórica do passado em nova dimensão, através da consciência histórica.

É evidente que isto não é suficiente para dar conta da totalidade da compreensão humana a partir da condição inexorável da finitude, o que desembocou na experiência de alienação manifesta na consciência histórica moderna. A hermenêutica filosófica se coloca em resposta à teoria hermenêutica do método, que se apossou do interesse romântico pela história e o colocou dentro de parâmetros cientificistas. De acordo com Gadamer (2004, p. 125):

Foi quando Heidegger formulou o conceito de uma “hermenêutica da facticidade”, impondo – em contraposição à ontologia fenomenológica da essência, de Husserl – a tarefa paradoxal de interpretar a dimensão “imemorial” (Schelling) da “existência” e inclusive a própria existência como “compreensão” e “interpretação”, ou seja, como um projetar-se para possibilidades de si próprio. Nesse momento, alcançou-se um ponto no qual o caráter instrumentalista do método, presente no fenômeno hermenêutico, teve de reverter-se à dimensão ontológica. “Compreender” não significava mais um comportamento do pensamento humano dentre outros que se pode disciplinar metodologicamente, conformando assim a um procedimento científico, mas perfaz a mobilidade de fundo da existência humana. A caracterização e ênfase que Heidegger atribui à Compreensão como a mobilidade de fundo da existência culmina no conceito de interpretação, desenvolvido em sua significação, por Nietzsche. Esse desenvolvimento está fundamentado na dúvida frente aos enunciados da autoconsciência, dos quais se deve duvidar melhor do que o fez Descartes, como diz expressamente Nietzsche. Em Nietzsche, o resultado dessa dúvida é uma modificação do sentido de verdade em geral. Com isso, o processo de interpretação transforma-se numa forma de vontade de poder, adquirindo assim uma significação ontológica.

A crítica realizada pela hermenêutica filosófica, portanto, apenas pode ser

apreendida na totalidade através da modificação no conceito de interpretação, que é alçado a um significado mais profundo e geral, não mais se referindo ao esclarecimento do sentido de um texto obscuro. Antes, cabe a ela configurar-se como expressão da tentativa de exceder os próprios fenômenos e dados manifestos. Com isto queremos dizer que a interpretação possui um caráter efetivamente produtivo que, ao estar subjacente a toda compreensão, estende o próprio sentido daquilo que é interpretado na medida em que cada interpretação, enquanto realizada a partir de um dado horizonte interpretativo, se mostra sempre singular. É frente a isso que Gadamer sustenta que uma interpretação definitiva sempre há de ser uma contradição em si mesma. O caminho traçado pelo intérprete não pode ser reproduzido metodicamente, pois há de ser em qualquer circunstância, um caminho inconcluso.

Interpretar há de sempre remeter à finitude humana, e o projeto da hermenêutica filosófica vem propor a experiência da interpretação como algo diverso do que se dava na consciência da hermenêutica tradicional justamente por meio de uma noção diversa de aplicação, uma que não a configure como técnica. Antes de uma técnica de interpretação que possa ser seguida para produzir um determinado resultado, encontramos uma aplicação hermenêutica que nos ensina que o mais importante na interpretação de algo é a investigação dos interesses que nos guiam. Uma vez estabelecida esta característica fundamental da hermenêutica filosófica, podemos seguir para a explicitação do significado de experiência hermenêutica.

2.3 O ideal hermenêutico de experiência

Diante do projeto de desenvolver uma noção de experiência adequada para sua hermenêutica filosófica, Gadamer recorre à fenomenologia de Husserl e suas reflexões acerca do mundo da vida (*Lebenswelt*), que nos fornece uma genealogia da experiência que antecede o ideal científico de experimento. A rejeição da aceção científica de experiência como preconizada pelas ciências naturais é amplamente explorada na primeira parte de *Verdade e Método*, na qual Gadamer conclui que a validade de um experimento se restringe a sua confirmação e que os aspectos históricos da experiência são completamente descartados.

A crítica ao modelo metódico das ciências naturais é cara ao nosso trabalho na medida em que a investigação da experiência estética surge como alternativa à escrutinação dos objetos empreendida pela ciência moderna. É imprescindível remeter, portanto, à reflexão gadameriana sobre a fundamentação metodológica dos saberes das

ciências humanas. É sabido que a expressão “ciências do espírito” (*Geisteswissenschaften*) foi popularizada pela tradução da “Lógica” de John Stuart Mill, que se ocupava com as possibilidades de empregar a lógica indutiva no campo das ciências morais. Segundo Gadamer (Op. Cit., p. 39), nesta obra não há uma preocupação em reconhecer uma lógica particular para este tipo de ciência, e sim em demonstrar a validade do método indutivo também neste terreno. Nesta perspectiva, o uso do método indutivo fica isento de qualquer hipótese metafísica e é tomado como independente dos fenômenos por ele observados; seu objetivo é averiguar a regularidade dos fenômenos e a partir delas estabelecer regras para realizar previsões.

O problema com este procedimento reside no fato de não podermos elevar a experiência do mundo social histórico ao status de ciência com um processo válido para as ciências naturais, uma vez que um caso individual não é capaz de fundamentar regularidades e mesmo a observação de inúmeros casos não possibilita a confirmação de experiências genéricas. Não cabe, pois, ao conhecimento histórico estabelecer regras gerais a partir de fenômenos concretos. Mesmo reconhecendo as diferenças entre as ciências do espírito e as da natureza, ainda encontramos tendências a classificar as primeiras como “inexatas”. Com Helmholtz, a indução se torna diferenciada, na tentativa de dar conta destas desigualdades – haveria, então, um tipo de indução lógica e outro intuitivo-artístico. No entanto, esta distinção de métodos indutivos era apenas psicológica (Cf. GADAMER, 2004, p. 47-8), e não se afastava das dificuldades da utilização deste tipo de metodologia para as ciências do espírito.

Gadamer aponta de que maneira houve uma tentativa real de elevar este modelo de ciência a uma autoconsciência lógica a partir de Droysen, que buscou compreender o conceito de história de maneira que ele pudesse ser o fundamento para as ciências do espírito, permitindo então que estas se firmassem e progredissem. De acordo com Droysen, as percepções sensíveis do mundo empírico se configuravam como saber acumulado do passado através de uma disposição do espírito, de modo que a história seria uma vontade de dar sentido ao caos das percepções sensíveis (Cf. Ibid., p. 45-6). Dilthey segue esta mesma corrente de pensamento para justificar a independência do método das ciências do espírito, embora termine por ser influenciado pelo modelo das ciências naturais. Segundo Gadamer, sua posição em relação às ciências não é análoga ao que ele sustenta com sua *Lebensphilosophie*, pois supõe que seja possível objetivar o conhecimento proveniente do pensamento reflexivo ao invés de delegar-lhe justificação e explicação particulares.

Não é o caso que haja alguma espécie de inferioridade das ciências do espírito em

relação à da natureza, pois como Gadamer declara, a divulgação realizada por Herder do novo ideal de “formação para o humano”, que evidenciava o orgulho em defender o humanismo ergueu-se com significativo valor. O conceito de “formação” (*Bildung*) enquanto formação natural deu espaço à noção de formação como habilidade humana de aperfeiçoar-se, embora seja com Hegel que este conceito alcance sua amplitude para instituir-se como universal. A partir daí, a formação passa a ser encarada como a condição de possibilidade para a existência da própria filosofia, na medida em que o ser do espírito depende essencialmente dela. (Cf. Op. Cit. p. 55-6).

A extensão do ideal de formação necessariamente deve compreender também as ciências do espírito, devido à conexão íntima entre o conceito de formação e o modo de ser do espírito. A racionalidade e a dimensão espiritual do homem o distanciam do mundo imediato e natural, conferindo-lhe a tarefa da formação, por meio da qual ele deve abrir mão do particular, do irracional em benefício de sua própria liberdade, inserindo-se na cultura. A formação também possui um aspecto prático em Hegel, que sustenta que, ao formar um objeto, ou seja, através do trabalho, o homem desenvolve uma consciência de senso próprio – ao formar algo, forma também a si mesmo.

Embora já evidente na ideia hegeliana de formação prática, é na formação teórica que se torna mais explícita a determinação fundamental do espírito histórico. O comportamento teórico sempre se caracteriza como ocupação com algo não imediato, cuja natureza nos é alheia. A formação sempre serve aos interesses teóricos na medida em que nos coloca em contato com aquilo que nos é estranho e promove o retorno a nós mesmos, ampliando assim o conhecimento. Para Hegel, a formação completar-se-ia apenas no saber absoluto. Contudo, para Gadamer, o que merece ênfase é este processo de retorno a si próprio, independente da noção de espírito absoluto, o que o leva a sustentar que, para as ciências do espírito, a ideia de formação permanece necessária e compõe o elemento no qual elas operam sem inevitavelmente atrelar-se à concepção hegeliana.

Entendemos, assim, que a formação é responsável pela promoção de um sentido universal que nos permite elevarmo-nos sobre nós mesmos. Não se trata aqui de uma universalidade do conceito que possa determinar algo particular a partir de um ponto universal, mas da formação de pontos de vista que, justamente por direcionarem-se à universalidade, são mais abrangentes e abertos, não se fixam em dado aspecto específico, pois buscam relacionarem-se com outros que lhe são estranhos. Isto torna a tradição do conceito de formação mais apta a justificar as ciências do espírito que o método, remetendo à tradição humanística que compõe o terreno a partir do qual estas

ganham sentido (Cf. Ibid., p. 64-5).

Como é frequente em sua obra, para seguir em direção ao desvencilhamento completo do ideal científico de experiência, Gadamer retrocede ao início da teoria moderna da ciência e da lógica, remetendo a Bacon (1999., p.514-5), que além de ocupar-se do desenvolvimento da teoria da experiência como teoria de uma indução verdadeira, também questionou suas dificuldades antropológicas e morais, buscando superar as casualidades e irregularidades da experiência cotidiana e evitar as generalizações prematuras. Bacon chama seu método de experimental, que não se refere somente às investigações acerca da natureza, mas se configura como método para que o espírito abandone as generalizações infundadas, e passo a passo caminhe em direção ao conhecimento mais geral. Embora concorde com as críticas mais comuns feitas a Bacon, em particular sobre o caráter vago de suas propostas metodológicas, Gadamer pensa que sua verdadeira contribuição consiste em analisar os preconceitos do espírito humano que obstruem a tarefa de realmente conhecer a coisa, possibilitando um uso metódico da razão. Neste processo se apresentam aspectos interessantes à apuração gadameriana, pois aparecem momentos da vida da experiência que não estão teleologicamente ligados ao objetivo da ciência.

A partir do padrão teleológico de concepção da experiência, na recordação das experiências passadas, o espírito humano encontra, como condição epistemológica, a tendência a reter os aspectos positivos, relegando os negativos ao esquecimento. Embora isto corresponda a um momento verdadeiro da estrutura da experiência, visto que tanto no que concerne às ciências quanto ao cotidiano, faz parte de sua essência ser válida enquanto não refutada por outra experiência posterior, Gadamer pretende ir além deste aspecto teleológico. É sabido que a experiência, ainda que não seja ela própria científica, é um pressuposto fundamental da ciência. Esta somente é possível mediante a regularidade manifestada na observação de experimentos, isto é, através da constância daquilo que é experimentado, adquirimos generalidade suficiente para permitir a colocação da questão que nos conduz à ciência.

É pertinente perguntarmos sobre esta generalidade que possibilita a ciência. É notável que ela se origine daquilo que é comum a diversas experiências observadas individualmente, e sua retenção nos concede certa faculdade de prever experiências similares posteriores. Falta-nos, não obstante, clareza acerca da conexão contida no ato de experimentar e na capacidade de reter a unidade da experiência. Em Aristóteles, Gadamer encontra uma posição intermediária, apoiada num raciocínio clássico já na Grécia Antiga, segundo o qual a permanência das percepções importantes seria o veículo

pelo qual o saber geral se alçaria além da experiência individual. O cerne da questão está no fato de essa generalidade da experiência não equivaler àquela da ciência ou do conceito. Isto significa que a generalidade da experiência não pode ser conhecida mediante alguma outra generalidade, mas tão somente a partir de observações individuais. Tal é o esteio da abertura própria da experiência: ela está sujeita a confirmar-se incessantemente, sob pena de modificar-se. Isto é notável diante da constatação que observações efêmeras não se generalizam. Apenas quando uma dada observação se reprisa, pode ela confirmar-se como experiência, fixando-se. Gadamer alicerça esta posição voltando-se para a imagem criada por Aristóteles para este processo (Op. Cit., p. 520):

Aristóteles encontra uma esplêndida imagem para a lógica desse procedimento. Ele compara a multidão de observações que alguém faz com um exército em fuga. Também elas são fugidias, não permanecem onde estavam. Mas quando, nessa fuga generalizada, uma determinada observação se confirma em uma experiência repetida, nesse caso ela permanece. Com isso se forma nesse ponto uma primeira estância fixa, dentro da fuga geral. Se a este começam a se acrescentar outros, a final o exército inteiro de fugitivos acaba detendo-se e obedecendo de novo à unidade de comando. O domínio unitário do conjunto é aqui uma imagem do sentido da ciência. A imagem deve mostrar que a ciência, isto é, a verdade geral, pode chegar a se produzir apesar de que não deve depender da casualidade das observações, já que deve ter verdadeira validade geral.

Esta imagem ilustra, de maneira concreta, um momento determinante da essência da experiência, apesar de estar distorcida ao pressupor que previamente havia um estado de repouso – para os propósitos de estabelecer o conhecimento, isto não é admissível. Entretanto, a imagem não falha em caracterizar a experiência como acontecimento que não se determina por observações particulares, demonstrando que antes, nela própria, as observações se organizam solidamente.

Na perspectiva aristotélica é a generalidade da experiência que possibilita a verdadeira generalidade do conceito e abre espaço para a ciência, de maneira que o experimentar é tido como referente a esta e relevante apenas devido à sua contribuição para a formação de conceitos. Gadamer, no entanto, defende que não é suficiente pensar a essência da experiência a partir da ciência, sob pena de simplificação do processo no qual ela se produz. Toda consideração sobre a experiência que se firme nos resultados por ela obtidos termina por atropelar seu real decurso, cujo aspecto é fundamentalmente negativo (Cf. Ibid., p. 521), ou seja, a experiência contradiz generalizações falsas, destipifica aquilo que é aparentemente típico.

Ao falarmos em negatividade da experiência, não podemos nos furtar de perceber

que esta tem um sentido produtivo, pois ao convertermos observações em experiências e nos darmos conta do erro nas observações prévias, não ganhamos uma mera correção face ao erro, mas um saber mais abrangente sobre o objeto da experiência. Gadamer cita, em nota de rodapé, (Op. Cit. p. 521) o filósofo racionalista Karl Popper, que possui uma ideia similar de experiência – segundo a qual uma proposição apenas pode se caracterizar como científica ao colocar-se à prova do critério de falseabilidade mediante a experiência, embora este limite sua teoria à lógica da pesquisa científica, não abordando a totalidade das experiências humanas.

À forma da experiência que considera seu aspecto negativo como constituinte de sua generalidade chamamos dialética. Neste ponto, Gadamer não mais se serve de Aristóteles, mas de Hegel, cuja filosofia legitima o momento da historicidade. Devemos notar que experiência aqui é pensada como *Erfahrung*, ao invés de *Erlebnis*, como havia feito Dilthey. Isto não significa, contudo, que a noção de experiência enquanto vivência – e não mera observação dos fatos – seja descartada na posição hermenêutico-filosófica. Gadamer concebe *Erfahrung* ao modo hegeliano, isto é, como “ceticismo em ação”.

Na linha de raciocínio da interpretação de Hegel, é evidente que não é possível, estritamente, “fazer” inúmeras vezes uma mesma experiência, embora a repetição faça parte de sua essência. A unicidade da experiência, dada sua historicidade, não se perde na reprodução, pois uma vez conhecido seu resultado exaure-se a novidade. A utilidade da reprise consiste apenas em reiterar o experimentado, garantir sua certeza. Uma vez que tomamos parte em uma experiência, dela tomamos posse, tornamo-nos conscientes da mesma, apoderando-nos de um novo horizonte. Como já afirmado, a experiência se caracteriza por sua negatividade, e em face dela modificamos tanto nosso saber quanto o objeto posto à experimentação; o saber converte-se em outro, mais amplo e superior, enquanto o objeto renovado revela melhor a verdade que seu antecessor. De acordo com a interpretação gadameriana de Hegel, isso corresponde à descrição da experiência dialética enquanto experiência da consciência consigo mesma, que conduz a um saber de si mesmo ao qual nada é alheio, consumado na ciência, que seria “a certeza de si mesmo no saber” (Op. Cit., p. 524). Na perspectiva hegeliana, a experiência sempre refere-se a algo novo. O estranhamento e a alteridade envolvidos no ato de experimentar são o centro de unidade da própria experiência, embora esta adquira o caráter de “mero instrumento do espírito” na busca da certeza de si mesmo. Para Gadamer, entretanto, isto não faz jus à historicidade própria do compreender, conforme podemos ler em “Verdade e Método” (p. 525):

A partir daí poderemos compreender porque não faz justiça à consciência

hermenêutica a aplicação que Hegel faz da história, quando considera que esta é concebida na autoconsciência absoluta da filosofia. A essência da experiência é pensada aqui, desde o princípio, a partir de algo no qual a experiência já está superada. Pois a própria experiência jamais pode ser ciência. Está em uma oposição insuperável com o saber e com aquele ensinamento que flui de um saber geral teórico ou técnico. A verdade da experiência contém sempre a referência a novas experiências. Nesse sentido, a pessoa a que chamamos experimentada não é somente alguém que se fez o que é *através* das experiências, mas também alguém que está aberto a experiências.

Em “Hermeneutics: Ancient and Modern”, Bruns, ao tratar da tragédia sob o ponto de vista da experiência hermenêutica, nos diz que não é fácil determinar exatamente de que tipo de experiência tratamos, e como ela se configura genuinamente como hermenêutica, devido às dificuldades próprias desse conceito em sua acepção mais ampla. Em “Verdade e Método”, Gadamer critica duramente a noção de experiência (*Erlebnis*) mantida por Dilthey, ou seja, a “experiência vivida” tomada como unidade básica do tempo, da história e da cultura humana. Para Dilthey, a experiência pode ser definida como existência humana historicamente situada e não sujeita à objetificação promovida pela investigação empírica, uma vez que não podemos sair da temporalidade para observá-la.

Nesta perspectiva, o que separa a compreensão hermenêutica da explicação científica é o fato de que a primeira jamais pode ocorrer numa distância analítica; a compreensão é sempre vivenciada (Cf. BRUNS, 1992, p.181). Segundo Dilthey, à hermenêutica e às ciências do espírito caberia a *Nacherleben*, cuja tradução poderia ser “re-experiência” de obras ou narrativas do passado, pois estas estariam aptas a tratar da singularidade da vida humana. A crítica gadameriana consiste na percepção de que a *Nacherleben* implica na transposição da consciência do intérprete para um momento histórico passado, e que é insustentável sob a luz das considerações sobre historicidade feitas por Heidegger, mediante a impossibilidade de desvencilharmo-nos de nossa situação histórica. A intenção de Gadamer aqui não é refutar este conceito de experiência, mas torná-lo mais consistente.

Ao abordar a totalidade da experiência humana, Gadamer a toma como algo que sempre se coloca contra alguma expectativa, assumindo seu aspecto negativo, e mesmo doloroso, ao dizer que “o ser histórico do homem contém, assim, como um momento essencial, uma negatividade fundamental que aparece na relação essencial de experiência e penetração do espírito” (GADAMER, Op. Cit., p. 526). A partir das considerações sobre esta negatividade, foi útil a Gadamer remeter a Ésquilo e à sua formulação do aprendizado como sofrimento. Naturalmente, sua intenção não é simplesmente sustentar que por meio do engano e da decepção encontramos o único meio de atingir o conhecimento acertado, mas aludir aos motivos pelos quais a face

negativa da experiência se torna produtiva: no sofrimento, o homem não apenas aprende, mas defronta-se com seus próprios limites. Ele se dá conta daquilo que não é capaz de superar. Nas palavras de Bruns (Op. Cit., p. 186):

Na experiência não se adquire coisa alguma, a não ser a própria experiência, onde ter experimentado não equivale a estar em posse de algo objetivo e determinado; antes a experiência é sempre de limite e recusa. É por isso que é tão difícil comunicar a experiência, como dos pais para os filhos. Experiência neste sentido apenas pode ser posta em estórias; não pode ser contida dentro de proposições ou subscrita pela lei da contradição. Ela possui a universalidade dos provérbios ao invés da dos princípios.

A autêntica experiência hermenêutica da qual Gadamer trata é propriamente a experiência da finitude humana. Ao contrário da experiência como concebida por Hegel, ela não conduz ao saber absoluto. Em verdade, promove a compreensão da impossibilidade de alcançar alguma forma de saber supremo. O valor de verdade da experiência não é consumado em seu fim, mas justamente em seu apontar para outras experiências, restringindo a razão enquanto meramente planificadora diante do reconhecimento de que toda a expectativa e planificação dos seres finitos é igualmente finita e limitada. Isto caracteriza a experiência hermenêutica como experiência da historicidade.

Já denotamos de que modo a hermenêutica filosófica se configura como corrente filosófica que se ocupa das questões concernentes à compreensão, embora isto não a torne restrita à investigação de sentido ou significado. Ao pensar na definição de experiência hermenêutica, Gadamer busca tratar de questões que não são propriamente colocadas pelo homem, antes se impõem diante dele, confrontando-o. Não questionamos a morte e o horror, mas somos questionados, e podemos apontar que a relevância da abordagem hermenêutica acerca destes assuntos se apresenta em seu modo de engajar-se na compreensão daquilo que não pode ser objetificado. Assim, compreender algo hermeneuticamente é uma conquista que não se realiza pela consciência objetiva, mas por nossa exposição radical aos eventos impostos pela realidade (Cf. Op. Cit., p 182).

Aqui tornam-se claras as razões de Gadamer para privilegiar a nossa experiência da arte dentro da hermenêutica filosófica: ela é capaz de revelar os aspectos universais do projeto hermenêutico. Na medida em que a compreensão é tomada como universal, sua integração é regulada pela história e pela tradição, de forma que sua tarefa deve estende-se infinitamente. A colocação da experiência nesses termos gadamerianos não significa uma oposição à ciência natural, mas a um ideal de cientificidade na própria interpretação, de modo que hermenêutica e ciência não se relacionam a partir de um conceito unitário.

Com as contribuições heideggerianas e o advento da hermenêutica existencial, há uma extensão para além das ciências humanas, a partir da qual se torna incorreto e superficial pensar hermenêutica enquanto uma disciplina homogênea. A atribuição da determinação ontológica à compreensão coloca a relação da hermenêutica com a epistemologia em âmbito diverso, ao ponto em que Heidegger concebe experiência como não determinada em sentido empirista ou racionalista, bem como afastada do sentido kantiano. Sua influência sobre Gadamer se torna patente na medida em que experimentar, a seu ver, é um “ter dos entes”, e tê-los é, num certo sentido, poder dizê-los.

As contribuições de Gadamer referentes a esta herança heideggeriana se cristalizam naquilo que Habermas chamou de urbanização do pensamento de Heidegger, e consistem num retorno filológico à tradição humanística, não possuindo a pretensão de minimizar a importância das ciências naturais. A este respeito, Heelan diz o seguinte (1991, p. 225) ⁵:

Um filósofo da ciência na tradição fenomenológica ou hermenêutica seria então guiado por uma nova inserção, diferente da de um filósofo da tradição analítica, tanto na escolha dos problemas significantes quanto na maneira em que eles são tratados. Tal filósofo faria sua pesquisa sobre os problemas constitucionais, sobre a subjetividade humana, e o mundo (mundo da vida) como realidade – problemas que não entram no escopo da filosofia analítica da ciência.

O que cabe à oposição, por parte da hermenêutica filosófica, é a idealização da experiência de acordo com os critérios exclusivistas do método pensado de acordo com as necessidades das ciências naturais, o que impossibilitaria a compreensão da experiência das obras de arte como produtivas. É por este motivo que tal experiência não deve ser tomada como experiência estética no seu sentido tradicional, mas como experiência hermenêutica.

Com a finalidade de investigar como a compreensão das obras de arte dentro da filosofia desenvolvida por Gadamer se articula a partir de uma concepção bastante específica de experiência estética, encontramos a necessidade de, mais uma vez, retornar a Heidegger para lançar luz sobre a elaboração da apresentação das obras de arte como verdade, que exerce tão profunda influência na concepção de arte da qual nos ocupamos. Centramo-nos na conferência “A Origem da Obra de Arte” para avaliar de que modo esta obra abre uma nova série de investigações possíveis sobre a arte, o artista, a beleza, e a verdade. Não é nosso objetivo dar conta da gama de assuntos tratados por Heidegger, mas apenas seguir um questionamento particular: o da verdade da obra de arte dentro da concepção heideggeriana, para assim podermos explorar corretamente como Gadamer

⁵ Such a philosopher would do research into constitutional problems, human embodied subjectivity, and world (life world) as reality – problems that do not enter into the purview of analytic philosophy of science.

funda sua filosofia da arte.

2.4 Heidegger e a pergunta pela origem da obra de arte

Em seu caminho para a investigação da origem da obra de arte, Martin Heidegger averigua que tal origem apenas pode ser o artista que, por sua vez, depende da obra de arte para caracterizar-se como tal, de modo que ambos são dependentes. Não é possível, contudo, pensar na origem da obra sem dispor do conhecimento prévio do que seja arte, de sua essência. O que é arte, por sua vez, apenas pode ser conhecido a partir da obra de arte mesma. Torna-se evidente, pois, o caráter circular do questionamento: para saber se uma obra é artística, necessitamos saber o que é arte; para conhecer o que é arte, precisamos dispor de obras de arte.

No pensamento heideggeriano, conforme tratamos previamente, a circularidade do raciocínio não deve ser concebida como uma violação da lógica. Antes, corresponde àquilo que chamamos de “círculo hermenêutico”, estrutura na qual reside a possibilidade do conhecimento mais originário, uma vez que ela possui um sentido ontológico positivo que se realiza num deixar-se determinar pela própria coisa. Na perspectiva heideggeriana, não é o caso que existam coisas no mundo que estejam sujeitas à nossa compreensão circunspectiva, mas antes de tudo encontramos nosso envolvimento com o mundo que se dá na forma de projetos interpretativos, anteriores a qualquer espécie de visão puramente teórica do mundo. Diante disso, adentrar no círculo hermenêutico é pré-requisito para a investigação em questão.

Heidegger opta por questionar a obra pelo que ela é e como é partindo de seu caráter de coisa. Neste caminho, encontra alguns direcionamentos tradicionais para a investigação do que é uma coisa. O primeiro corresponde à determinação da coisidade (*die Dingheit*) da coisa como substância, sujeito de propriedades, proveniente da tradução do grego para o latim. Esta tradução teria transformado a compreensão grega do ser da coisa, concebendo-a como suporte para características (Cf. HEIDEGGER, 2005. p. 17). Um dos motivos para o descarte deste conceito de coisa é sua aplicabilidade a todo e qualquer ente, estando inapto a dar conta da coisidade das coisas. A segunda maneira de conceber o ser da coisa consiste na associação da coisa àquilo que pode ser sensivelmente percebido. Heidegger rejeita esta posição argumentando que o modo de acesso primordial que temos de um ente não se dá propriamente nas sensações, antes, as coisas chegam a nós primeiro. Pensar na coisa como objeto da percepção somente é possível numa abstração, pois a proximidade aparente entre ela e a percepção sensível é

apenas uma construção derivada de um “contato” prévio que temos com a coisa mesma.

Estas duas maneiras de compreender as coisas parecem ofuscar o ser da coisa: a primeira por distanciar demais a coisa de nós, e a segunda pela exacerbada tentativa de trazê-la para perto. Há, ainda, uma terceira interpretação que parece conseguir resolver esta dificuldade ao propor que a coisa possui consistência (*das Ständige*) e nuclearidade ao se colocar como matéria e forma. Esta concepção hylemórfica serve tanto para designar as coisas da natureza quanto àquelas do uso (Cf. Op. Cit. p. 19), e servirá como fio condutor para a compreensão da coisidade da coisa da obra de arte, não porque faça por completo jus à natureza da coisa, mas por corresponder ao “esquema conceitual por excelência para toda a estética e teoria da arte” (Cf. Ibid. p. 20).

No entanto, devemos notar que a investigação sobre a arte empreendida por Heidegger não pertence à estética enquanto parte da tradição que expusemos na primeira parte de nosso trabalho. A interpretação da coisa como matéria enformada não é de uso exclusivo da filosofia da arte, a díade dos conceitos de forma e conteúdo é aplicável a qualquer coisa, de modo que por este critério não seria possível compreender a diferença entre as meras coisas e os demais entes. Supor que tais conceitos se refiram às meras coisas é uma hipótese possível, embora a tradição da estética nos indique que matéria e forma pertencem essencialmente à obra de arte. Para esclarecer a questão, Heidegger oferece sua interpretação dos instrumentos, as coisas dadas ao uso sob a perspectiva da *Zurhandenheit*.

Um instrumento (*Zeug*) é todo ente que possui como traço distintivo sua serventia (*Dienlichkeit*), ou seja, é em vista de sua utilidade que a matéria é escolhida e que sua forma é estabelecida durante a fabricação (*Anfertigung*). Assim, a raiz da matéria e da forma enquanto instância determinadora do ente apenas pode residir na essência do instrumento. Isto significa que o complexo matéria-forma não pode ser tomado como determinação da coisidade das meras coisas. Enquanto produto (*Erzeugnis*), o instrumento possui semelhanças com a obra de arte, pois ambos são forjados pela mão humana, já as meras coisas não pertencem a este âmbito. Entretanto, não seria conveniente ignorar que a obra de arte não se caracteriza por sua serventia, e neste sentido, parece assemelhar-se à mera coisa, cuja presença é auto-suficiente. Desta maneira, Heidegger afirma que o instrumento está entre a mera coisa e a obra de arte, e justamente por este posicionamento é capaz de nos proporcionar a compreensão dos entes que não se caracterizam como instrumentos.

Um instrumento desprovido de serventia e fabricação é aquilo que devemos compreender como “mera coisa”, à qual resta o ser-coisa (*Dingsein*), ainda que não haja

determinação ontológica de seu caráter. Neste caso, o ser da coisa não pode se manifestar apenas pela abstração da instrumentalidade. Diante disso, a concepção da coisa como junção de matéria e forma também não é uma via adequada para a compreensão da coisidade da coisa. Na investigação tradicional do ente, encontramos os três modos de interpretação colocados por Heidegger, que se combinam de tal modo que se aplicam tanto à mera coisa quanto ao instrumento e à obra de arte. Ciente desta característica das concepções de coisa é possível se despir da suposta obviedade e esclarecer o caráter próprio da coisa, do instrumento e da obra, cada um deles em sua especificidade.

A partir da distinção entre mera coisa, instrumento e obra de arte, Heidegger expõe sua tese: a obra de arte é um pôr-em-obra da verdade. Faz-se necessário pensar a essência da coisa obra, que permaneceu oculta na tradição metafísica. O caminho traçado por Heidegger consiste em perguntar pela coisidade do instrumento e a contrapor à coisidade da obra de arte. Em sua investigação fenomenológica do quadro “Stilleben, Ein Paar Schuer”, de Van Gogh, fica clara a diferença entre instrumento e obra de arte. Os sapatos de camponês retratados na pintura encontram seu caráter instrumental no mundo ao qual pertencem, no qual encontram sua serventia, que apenas pode se dar plenamente da confiabilidade (*Verlässlichkeit*) do instrumento. É pela confiança no instrumento que nos entregamos ao mundo, por ela nosso mundo se torna familiar.

A coisidade do instrumento não aparece em seu uso nem em seu processo de fabricação. Conforme Heidegger, perante a arte os instrumentos se mostram em seu próprio ser, como os sapatos que aparecem no quadro. É neste sentido que a obra de arte revela a verdade do ente, configurando-se como “pôr-se-em-obra da verdade do ente” (*das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden*). Nesta concepção da obra de arte, fica claro que a intenção de “A Origem da Obra de Arte” não é promover uma investigação estética. Trata-se, mais propriamente, de um questionamento sobre a natureza da verdade. Mas que verdade é esta que nos aparece desvelada na obra de arte? É sabido que Heidegger não interpreta a verdade da maneira tradicional, como *adaequatio*, isto é, verdade como concordância, da maneira comumente divulgada pela lógica, de acordo com a qual a conformidade com o ente é o critério para o estabelecimento da verdade.

Para compreender o que significa colocar a obra de arte como lugar de mostraçã da verdade devemos antes nos debruçar sobre a concepção de verdade adotada por Heidegger. Ao perguntar-se pela essência da verdade, o filósofo parte da concepção medieval de verdade enquanto adequação da coisa e pensamento, que remete à tradição grega, de acordo com a qual verdade corresponde à concordância (*omóiosis*) de uma

enunciação (*logos*) com seu objeto (*pragma*). Ao questionar o que significa a concordância do enunciado com a coisa, Heidegger nos diz:

O comportamento está aberto sobre o ente. Toda relação de abertura, pela qual se instaura a abertura para algo, é um comportamento. A abertura que o homem mantém se diferencia conforme a natureza do ente e o modo do comportamento. Todo trabalho e toda realização, toda ação e toda previsão, se mantêm na abertura de um âmbito aberto no seio do qual o ente se põe propriamente e se torna suscetível de ser expresso naquilo que é e como é. Isto somente acontece quando o ente mesmo se pro-põe, na enunciação que o apresenta, de tal maneira que esta enunciação obedece a tal ordem, ela se conforma ao ente. O dizer que se submete a tal ordem é conforme (verdadeiro). O que assim é dito, é conforme (verdadeiro) (Id., 1979, p. 136).

A enunciação apenas pode concordar com os entes ao ponto em que adquire sua própria conformidade a partir da abertura do comportamento. Isto significa que um ente, para ser enunciado, precisa estar disposto na abertura do ser-ai, ou seja, precisa *ser compreendido*. Neste caso, a condição de possibilidade da concordância enunciada deve ser considerada mais original que a própria concordância, sendo ela a essência da verdade. A verdade originária não encontra seu lugar na proposição, mas no fundamento que confere a ela a aparência de conter a essência da verdade.

A fundamentação da abertura que sustenta o comportamento dos entes correspondentes ao enunciado pertence essencialmente à constituição ontológica do ser-ai, ou seja, o ente apenas é descoberto enquanto o ser-ai é. Em face disto, Heidegger nos diz que “toda verdade é relativa ao ser da presença na medida em que seu modo de ser possui essencialmente o caráter de pre-sença (*Dasein*) (Id. 1998, p. 296)”. Disto não se deve inferir, contudo, que toda verdade seja subjetiva, pois não é o caso que ela esteja sob o arbítrio do sujeito. Antes, isto significa que ela é um modo de ser do ser-ai. Na abertura do ser-aí, onde se encerra o comportamento dos entes, a conformidade que caracteriza a noção tradicional de verdade se funda na liberdade.

Segundo esta tese, a essência da verdade é a liberdade. Mais uma vez parecemos nos deparar com uma concepção de verdade sujeita ao arbítrio humano, contudo, Heidegger argumentará que é remetendo à essência da liberdade que é possível experimentar um fundamento original oculto do ser-ai que possibilita alcançar o âmbito no qual a essência da verdade se desdobra originariamente, pois a “liberdade recebe sua própria essência da essência mais original da única verdade verdadeiramente essencial” (Id. 1979, p. 138). A liberdade é, propriamente, exposição ao ente. Isto significa que tomá-la como essência da verdade é deixar os entes serem como são, permitir que se entreguem à abertura, isto é, que se desvelem. Disto se segue a afirmação da compreensão da verdade enquanto *alétheia*, desvelamento, em detrimento de sua

concepção enquanto correspondência.

Perante isso, a compreensão da obra de arte como instância que lança luz sobre a verdade ganha sentido. A obra não diz a verdade do ente por fornecer uma representação que esteja em conformidade com o ente presente no mundo, isto é, a arte não deve ser concebida como cópia do real. O verdadeiro traço fundamental da obra de arte é seu lidar com a essência geral das coisas, não com a reprodução de um dado ente singular. Colocar a verdade no centro da obra de arte implica romper com a estética tradicional, pois o que está em jogo na investigação não é mais apenas a obra de arte enquanto objeto sensível e a beleza nela contida.

Ter a arte como *mimesis* da realidade pertence à uma posição da estética tradicional que remonta às investigações platônicas, de acordo com a qual a finalidade essencial da arte é a imitação ou reprodução dos objetos, tendo caráter puramente formal. Na *República* encontramos duas fortes críticas à arte: Platão acusa os artistas de ludibriadores que, ao imitarem o mundo sensível (Cf. PLATÃO, 2006 595a-601b), produzem cópias fraudulentas das coisas reais, advindas do mundo das Ideias; além de criticar a poesia por sua capacidade de provocar emoções que estimulariam a fraqueza de caráter e dificultariam o autodomínio (Cf. Op. Cit., 605b-607a).

Aristóteles discorda desta perspectiva pejorativa da *mimesis*, admitindo um valor positivo para a imitação intrínseca da arte, que não mais é vista como fraude. Contudo, supor que a arte se realize na imitação e que esta seja seu fim único seria privá-la de seu poder de expressar a beleza. Na obra “Poética”, encontramos a tragédia descrita com ênfase em sua capacidade de despertar sentimentos:

A tragédia é, pois, a imitação de uma ação de caráter elevado e completa, dotada de certa extensão, numa linguagem agradável, cheia de belezas de uma espécie particular segundo suas diversas partes, imitação feita por personagens em ação e não por meio de uma narrativa. Inspirando compaixão e temor, a tragédia tem como efeito a purgação dessas emoções (ARISTÓTELES, 1982. Capítulo VI).

Nisto fica evidente que a tragédia, ainda que caracterizada como *mimesis* de ações, isto é da *práxis*, não possui como finalidade a imitação mesma, mas a *katharsis*, a sua capacidade de desencadear sensações, e através delas enriquecer a experiência humana. É este o aspecto que devemos privilegiar para compreender a posição aristotélica ante a arte poética. Todas as demais recomendações feitas por Aristóteles quanto confecção da obra de arte poética são ofuscadas ante sua finalidade catártica. Para desempenhar tal fim, a arte poética deve comover o homem retratando-o com verossimilhança, porém exagerando em algumas características. Tal é o caso da tragédia e o da comédia: a primeira pretende expor o homem melhor do que ele é na realidade,

enquanto na segunda são suas falhas que devem ser ressaltadas (Op. Cit., Capítulo II). Em ambos os casos⁶, a imitação contida na poética não deve ser tal e qual a realidade.

Em verdade, a *mimesis* almeja o reconhecimento, e se copia a realidade o faz com o objetivo de ser verossímil o suficiente para exercer sua função catártica e não por alguma espécie de falha intrínseca.

Fica claro, portanto, que da possibilidade de concreção de um fato se possa insurgir uma obra poética não se segue que esta seja relegada ao nível de mera cópia imperfeita da realidade. Antes, é o “efeito” da obra de arte em seu espectador, a transformação promovida pela experiência estética, que devemos conceber como o núcleo da obra de arte, e não meramente seus aspectos formais ou a realidade à qual ela remete. É do reconhecimento no conteúdo mimetizado que a obra de arte deixa de mera imitação do real para converter-se em experiência da verdade.

Se assumirmos, junto com Heidegger, que o que está em jogo na obra de arte é a verdade mesma, não encontraremos motivos para desacordo com a posição aristotélica sobre a arte interpretada com ênfase em seu aspecto catártico. A arte emociona não por conter beleza formal, mas por evocar a própria verdade, por ser desvelamento. Contudo, Aristóteles ao focar os aspectos coisais da arte poética (a saber: a fábula, os caracteres, a elocução, o pensamento, o espetáculo apresentado e o canto), realiza uma descrição puramente estética da obra e é incapaz de atinar para a natureza própria da arte.

Para dar conta da essência da arte, Heidegger se afasta da estética na medida em que ao questionar a própria coisidade da obra de arte, percebe que o suporte coisal não pertence a ela da maneira que se supõe nas teorias estéticas. Que o suporte coisal da obra de arte tenha sido seu aspecto mais concreto e incontornável foi a justificativa para toda a investigação sobre a coisidade da coisa. Percorrendo o círculo hermenêutico em busca da origem da obra de arte, averiguamos que, para Heidegger, conceber a obra como substrato ao qual se conferem atributos, ou como unidade de qualidades sensíveis, ou ainda como matéria enformada, para posteriormente adicionar à coisa obra seu elemento artístico foi o pressuposto de toda estética. Diante do pensamento heideggeriano, tal pressuposto se torna fundamentalmente diferente não apenas por recusar-se a pensar a obra a partir da coisa, mas por pensar a coisa a partir da obra.

Ainda assim, nos parece ser necessário esclarecer os motivos para o afastamento da estética dentro dos parâmetros expostos previamente em nosso trabalho. Para isso,

⁶ O objetivo intrínseco da comédia de provocar o riso pela exposição do ridículo também pode ser considerado *katharsis*, o *telos* do cômico é o risível. Cf. SAMARANCH, 1982. p 1116, nota de rodapé número 37.

faremos um breve exame para compreender como a obra de arte foi pensada na tradição filosófica e averiguar a originalidade da identificação entre arte e verdade.

Heidegger sustenta que a obra de arte abre o ser do ente, o desvela, e por isso é um pôr-se-em-obra da verdade; nela a verdade acontece. O que devemos entender aqui como acontecimento (*Ereignis*)? Acontecer nada mais é que manifestar-se, o acontecimento é a própria mostraçã do ente. Há acontecimento porque há ente, e não o nada. Para averiguar como pode a verdade acontecer na obra, Heidegger se debruça sobre o encontro que podemos ter com as obras. De acordo com ele, toda obra se insere num mundo, e a arte clássica que conhecemos hoje, por mais bem conservada que seja, foi subtraída de seu mundo. O mundo dessas obras de arte ruiu de maneira irreversível, ainda que a manifestação delas continue como consequência do estar-em-si originário anterior à ruína (Cf. HEIDEGGER, 2005. p. 32). Isto deve ser considerado na tentativa de esclarecimento do acontecimento da verdade na obra.

2.5 A obra de arte como acontecer da verdade na linguagem

A interpretação de um templo grego como obra de arte é o caminho escolhido para delinear como a obra de arte se insere no mundo. O templo, enquanto obra de arte, em seu estar-ai (*Dastehen*), antes de simplesmente estar no mundo, abre o mundo ao próprio homem, ilumina a própria fundação da habitação humana. A esta habitação humana devemos chamar Terra, o solo que sustenta os entes. É do ser da obra de arte sua instalação (*Aufstellen*), porém, o instalar-se da obra não deve ser compreendido como um mero colocar-se. A obra não simplesmente subsiste como um ente simplesmente dado, mas o ser-obra requer que ela se erija e seja abertura de um *mundo*.

É imprescindível ainda reiterar que ao falarmos de mundo não nos referimos ao conjunto das coisas existentes, conhecidas ou não; tampouco à uma espécie de palco no qual a vida se desenrola. Para Heidegger, o mundo é mais que o que nos é perceptível e familiar, pois não pode ser objetificado e intuído. Apenas pode ter mundo aquele que se mantém na abertura do ente, isto é, o ser-ai. Todo e qualquer ente apenas pode aparecer como tal na abertura da compreensão. O ente da obra de arte também acontece na abertura da compreensão, entretanto, sua originalidade se encerra no *como* ele acontece na abertura, sendo ele próprio abertura também. Ou, nas palavras do próprio Heidegger:

Na medida em que uma obra é obra, abre o espaço para aquela amplidão. Abrir espaço quer dizer aqui ao mesmo tempo: libertar o livre do aberto e instituir este livre no seu conjunto de traços. Este in-stituir (*Ein-richten*) manifesta-se a partir do erigir (*Er-richten*). A obra enquanto obra instala um mundo. A obra mantém aberto o aberto do mundo (Cf. Op. Cit., p. 35).

O outro traço fundamental da obra de arte é a sua produção (*Herstellung*), e para compreendê-lo devemos antes distingui-lo do conceito de fabricação (*Anfertigung*). Aquilo que é usado e consumido na fabricação esgota-se em serventia. Este é o caso concreto dos instrumentos, nos quais a matéria mesma desaparece ante a utilidade. Na obra de arte, pelo contrário, a instalação de um mundo ressalta a matéria, “fá-la pela primeira vez ressaír (*hervorkommen*), a saber, no aberto do mundo da obra” (Ibid., p. 36). Àquilo que ressaí na obra, Heidegger denomina terra (*Erde*), e é este, mais propriamente, o produto da arte. É da essência da terra fechar-se em si mesma, e o pro-duzir da obra de arte tem a finalidade de trazê-la à abertura. Não seria legítimo, contudo, interpretar “terra” como apenas a materialidade da obra de arte. Ao dizermos que a matéria aparece mais claramente na obra de arte, queremos dizer que ela não é gasta na efetuação da obra como seria na fabricação do instrumento, pois na composição da obra a matéria aparece de maneira mais autêntica, mais própria.

Os dois aspectos envolvidos na obra de arte, mundo e terra, se encontram em combate em seu pôr-se-em-obra. Combate, aqui, não deve ser compreendido como algo destrutivo, antes, cabe a nós ter em vista que a essência do combate é a auto-afirmação e elevação dos combatentes. Pelo combate, os componentes envolvidos impulsionam os outros adiante, além de si próprios. Mundo e terra não podem se libertar um do outro. A obra de arte, ao instituir mundo e produzir terra, é a força motriz deste confronto. Na medida em que mundo e terra se lançam além de si mesmos, no desenrolar da obra de arte, a verdade acontece.

Examinamos previamente de que maneira Heidegger concebe a verdade. Compreender a essência da verdade é problemático se esclarecemos como o próprio conceito de essência tem como pressuposto a noção de verdade como concordância, correspondência, pois concebe o verdadeiro como aquilo que é real, e o real como verdadeiro, instituindo um círculo. O retorno à origem da verdade se dá com a recuperação da noção de verdade como desocultação do ente, tendo em vista que este deve se mostrar antes de poder se adequar a algo, e posteriormente caracterizar-se como verdade no sentido tradicional. Recorrer à origem da verdade é imprescindível, pois de acordo com Heidegger:

Ora, precisamente não somos nós que pressupomos a desocultação do ente, mas é assim a desocultação do ente (o ser) que nos determina numa essência tal que, na nossa representação, permanecemos inseridos, ficamos sempre a reboque da desocultação. Não aquilo a que (*wonach*) um conhecimento se ajusta, deve já de algum modo estar descoberto, mas também todo o domínio em que se move este “ajustar-se a qualquer coisa”, bem como aquilo para o qual uma adequação do enunciado à coisa se torna manifesta, deve já desenrolar-se totalmente na

desocultação. Nós e todas as nossas representações adequadas não seríamos nada e não poderíamos sequer pressupor que estivesse já manifesto algo a que nos ajustássemos, se a desocultação do ente não nos tivesse já exposto nesta clareira, onde todo o ente se salienta para nós, e a partir da qual todo ente se retrai (Ibid., p. 41).

O ente como ente apenas pode ser pensado a partir da abertura do ser-aí, a clareira do Ser. Somente nesta abertura pode o ente estar oculto ou desvelar-se. Para compreender o que significa a verdade como desocultação, devemos esclarecer que o próprio ocultar-se do ente também se dá na clareira do ser. A ocultação, portanto, também pertence à essência da verdade, ou, nas palavras de Heidegger, “a verdade é, na sua essência, não-verdade” (Ibid, p. 43). Isto, não obstante, não implica em igualar verdade e falsidade, mas corresponde a dizer que a verdade nunca é somente ela mesma, pois não é uma qualidade das coisas ou das proposições.

A essência da verdade, assim, está no combate entre o velar e o desvelar. É nessa perspectiva que a obra de arte se coloca como acontecimento da verdade. O acontecer da verdade se dá em modos essenciais, deveras raros, e um destes modos é o “pôr-se-em-obra” da obra de arte. Sabemos que o ser-aí é abertura para a compreensão. A singularidade da obra de arte está abrigada em seu traço fundamental de instaurar o aberto na abertura do ser-aí. No aberto que a obra de arte possibilita, a verdade acontece, e este acontecimento determina sua essência.

A mostraçãõ do ente na obra de arte é aquilo que chamamos de belo. Isto demarca, mais uma vez, a diferença radical entre o pensar da obra de arte empreendido por Heidegger e a posição tradicional da estética que entende o belo como agradável, harmonioso. A beleza na ótica heideggeriana é um modo de ser da própria verdade. A essência do desvelar do ente, que caracteriza o aparecimento da beleza, pertence ao ser ao passo em que só é na abertura. Isto significa que a verdade não está, de alguma maneira, estabelecida em algum lugar e posteriormente aparece no ente, uma vez que seria impossível que antes da abertura do ente houvesse a possibilidade de haver qualquer coisa. A este respeito, Kockelmans nos diz (1985, p. 80) ⁷:

A verdade é o desencobrimento do que é, tomado enquanto tal. Acima de tudo, a verdade é a verdade do ser. A beleza não se encontra ao lado, separada desta verdade. Quando a verdade está em obra na obra, ela aparece; a aparência, tomada como ser da verdade na obra, é o belo. A beleza pertence ao acontecer da verdade. Assim, o belo não é meramente relativo ao prazer; ele certamente não é puramente enquanto seu objeto.

⁷ Truth is the non-concealment of that which is, taken as such. Above all truth is the truth of Being. Beauty is not found alongside and apart from this truth. When truth is at work in the work, it appears; appearance taken as the Being of truth in the work, is beauty. The beautiful belongs to the coming-to-pass of the truth. Thus beauty is not merely relative to pleasure; it certainly is not purely as its object.

Apreendemos, até agora, que a obra de arte não pode ser pensada como mera coisa ou como instrumento, pois é ela mesma abertura para a compreensão. Mediante o entendimento desta característica fundamental da obra, podemos averiguar porque e como pôde a obra de arte se instituir como acontecimento da verdade. A essência da obra de arte extraída a partir da verdade que nela acontece, por intermédio do combate entre mundo e terra, nos aproxima enfim da obra real tida de modo mais originário que na tradição estética. Temos, em face disto, o apontamento para o novo caminho traçado por Heidegger em busca da origem da obra.

A pergunta pela origem da obra de arte e do artista lançou a investigação, a princípio, num círculo. Não se furtando em percorrê-lo, Heidegger pôde lançar luz sobre essência da arte, da qual advém tanto artista quanto obra. Tal essência, como nós vimos, é a verdade. Isto nos dá a determinação fundamental da obra de arte que nos permite pensar a sua criação. A produção da obra é radicalmente diversa da fabricação do instrumento, ainda que aparentemente, no pensamento grego ambos fossem igualados, tendo em vista que o termo *techne* serve para designar igualmente artistas e artesãos. Segundo Heidegger, no entanto, *techne* não significa somente trabalho técnico ou manufatura, mas um modo de saber, isto é, de apreender o que está presente enquanto tal. A essência do saber, por sua vez, está guardada na própria verdade, na desocultação do ente e, portanto, nunca deve ser compreendida como atividade de um fazer (*Machen*).

A aparência de manufatura na atividade artística surge a partir do usar da terra para obrar com ela, para libertá-la de si própria e deixá-la vir a ser o que é. A utilização da terra na produção da obra é a fixação da verdade na forma, de modo que ela não pode ser jamais equiparada ao instrumento. O instrumento, por ser fabricado como apenas matéria enformada cuja finalidade é a utilidade, apaga a matéria e permanece esquecido no modo do habitual; enquanto a obra de arte acende sua matéria, através de sua produção torna-se acontecimento. A obra essencialmente é abertura, e faz fulgar o singular fato de que o ente nela aberto seja o que ele é, e não antes o nada. A verdade iluminada pela obra, entretanto, não diz respeito apenas ao ser estético. O que se mostra através da obra diz respeito ao ser em geral, e isto justificará o lugar privilegiado que as obras de arte encontram na hermenêutica filosófica de Gadamer, conforme o próprio nos explica com bastante clareza na seguinte passagem de “A verdade da obra de arte” (2002, p. 106):

O que se comprova na obra de arte, segundo Heidegger, é o que constitui a essência do ser em geral. A disputa entre o estado de oculto e desoculto não é apenas a verdade da obra, mas também a de todo ente, porque a verdade, entendida como desocultamento, sempre é esta oposição entre o desocultar e o ocultar.

É nesta singularidade que a obra de arte excede seu suporte coisal, e aparece como a mais elevada expressão da linguagem, que Heidegger chama de dizer projetante (*Ansagen*), a Poesia. A verdade acontece na obra de arte na medida em que se poetiza. Não é o caso, contudo, que Heidegger se refira à poesia enquanto gênero literário, antes se trata do modo poético de expressão que é traço característico de toda arte. A poesia (*Dichtung*) é um modo do projeto clarificador da verdade, ainda que a poesia em sentido estrito, isto é, enquanto gênero literário (*der Poesie*) tenha um papel eminente dentro da esfera das artes. Compreender a posição privilegiada da poesia em seu sentido lato demanda a compreensão da concepção de linguagem posta por Heidegger.

Usualmente, a linguagem é concebida como forma de comunicação e meio para o entendimento. Heidegger se opõe a esta posição considerando a linguagem algo mais amplo que a expressão oral e escrita ou o uso das palavras. A linguagem apenas pode advir na abertura do ente, constituindo o elemento, a morada do ser-ai. Na medida em que a linguagem nomeia os entes, demarca o próprio aparecimento destes. O dizer projetante é a recusa da confusão que esconde o ente, é a instância que o desvela. Assumir que este dizer projetante seja Poesia significa afirmar a íntima relação entre linguagem e Poesia em sentido essencial, ou nas palavras de Heidegger (Op. Cit., p. 59-60):

... porque a linguagem é o acontecimento em que, para o homem, o ente como ente se abre, a poesia, a Poesia em sentido estrito, é a Poesia mais original, no sentido do essencial. A linguagem não é, por isso, Poesia, por ser a poesia primordial (*Urpoesie*), mas a poesia acontece na linguagem, porque esta guarda a essência original da Poesia. Construir e esculpir, pelo contrário, acontecem sempre e só no aberto do dito e do nomear. São por este regidos e conduzidos. Precisamente por isso permanecem caminhos e modos próprios, como a verdade se institui na obra. São em cada caso um modo próprio de poetar dentro da clareira do ente, que já aconteceu, e inadvertidamente, na linguagem.

Assim, a obra de arte acontece na linguagem. A linguagem é o lugar da verdade. A essência da arte é instaurar a verdade como oferecimento, como fundação e como começo, e esta instauração é fundamentalmente poética. A obra de arte é antes de tudo um projeto poemático da verdade que se projeta naqueles que irão salvaguardá-la. Isto significa que a obra de arte é a abertura na qual o ser-ai, como histórico, está sempre lançado. Mais uma vez, o projeto heideggeriano ganha sua devida elucidação nas palavras de Gadamer (Op. Cit., p. 107-8):

... a essência da poesia, no sentido habitual mais restrito da palavra, está determinada precisamente por ser linguagem. Em toda arte, também na arquitetura e na escultura, o autêntico projeto e o verdadeiramente artístico pode ser chamado de “poesia”, a classe de projeto que acontece no poema propriamente dito é de outra índole. O projeto da obra de arte poética está vinculado a algo previamente traçado que em si mesmo não pode ser projetado de novo: as vias traçadas pela linguagem. [...] A anterioridade da linguagem não somente parece constituir a característica específica da obra de arte poética, mas parece ter validade além de toda obra para todo ser-coisa das coisas mesmas. A obra da linguagem é a

poetização mais originária do ser. O pensar, que pensa toda a arte como poesia, e revela o ser-linguagem da obra de arte, está ele mesmo ainda no caminho da linguagem.

Buscar a origem da obra de arte é buscar sua essência, é tentar pensar a obra de arte fora do domínio da técnica que permeia todo pensamento de nossa época. Conceber toda obra de arte como intrinsecamente poética significa deixar vir à tona a verdade dos entes que ela fala de modo mais autêntico. O retorno da linguagem ao seu elemento só é efetivado quando o homem encontra o caminho para a proximidade do ser, isto é, aprende a escutar o apelo do ser, mesmo que corra assim o risco de pouco lhe restar a dizer. Heidegger defende o silêncio, portanto, como instrumento de devolução da essência à linguagem, que habilita novamente a habitação na verdade do ser. Isto requer um cuidado que reconduz o homem à sua essência. É na essência linguística da obra de arte que o ente se mostra como algo mais que objeto calculável, mensurável, sujeito a ser escrutinado.

A origem da obra de arte, pois, é simultaneamente a origem daqueles que criam e dos que a salvaguardam. Sua origem é a mesma do ser-ai histórico de um povo, ou seja, a arte é em si mesma origem. A conclusão atingida por Heidegger de que a arte exhibe o ente de maneira não usual por ser uma abertura da verdade não pretende negar toda a relevância da estética tradicional tratada na primeira parte de nosso trabalho. No posfácio de “A Origem da Obra de Arte”, Heidegger admite não conseguir recusar a ideia hegeliana de que a arte não é apenas um modo supremo da verdade, mas também algo que pertence ao passado. Este pensamento corresponde à já acontecida verdade do ente no seio da civilização ocidental desde os gregos. Remontar à origem da obra de arte é retornar ao pensamento originário. Ao pensamento cabe a tarefa de edificar a casa do ser, onde o homem habitaria na verdade. O pensar originário, concluindo, é um agir que supera a noção prática e o produzir, uma vez que ele consome o mínimo do ser, ao pronunciá-lo em seu meio: a linguagem. O destino do pensar, afinal, é o ser.

Mas de que modo as contribuições de Heidegger são incorporadas na filosofia da arte de Gadamer? Em que medida a concepção de arte como instauração de um mundo que inaugura uma compreensão específica da verdade pode ser pensada através do viés da temporalidade? Antes de entrar na questão da temporalidade específica das obras, devemos primeiro explorar como a hermenêutica filosófica articula as experiências estéticas.

2.6 A elaboração da compreensão da arte como diálogo

Para Gadamer, aderir à posição heideggeriana frente à obra de arte enquanto um ente intrinsecamente ligado ao fenômeno da verdade implicará na exploração do modo específico em que a verdade da arte nos atinge, e de como isto ocorre temporalmente. Ter a experiência estética como solo no qual a verdade da arte pode se declarar exige que Gadamer realize profundas críticas ao modelo da estética kantiana e como ele é elaborado a partir da concepção de *sensus communis*, ideal proveniente da antiguidade que era comum, tanto aos estudiosos da filosofia quanto aos da retórica. Na ideia de senso comum encontramos uma ambiguidade, pois embora ela sirva à retórica, não lhe concerne somente à arte de falar, mas a de falar a verdade, o correto. A partir deste direcionamento para a verdade, que é próprio do senso comum, é possível obtermos algum saber, embora este não seja baseado em fundamentações – trata-se aqui do conhecimento daquilo que é plausível.

Gadamer aponta para a concepção de *sensus communis* formulada por Tomás de Aquino, segundo a qual este aparece como raiz comum do sentido exterior, ou como capacidade de julgar algo que está presente em todos os homens. Esta visão é contraposta com a posição de Vico, na qual o senso comum é adquirido através da vida em comunidade e determinado por ela, apontando para um sentido de justiça e bem geral. É com a segunda posição que se dá um passo em direção ao reconhecimento do novo conceito de verdade da ciência, pois somente dentro de uma comunidade o conhecimento gerado pelo senso comum, enquanto saber sobre aquilo que é possível – ainda que não se caracterize como fato – e a defesa daquilo que é provável tem a possibilidade de ser justificado.

Reinterpretando Vico, Gadamer (Cf. 1999. p. 61s) nos mostra que sua crítica aos procedimentos metodológicos como instâncias que garantem a verdade não se refere à validade ou utilidade destas dentro dos critérios da ciência moderna. Antes, ela tem intenção de estabelecer seus limites; recuperando os valores antigos de *prudentia* e *eloquentia*, que não podem ser preteridos em favor da metodologia matemática da ciência. O *sensus communis*, pois, não tem a pretensão de caracterizar-se como alguma espécie de conhecimento científico, mas trata-se de um ideal universal comum a todos os seres humanos, a partir do qual a noção de comunidade é instituída. Nesta perspectiva, o que direciona a vontade humana não é a universalidade abstrata da razão, mas o *sensus communis*, que evidencia a universalidade concreta existente em todos os grupos humanos através de seu modo de permitir que se estabeleça aquilo que é verossímil dentro de uma determinada comunidade (Cf. VERENE, 1997. p. 138).

O questionamento da validade do saber gerado pelo *sensus communis* reporta ao antagonismo entre o saber prático e o teórico, como já formulado por Aristóteles (Cf. GADAMER, 1999. p. 65), não se restringindo à oposição entre o que é verdadeiro e o que é provável, pois nessa perspectiva o saber prático, *phronesis*, é apenas outro tipo de saber. Não se refere apenas ao antagonismo entre o saber proveniente de princípios universais e o saber prático daquilo que é concreto, porque este último tipo de conhecimento se configura como uma “virtude espiritual”, isto é, constitui uma determinação do ser moral exercida na medida em que não apenas diferenciamos o factível do infactível, mas também nos ocupamos daquilo que é conveniente ou inconveniente, o que naturalmente pressupõe a ação moral.

Gadamer defenderá que, por ter como objeto a existência moral e histórica do homem, o *sensus communis* nos servirá para compreender adequadamente que tipo de saber pode ser obtido a partir das ciências do espírito, e, portanto, para iluminar que tipo de verdade está contida nas obras de arte. Voltando-se para a tradição humanística para contornar a imposição da aplicação do conceito moderno de método nas investigações próprias das ciências do espírito, encontramos no *sensus communis* um modelo de verdade que se obscureceu no século XIX. Ao investigar a história do *sensus communis*, Gadamer também ressalta a importância da contribuição de Oetinger, para quem a mera clareza conceitual não era suficiente para uma compreensão realmente profunda. Em seu pensamento, Gadamer já encontra a noção de que pré-percepções e inclinações fazem parte da compreensão, embora a hermenêutica de Oetinger não seja tão abrangente quanto a gadameriana. A compreensão da Bíblia Sagrada é o foco da investigação de Oetinger, que ao averiguar os limites do método matemático-demonstrativo, abriu a demanda para o seu próprio método, que seria chamado de “método generativo” (Cf. Op. Cit., p. 72). De acordo com seu ponto de vista o conceito de *vita* serve como fundamento para o *sensus communis*, assumindo que haja uma lei universal do crescimento da criação divina, incluindo nisso o espírito humano.

O conceito de *sensus communis* possui uma estreita relação com o conceito de juízo, termo que busca reproduzir o conceito de *iudicium*, e tem o valor de uma virtude fundamental ao passo em que se considerava que julgamentos estéticos ou morais não estavam vinculados à racionalidade, mas ao sentimento (Cf. Ibid. p. 76-7), e neste sentido o *sensus communis* encerraria juízos sem reflexão. Conforme já tratamos na primeira parte de nosso trabalho, Kant termina por separar os juízos do senso comum, e com isso, atribuir o papel que, tradicionalmente, pertencia ao senso comum ao juízo de gosto. É o desenvolvimento da estética idealista, delineado por nós previamente, que é posto em

movimento a partir daí.

Aos olhos de Gadamer, é neste momento em que determinação ontológica da experiência estética é deslocada para o terreno da aparência com o predomínio do modelo de conhecimento das ciências naturais, que restringem qualquer possibilidade de conhecimento que trabalhe fora deste tipo de metodologia. Somente com a crítica realizada pela fenomenologia é que são libertados os conceitos para uma correta compreensão do ser estético, pois, até então este sempre havia sido concebido a partir da experiência da realidade, e considerado uma modificação dela. Os conceitos como imitação, aparência, ilusão e sonho, quando relacionados à arte, pressupõem uma ligação com um ser verdadeiro que difere do ser estético. Contudo, a perspectiva fenomenológica habilitou a validade da verdade da dimensão estética ao considerar que a experiência da arte é inegavelmente genuína. Cabe a nós, neste ponto, estabelecer qual o sentido que a arte tem no pensamento de Gadamer e a seguinte passagem será muito útil neste empreendimento (Id. 1985, p. 28):

...a essência do belo justamente não consiste em estar em frente e diametralmente oposto à realidade, mas que a beleza, por mais inesperadamente que se possa apresentar, é como uma fiança de que com toda a desordem do real, com todas as imperfeições, maldades, equívocos, unilateralidades, perturbações funestas, contudo o verdadeiro não jaz inalcançável à distância, mas está ao nosso alcance. É função ontológica do belo cobrir o abismo entre o ideal e o real. Assim, o adjunto à arte, “belas artes” nos dá um segundo aceno orientador essencial para nossa reflexão.

Neste ponto, vemos que a arte tem sua importância em parte no fato de ser agradável ao homem, em contraste aos objetos naturais, porém tem um significado muito mais amplo. O belo da arte possui uma linguagem própria que não se coloca indeterminadamente, mas tem um sentido determinado responsável pela abertura do lugar no qual a liberdade da capacidade humana de conhecer realiza-se. Conforme exploramos na primeira parte de nosso trabalho, a estética enquanto disciplina filosófica, apenas começou a ser estudada no século XVIII, de acordo com parâmetros racionalistas que poderiam relegar o campo da experiência estética à arbitrariedade subjetiva. O próprio desenvolvimento da estética enquanto disciplina filosófica dentro do contexto idealista se funda na construção moderna da subjetividade. Projetar uma estética inteiramente fora dos parâmetros da subjetividade não significará, de maneira alguma, supor que possamos desenvolver uma estética objetiva, mas implicará em traçar novos parâmetros para a compreensão de nossa relação com a arte.

É indispensável ressaltar que Gadamer rejeita a concepção platônica de arte como

mimesis considerada negativamente. O hermeneuta nos aponta em seu artigo “Arte e Imitação” que o conceito de *mimesis* pode ser tomado tão amplamente que sua verdade conserva-se e permanece útil para que compreendamos a arte (Cf. GADAMER, 2010, p. 13). Nesta perspectiva, a obra de arte jamais pode ser concebida como alguma espécie de cópia. A validade da arte encontra-se em sua capacidade de nos revelar o essencial. A arte deve ser entendida como realização, como reconhecimento do real e não como falseamento dele. Num sentido mais amplo, a justificativa da validade da verdade da arte está na maneira em que a experiência estética se constitui como compreender-se; no contato com a obra de arte e na apreensão do universo particular da mesma há um processo de encantamento que evidencia nossa própria temporalidade, “e isso significa que suspendemos a descontinuidade e a pontualidade da vivência na continuidade da nossa existência” (Id. 1999, p. 168).

Investigando o desenvolvimento da noção de consciência estética, através da qual se tornou possível trilhar o caminho em direção à universalidade da própria arte, é imperativo que a filosofia da arte se afaste das particularidades que reforçam a aceitação ou rejeição de algo a partir, apenas, do parâmetro do gosto. Diante desta necessidade, é oportuno ressaltar que o consciente histórico não é algo que pode ser associado a visões de mundo ou concepções eruditas, pois é algo disponível a todos, embora a precisão dele varie de acordo com a formação cultural de cada indivíduo. Devemos, portanto, pensar na consciência histórica como “uma espécie de instrumentação da espiritualidade de nossos sentidos que já determina por princípio nossa visão e experiência da arte”. (Id. 1985, p. 22)

A relação da consciência estética com a consciência histórica se dá através da abstração que a segunda promove para a formação da primeira. Ao incluirmos na vivência estética o conhecimento histórico e o colocarmos como elemento que distingue o que é próprio do gosto e o que concerne ao genuíno senso estético, realizamos uma abstração das condições nas quais acessamos a obra de arte, o que nos permite vislumbrá-la em toda sua pureza. Este momento de abstração é o fundamento de todas as estéticas que tratamos previamente que, em geral, defendem que através da “remoção” dos momentos extra-estéticos de uma obra (como finalidade, função e significado de conteúdo) dirigimo-nos a ela verdadeiramente, como todas as estéticas derivadas da filosofia kantiana. Os resquícios desta posição também se encontram presentes nas estéticas posteriores que rompem com Kant, mas que enfatizam em apenas um desses elementos como chave da compreensão da obra de arte.

Estabelecer um ideal de experiência diverso do que foi traçado pela tradição alemã

da filosofia da arte implica em fazer uso dos princípios da hermenêutica filosófica para mediar a distância entre aqueles que buscam compreender uns aos outros, revelando o estranhamento implícito em toda busca pela compreensão do que nos é diverso. Em sua palestra “Estética e Hermenêutica”, de 1964, Gadamer expõe a experiência estética a partir de sua constelação teórica como algo que vai muito além da construção de sentido da obra, defendendo que o conteúdo da arte ao nos atingir, nos fala diretamente com sua própria voz (Cf. Id. 2010, p. 6). Esta concepção põe a obra num lugar equivalente ao do sujeito, cujo papel não é ser simplesmente “entendido” ou dominado pelo intérprete. As obras de arte são pensadas mais apropriadamente como instâncias que ao mesmo tempo em que dizem algo ao intérprete, também o interpelam.

Este processo dialógico se estende à todas as coisas que nos demandam compreensão, como textos, dados científicos e eventos históricos. Porém, no caso das obras de arte, o diálogo entre obra e intérprete é descrito por Gadamer como algo que nos acomete não apenas com um novo conteúdo, mas com a capacidade de nos colocar em confronto com nós mesmos. A declaração “tão verdadeiro, tão essente⁸”, herdada de Goethe, refere-se à estupefação diante da existência de entes como obras de arte, que se dirigem a nós de maneira única, na forma de um auto-encontro. Esta reflexão gadameriana é profundamente influenciada pela posição hegeliana sobre a superioridade do belo da arte sobre aquele da natureza. O fenômeno de sermos tomados pela beleza natural, embora filosoficamente intrigante, não possui o mesmo apelo existencial que subjaz ao fato de sermos capazes de produzir entes capazes de nos acometer continuamente com uma inesgotável fonte de sentido que apela diretamente ao humano. A este respeito, Gadamer argumenta que a apreciação da beleza natural jamais se dá de forma “puramente estética”, mas antes pertence aos ideais de um contexto histórico do que é belo, antecipadamente determinado pela criatividade artística humana. A favor desta posição, o filósofo oferece o exemplo da jardinagem artística, que tinha tanto valor aos olhos de Kant, graças às determinações de sua própria época, e que na nossa desapareceu como forma de arte quase que inteiramente (Cf. p. 3). O mesmo serve para paisagens como objeto de fruição estética: a paisagem não é composta pela própria natureza, mas pelo olhar artístico voltado para ela.

Tomar a estética como parte central da hermenêutica filosófica significa assumir que obras de arte são mediadoras de uma sorte de verdade pertinente apenas a elas. Voltar o olhar filosófico nesta direção, portanto, é abraçar o que a própria existência de obras de

⁸ No original: “*So wahr, so seiend*”. Tradução de Marco Antônio Casanova em “A hermenêutica da obra de arte”.

arte diz a respeito de seres humanos. Conforme já explicitamos, a experiência da verdade não se encerra apenas nas obras de arte, porém pertence a uma esfera que escapa do controle metodológico nos moldes científicos. Cabe à hermenêutica filosófica buscar a legitimação específica desse tipo de experiência da verdade, o que explica o interesse gadameriano na interpretação que temos tanto da história quanto das obras de arte, de acordo com o que demonstramos ao tratar do ideal de experiência hermenêutica.

É nesta perspectiva que a recuperação da noção de *sensus communis* torna-se relevante, porém sob uma ótica diversa: os critérios de um ambiente comum entre todos que pertencem a uma sociedade não devem ser tomados como parâmetros para um ideal de bom gosto. Antes, o apelo das obras de arte fundam historicamente o que chamamos de senso comum devido ao seu alcance universal: pela experiência estética, compreendemos mais que as obras de arte, compreendemos nós mesmos, e o próprio mundo instaurado pela obra. *Sensus communis*, neste sentido, advém da participação humana em conjunto no sentido das obras que representam majoritariamente a cultura que as originou. A evidência mais clara disso se encerra na ancestral comunhão entre arte e religião.

Na visão gadameriana, o rompimento com o sentido comum oferecido por obras de arte é resultado direto da abstração da consciência estética, que a seu ver, ainda nos impede de reconhecer plenamente o tipo de verdade declarada nas obras. Na medida em que o caminho traçado pelos filósofos na investigação da arte desde a modernidade exige a habilidade de identificar e apontar as diferenças na qualidade de diversas obras de arte, entramos num processo de abstração que terminou por remover aspectos cruciais na compreensão do ente artístico. Esta sorte de consciência estética se desenvolve juntamente à consciência histórica, ambas são intrinsecamente relacionadas. De fato, a consciência histórica possibilita a reunião de todos os juízos sobre o valor estético desenvolvidos no passado, sendo assim a própria condição de possibilidade da consciência estética, embora ambas caminhem simultaneamente. Diante deste fato, a reflexão realizada a respeito da arte não trabalha apenas no presente, sendo capaz de agregar o valor histórico da obra à sua compreensão. É no esforço de dar conta de como pode ocorrer nosso encontro com a obra de arte que Gadamer desenvolverá seu conceito de jogo.

2. 7 A experiência estética a partir do conceito de jogo

Assumir que nossa compreensão das obras de arte necessariamente tem como

fundo nosso próprio contexto histórico significa dizer que toda arte, inclusive aquela do passado, torna-se contemporânea em seu encontro com o intérprete. Esta posição apenas pode ser elaborada a partir da formulação gadameriana do conceito de jogo, que possui um papel central na filosofia da arte em questão. Através deste conceito, Gadamer é capaz de dar conta da especificidade da relação que temos com obras de arte. É essencial que ressaltemos antes que no jogo não deve prevalecer o comportamento ou estado de ânimo daquele que joga, nem o predomínio da subjetividade do jogador. Nesta perspectiva é evidente que comportamento daquele que joga e sua subjetividade difere do próprio jogo, pois para a análise de Gadamer devemos antes empreender a libertação deste conceito de sua concepção subjetiva.

O jogo caracteriza-se por sua dimensão lúdica, sem compromisso com a seriedade fora de seu âmbito. Contudo, aquele que se envolve no mesmo deve levar a sério sua participação, sob pena de estragá-lo. Dentro do jogo encontramos uma atmosfera de seriedade exclusiva, quase sagrada (Cf. Id. 1999, p. 174), sua finalidade é atingida quando o jogador participa inteiramente dele. A investigação sobre o jogo, pois, não pode centrar-se no jogador, uma vez que aqui conferimos ao ato de jogar independência; e justamente nela reside a relevância deste conceito para a crítica estética que intencionamos construir.

É crucial para a nossa investigação tratar da etimologia de “jogo” como utilizada por Gadamer. Este termo é a tradução da palavra alemã *Spiel*, que remete ao verbo *spielen*, cujo significado varia tanto entre “jogar” quanto “brincar”, “tocar um instrumento”, “representar um papel”. Nesta noção encontramos uma multiplicidade de significados interligados que conferem amplitude ao conceito de jogo, nos permitindo utilizá-lo como guia da crítica estética em questão.

Retomando o papel indispensável que o jogo representa na vida humana, e frisando que a própria cultura é impensável sem este elemento, de acordo com o explicitado em “O Jogo da Arte” (Id., 2010, p. 50):

É certamente um momento estrutural universal da existência o fato de se poder considerar justamente a objetividade do jogar e do saber jogar humanos como um traço distintivo especificamente humano. Como se sabe, costuma-se falar do elemento do jogo que é próprio a todas as culturas humanas. Descobrem-se formas de jogo nas atividades humanas mais sérias, por exemplo no culto, na justiça, no comportamento social em que se fala diretamente de um jogo de papéis etc. Parece pertencer à construção da cultura enquanto tal uma certa autolimitação da arbitrariedade livre.

Gadamer investiga suas estruturas para lançar luz em uma nova concepção de arte. Da mesma maneira que o jogador não pode tratar o jogo como objeto, o sujeito que vive a

experiência de uma obra de arte não a pode concebê-la de maneira meramente objetiva. Partindo desta premissa, o conceito de jogo pode guiar nossa compreensão da experiência estética uma vez que ambos são dotados de uma natureza particular que independe do sujeito. À noção de jogo é implícita uma ideia de movimento que não se fixa em ponto algum, não contendo um substrato. Isto garante sua autonomia em relação ao jogador, que passa a ser dominado por ele. Este movimento é delineado por sua leveza e espontaneidade, não requerendo esforço, o que alude à sua dimensão lúdica, removendo do jogador a tarefa da iniciativa, e assim aliviando o esforço próprio da existência (Cf. 1999, p. 179). Isto significa que obras de arte jamais aguardam passivamente por um intérprete que “escolha” jogar com elas, mas que nos interpelam e impõem a experiência estética.

Há uma identificação entre o modo de ser do jogo e o movimento característico da natureza, pois ambos existem sem finalidade e intenção, constantemente renovando-se; são vivos em si mesmos. Justamente neste elemento de renovação típico do jogo podemos encontrar o modelo que nos servirá para a arte. O jogo é sempre demarcado por sua indeterminação, o jogador nunca sabe para onde o ato de jogar o conduzirá. Há uma notável mobilidade em seu decorrer que denota seu primado sobre seus participantes – pois *“todo ato de jogar é um ser-jogado”*. (Op. Cit., p. 181)

O que atrai e prende os jogadores é a imprevisibilidade do jogo, do “deixar-se dominar” que ele implica, modificando seu comportamento. Aqueles que se inserem no jogo passam a ser determinados pela tarefa empreendida nele. Esta tarefa, contudo, não deve ser pensada como finalidade do jogo, mas como a realização de seu movimento próprio, cujo êxito consiste em sua representação. Isto significa que, no ato de jogar, efetuamos uma representação do jogo que, por sua vez, promove a representação do próprio jogador envolvido nele. Toda representação direciona-se a alguém, ou seja, pressupõe um espectador e nisto encontramos a conexão do jogar com a arte – ambos possuem aspectos lúdicos e fazem referência àqueles envolvidos, sejam eles diretamente jogadores ou testemunhas de um jogo em curso. A direção garantida pelo ato de representar típico do jogo constitui o ser da arte, pois tanto jogo quanto arte não centram seu ser na consciência ou comportamento de um sujeito. A esse respeito, o hermeneuta nos diz (2010, p. 51):

Não é precisamente o caráter impulsivo da obra de arte que é espantoso, mas o sopro de liberdade que adere a suas formações. Com isso, ações simbólicas como as acima descritas⁹ são de um interesse particular. Na ação conformadora

⁹ Gadamer se refere às ações simbólicas envolvidas em todo jogo, inclusive àquele entre animais. É sabido que animais aparentam brincar entre si, dando a impressão de atacar, morder, ou estar assustado, que o hermeneuta interpreta como simbólicas na medida em que não correspondem à

humana, o momento decisivo da habilidade artística também não consiste em que se tenha chegado a termo aí algo de uma utilidade ímpar ou de uma beleza supérflua, mas que a produção humana possa se colocar diversas tarefas e proceder segundo planos que se distinguem por um momento de livre contingência. O fazer humano conhece uma gigantesca variabilidade entre o experimentar e o rejeitar, o ter sucesso e o ter fracasso. A “arte” só começa realmente quando também podemos agir de outra forma. Justamente onde se fala de arte e de criação artística em sentido eminente, o decisivo não é a realização de algo feito, mas o fato de aquilo que é feito possuir uma peculiaridade particular. Ele “tem algo em vista” e não é, contudo, aquilo que tem em vista. Ele não é uma peça que, como todas as peças oriundas do trabalho humano, é determinada pela sua serventia.

Isto implica que, na perspectiva gadameriana, através da representação, jogo e arte são dotados de uma realidade que transcende o jogador, o espectador da obra. A investigação de Gadamer sobre este tema almeja apontar a unicidade da verdade estética. Porém, para compreendermos adequadamente sua posição é necessário considerarmos que arte e jogo não somente estão conectados, mas que toda nossa interpretação da arte se guia pelos moldes do ato de jogar. Através do jogo, a identidade hermenêutica da obra de arte é preservada, e somente assim sua unicidade é assegurada.

Considerada esta profunda identificação entre arte e jogo, cabe-nos agora analisar o caráter transformador de ambos que garante a relevância destes conceitos, bem como de toda a crítica estética aqui empreendida. Segundo Gadamer, o jogo humano consome sua realidade em ser arte, o que é denominado “transformação em configuração”. Não devemos pensar que a arte modifique meramente seu espectador, pois a noção implícita em “modificar” não altera os aspectos fundamentais de algo da maneira que a arte é capaz, não faz jus ao seu poder e significado. Antes, a verdadeira experiência estética realiza mudanças tão intensas que cabe ser designada como “transformação”. Devemos entender o transformar como um tornar-se outro, uma conversão completa, radical, em oposição à ideia de modificação que pressupõe a permanência de uma identidade.

Ao tomarmos a representação da arte ou do jogo como central, não devemos creditá-la como dependente do sentido que lhe é conferido pelos espectadores da mesma. Ao afirmar a determinação própria do ser da arte como algo sobressalente, conferimos à arte e ao jogo significados independentes que garantem sua capacidade transformadora. Neste potencial de promover transformação descobrimos que aquilo que a arte representa converte-se em experiência da verdade.

A relevância da experiência estética se encerra neste tipo de revelação da verdade que não pode ser dominada por um sujeito, pois no modo próprio de apreensão da arte a

subjetividade é dissolvida mediante o predomínio de seu movimento próprio de lançar-se além do sujeito, de *jogá-lo*. Bem como o jogo, a manifestação artística não possui substrato, não se fixa em pontos específicos e não pode ser subjugada por seu expectador. A obra de arte nos interpela como um jogo, aquele que a contempla passa a jogar de acordo com suas regras, abrindo mão do subjetivismo. No entanto, não devemos pensar que Gadamer sustenta que a obra de arte se imponha objetivamente diante daquele que a apreende. Pelo contrário, o caráter medial do conceito de jogo, demarcado por sua ausência de suportes inalteráveis, confere mobilidade e flexibilidade suficiente para dar conta da amplitude deste tipo de experiência do verdadeiro – afinal o que nos concerne numa obra de arte é sua verdade e, com isto, a capacidade que ela possui de nos fazer conhecer algo que lhe é próprio e reconhecer algo próprio a nós mesmos nela. (Cf. 1999, p. 192)

Embora figure como um dos pontos centrais para sustentar a forte ligação entre a hermenêutica filosófica e a filosofia da arte, o conceito de jogo em Gadamer não parece estar suficientemente claro a alguns intérpretes de seu pensamento. Em “Philosophy of the Arts”, Gordon Graham interpreta a noção gadameriana de jogo como algo equivalente aos esportes (Cf. GRAHAM, 1997. p. 15-21), o que implicaria tornar todas as formas de arte ontologicamente equiparadas a todas atividades esportivas e jogos em geral.

Esporte, como uma variação específica de jogo, não se enquadraria na categoria de diversão ou entretenimento, mas seria, graças à estrutura do jogo, algo no qual a compreensão humana se mostra de maneira idêntica às obras de arte. O próprio Gadamer aponta que o sentido de um evento esportivo frequentemente depende da participação dos espectadores, que nesse caso são intérpretes inteiramente imersos no jogo que se desenrola, de modo similar ao intérprete de uma obra de arte. Além disso, esportes partilham da característica de festival que é cara a Gadamer como fio condutor para pensar a temporalidade própria das obras de arte. Graham sustenta que nem mesmo o aspecto simbólico das obras de arte, amplamente reconhecido e investigado por Gadamer, é capaz de separar as obras de arte dos esportes, pois a seu ver é a própria noção de jogo que envolve todas as nossas faculdades, tornando o caráter simbólico da arte um aspecto menor dela. Sem o devido reconhecimento da experiência do simbólico, torna-se impossível compreender como Gadamer efetivamente escapa das dificuldades do idealismo no trato com a arte.

O termo “símbolo” remete à recordação, de acordo com Gadamer na conferência “A Atualidade do Belo: A arte como jogo, símbolo e festa”, originalmente o símbolo servia para que seus portadores se reconhecessem através de duas metades de um objeto

partido. Assim, símbolos antes de tudo, evocam “algo único, este algo especial representa-se como um pedaço do ser que promete completar o algo a ele correspondente, afim de sanar os efeitos da quebra, curá-lo, de integrá-lo” (GADAMER, 1985. p, 51). Ao contrário de alegorias, que reportam a um sentido fora delas, os símbolos guardam em si seus sentidos. Em geral, símbolos são tidos como representações, porém na filosofia da arte gadameriana, é mais apropriado pensá-los como apresentações, pois, segundo esta posição, a obra tem uma voz própria, e não meramente transmite uma mensagem. Neste sentido, aquilo que o símbolo representa torna-se imediatamente presente, não no sentido de ser capaz de substituir o conteúdo representado, mas remetendo àquilo que está simbolizado. É a função simbólica da arte que garante a insubstituibilidade da obra, garantindo que ela não seja um objeto material portador de algum sentido que poderia ser disseminado por outro qualquer. Isto significa que o simbolismo na arte é o real responsável pela capacidade das obras de arte de encarnarem sentido.

Devido a este tratamento dado ao símbolo na esfera da filosofia da arte, Gadamer é capaz de romper com a noção idealista divulgada por Hegel de que o belo na arte é a aparência sensível da ideia, que eventualmente poderia ser superada pelo conceito. O valor simbólico da arte dentro da hermenêutica filosófica confere às obras o caráter de insubstituíveis e insuperáveis por qualquer outra forma de expressão. Por este motivo, Gadamer defende (Op. Cit., p. 55-6):

Em outras palavras: a obra de arte significa um acréscimo de ser. Isso a distingue de todas as realizações produtivas da humanidade, no trabalho manual e na técnica, nos quais foram desenvolvidos os aparelhos e os instrumentos de nossa vida prático-financeira. É próprio deles que cada peça que fazemos sirva apenas como meio e instrumento. Não dizemos que é uma “obra”, quando conseguimos um objeto doméstico prático. É uma unidade. É-lhe inerente a repetibilidade da fabricação e com isso a substituíbilidade básica de cada um desses aparelhos pela generalidade funcional determinada a que se destina.

Considerando a relação que guardamos com os entes estéticos dentro do modelo do jogo, e abordando explicitamente a função simbólica da arte, Gadamer elabora uma filosofia da arte que rompe com qualquer concepção de obra enquanto emissora ou transmissora de algum sentido que lhe seja alheio. Isto lhe permite conservar a unicidade da obra, mesmo numa época em que, graças à internet, a reproduzibilidade técnica atingiu patamares impensáveis mesmo para Benjamin. Isto só é possível mediante ao que Gadamer chama de “secreta subordinação à palavra” (Op. Cit., p. 60), isto é, a linguisticidade inerente a toda obra de arte.

Esclarecido o elemento simbólico das obras de arte, devemos retomar as críticas de

Graham, para quem a incorporação dos símbolos como elementos chaves na fundação das obras de arte ainda não é suficiente para distinguir a arte dos esportes. Em sua introdução à filosofia da arte, o autor não dá a devida atenção para como símbolos são capazes de se atualizar temporalmente devido à maneira específica que estes possuem de tornar presente o sentido na forma da linguagem. A objeção à filosofia da arte de Gadamer, insistente na equiparação entre esporte e obras de arte, se baseia mais na ausência de reconhecimento da multiplicidade de sentidos que a arte tem a oferecer temporalmente do que propriamente no funcionamento do fenômeno do jogo. Conforme podemos averiguar na seguinte passagem, a filosofia da arte gadameriana é descartada como se fosse incapaz de fazer jus ao valor ontológico da arte¹⁰:

Está claro que Gadamer queria que considerássemos a arte como uma forma especialmente valiosa de jogo, mas não encontramos nada em sua análise que nos dê motivo para discernir entre arte e esporte neste aspecto. Se tanto a análise de Gadamer quanto o argumento subsequente são convincentes, há aqui um conflito com a crença amplamente difundida de que a arte tem mais valor que o esporte. Dificilmente se pode duvidar da popularidade desta crença. Embora homens e mulheres esportistas sejam com frequência tão celebrados quanto artistas e apresentadores, a longo prazo as grandes figuras do esporte não são colocadas ao lado das grandes figuras da arte. (GRAHAM, Op. Cit., p. 19).

Observar a experiência estética exclusivamente como jogo, descartando seu funcionamento como símbolo dentro de uma temporalidade específica análoga à da festividade, de fato abre espaço para interpretações como a de Graham. No entanto, ao invés de tornar esportes e arte fenômenos equivalentes, usar o jogo como modelo para o acontecimento das experiências estéticas possibilita o justo reconhecimento de que a arte não pode ser isolada de suas condições de acesso, pois este tipo de abstração reduziria o ser da obra de arte. A obra não pode jamais ser interpretada como objeto de uma consciência estática, dada à natureza móvel e viva do comportamento estético. A comparação com os esportes se mostra infundada na medida em que estes não guardam qualquer valor simbólico que possibilite uma atualização temporal de sentido, sem a qual a proposta de uma filosofia da arte fundada na hermenêutica filosófica torna-se vazia.

Outro problema da crítica de Graham consiste em supor que tomar o jogo como fio condutor para a compreensão da experiência estética implique, de algum modo, na equiparação entre arte e entretenimento. A diferença entre ambos será traçada em nosso trabalho posteriormente, pois depende diretamente do modo de ser temporal das obras de

10 It is clear that Gadamer means us to regard art as an especially valuable form of play, but we have found nothing in his analysis that gives us reason to discriminate between art and sport in this regard. If both Gadamer's analysis and the subsequent argument are convincing, there is a conflict here with the widespread belief that art is of higher value than sport. That this belief is indeed widespread can hardly be doubted. Though sportsmen and women are often feted as much as artists and performers, in the longer term the great figures of sport are not ranked alongside the great figures of art. (Tradução nossa).

arte, que difere radicalmente da temporalidade pertinente àquilo que nos entretêm.

É adequado, portanto, investigar este comportamento considerando a temporalidade da estética. Sabemos que ao longo da história uma obra de arte conserva sua identidade, embora suas interpretações se diversifiquem em cada época. Interpretação é, simultaneamente, interação e questionamento, através dos quais a arte se apresenta e exhibe sua verdade, de onde emerge de um horizonte de sentidos possíveis. Inferimos que há assim duas dimensões temporais numa obra de arte: uma temporalidade histórica e outra supra-histórica.

Uma vez que consideramos a arte enquanto jogo, cujo ser verdadeiro jamais se separa de sua representação enquanto símbolo, a partir da qual a unidade e identidade da obra artística se originam, devemos compreender sua temporalidade traçando um paralelo com o conceito de festividade. Neste caso nos ocupamos das festividades periódicas, que ano após ano retornam. Dotadas de originalidade e sacralidade, estas festas não podem ser apreendidas a partir da experiência do tempo como presente. Antes, o parâmetro deve ser a comemoração, a partir da qual elas se determinam enquanto festas. A ideia de celebração, a partir da qual adquirimos a noção de festividade, possui num certo sentido um caráter temporal permanente – a festa está sempre lá, ela não é composta por momentos que se revezam, sua estrutura temporal não é a de dispor do tempo (Cf. 1985. p, 63). Examinaremos a seguir como Gadamer, mais uma vez recorrendo às contribuições heideggerianas, articula uma concepção de temporalidade própria da obra de arte que parte finalmente com as origens idealistas da estética.

2.8 O conceito de tempo em Heidegger a partir da interpretação de Aristóteles

A investigação filosófica acerca do tempo é inegavelmente uma das mais complexas de toda história da filosofia. Questões como o que é o tempo e como se dá seu “funcionamento” têm intrigado os mais importantes filósofos desde a antiguidade clássica, levando o neoplatônico Simplicio (apud. HEIDEGGER, 2002, p. 280) a declarar que, para a questão do tempo, nem os mais sábios possuem a resposta. Analisar cuidadosamente como a noção de tempo se desenvolveu ao longo de nossa tradição filosófica é inviável para os propósitos de nosso trabalho. Buscamos, assim, brevemente delinear como o tempo é pensado a partir de duas perspectivas clássicas: como contraposto à eternidade, e como medida do movimento. Para tal objetivo, recorreremos à interpretação heideggeriana da problemática, pois defendemos que a perspectiva que determina a visão gadameriana de temporalidade das obras de arte é a da fenomenologia hermenêutica.

Nosso propósito, portanto, será apontar de que modo Heidegger se opõe à compreensão linear do tempo, e posteriormente, como Gadamer se apropria deste referencial teórico para dar conta da temporalidade própria das obras de arte.

Nosso ponto de partida será a segunda parte da obra “Os Problemas Fundamentais da Fenomenologia” e também, como apoio, a tradução em espanhol da conferência de 1924, intitulada “O Conceito de Tempo”. Exploramos de que modo Heidegger questiona a abordagem do tempo a partir da noção de eternidade, conforme a elaboração clássica do problema, que culmina na concepção linear de tempo. Defendendo a impossibilidade de se pensar a questão a partir de um ponto inacessível à humanidade, dado que algo como eternidade apenas pode estar disposto a um ente perpétuo tal como deus, o filósofo irá propor outro referencial que possa ser metodologicamente viável para a compreensão da temporalidade. Isto, evidentemente, implica numa ruptura com a visão de tempo conforme desenvolvida ao longo de nossa história.

A inovação da posição heideggeriana consiste em sugerir que, uma vez que não podemos dispor da eternidade para investigar o tempo, partamos então de nossa própria condição de finitude. Afirmando que o tempo não encontra seu sentido na eternidade, mas na morte, Heidegger defende que o tempo apenas é algo do ponto de vista de um ente que vive a partir da consciência de sua própria mortalidade (Cf. HEIDEGGER. *El concepto de tiempo*¹¹). Este posicionamento implica na revisão da concepção de tempo advinda do pensamento platônico, segundo a qual o tempo seria algo como uma “imagem móvel da eternidade” (PLATÃO, 2001, 37d, p. 73). Conceber o tempo como uma série de “agoras” lineares e sucessivos que podem ser medidos a partir da distinção entre passado, presente e futuro significa, antes de tudo, interpretar o tempo a partir da modificação do presente: o passado é aquilo que não mais está presente, enquanto o futuro é o não presente ainda.

O presente, portanto, é o momento que torna tanto o passado quanto o futuro inteligíveis. O momento presente é a condição de possibilidade do fluir do tempo, sendo ele próprio estável. Subjacente a este tipo de concepção, temos uma filosofia que busca transcender o mundo sensível e revelar verdades eternas e imutáveis, além do próprio tempo. Esta visão da natureza do tempo é tão antiga quanto a filosofia mesma, estando presente desde Parmênides. Tomar o tempo como uma imagem da eternidade, conforme propôs Platão, implica que tal imagem pode ser melhor compreendida caso possamos dispor antes do original, da própria eternidade.

11 Tradução de Raúl Gabás Pallás e Jesús Adrián Escudero. Madri: Trotta, 1999. Disponível em <http://www.heideggeriana.com.ar/textos/tiempo_pallas_escudero.htm>. Acesso em mar/2011

Dada esta óbvia impossibilidade, Heidegger na supracitada conferência menciona que temos, antes de tudo, uma referência provisória de tempo desenvolvida a partir de nossa vida cotidiana, do tempo da natureza e do tempo do mundo. Toda ciência opera a partir do pressuposto de que podemos mensurar o tempo para escutinar as relações de causa e efeito presentes na natureza. De acordo com o filósofo, o tempo da ciência, derivado da concepção natural de tempo, consiste naquilo em que se produzem acontecimentos mensuráveis. Esta concepção está intrinsecamente ligada ao movimento, pois é formulada a partir do próprio modo de ser das coisas naturais. Ainda que o tempo não seja ele mesmo movimento, ambos parecem estar relacionados, visto que o primeiro apenas se manifesta em entes mutáveis.

Acompanhando a interpretação heideggeriana do tempo em Aristóteles¹² exposta em “Problemas Fundamentais da Fenomenologia”, observamos que o grego trata do assunto em sua obra “Física” perguntando por um lado, pelo seu *como* e, por outro lado, pelo seu *quê*, ou, em outras palavras, pelo seu *modo de ser* e pela sua *quididade*. (Cf. HEIDEGGER, 2002, p. 283). Sobre a primeira questão, “como é o tempo?”, de acordo com seu modo de ser, é reformulada, tornando-se uma pergunta sobre se o tempo é um ente ou um não-ente. Aristóteles parece, aos olhos de Heidegger, julgar que o tempo não seja um ente. No entanto, como deve ser o tempo algo, uma *ousia*, se as partes que o compõem, são não-entes? Ao tempo pertencem passado e futuro. Aquele, o passado, não é mais; este, o futuro, ainda não é. Passado e futuro possuem, pois, o caráter da nulidade, ou, num vocabulário mais próximo de Heidegger, da nadidade. O tempo tem, segundo a citação que Heidegger faz de Lotze (cf. Op. Cit., p. 284), dois braços que se estendem em duas diferentes direções do não-ser. Devemos, pois, dizer que passado e futuro, segundo seu conceito (a saber, o que já não é mais e o que ainda não é), simplesmente *não são*. No fundo, ao que parece, apenas o presente, o *agora*, é.

Mas, por outro lado, o tempo não é composto por uma multiplicidade infinita de “agoras dados”, pois algo como “agora” sempre está presente, sempre é. Se cada agora é apenas *este agora*, e os outros “agoras” ou já foram (ou seja, passado) ou ainda não são (isto é, futuro). Os instantes temporais que chamamos de “agora” não são contínuos entre si. Caso os “agoras” fossem todos os mesmos, e continuassem sendo os mesmos “agoras”, não haveria tempo, mas apenas eternidade. Para Aristóteles, supor que um

12 Optamos por nos ater às interpretações sobre Aristóteles pelo fato de, segundo o próprio Heidegger, “todos os problemas centrais relativos ao tempo que serão discutidos ao longo do desenvolvimento da filosofia foram assinalados por Aristóteles” (Op. Cit., p. 288). De acordo com o fenomenólogo, nem mesmo Santo Agostinho ou Kant foram capazes de ir muito além de Aristóteles, de modo que esta concepção clássica de tempo é suficiente para mostrar a diferença radical entre o conceito de tempo na tradição filosófica e a formulação heideggeriana do mesmo.

“agora” segue a outro seria pensar que o “agora” é uma duração mínima e indivisível de tempo, ou seja, um átomo, com o qual o transcurso temporal seria uma espécie de salto de um átomo de tempo a outro. Os “agoras” nunca são o mesmo, e nunca são únicos, mas sempre um outro, isto é, o agora, que seria supostamente a única modalidade temporal que é, ou seja, que pertence ao ente, está marcado por um um não-ser-um-mesmo e um não não-ser-único.

Não é necessária muita familiaridade com a filosofia de Aristóteles para saber, tanto nas categorias quanto na metafísica como nas suas obras de ética, que mesmidade (ser-um-mesmo) e unidade são determinações ontológicas que pertencem a uma entidade que é por si mesma, isto é, a uma *ousia*, nas suas diversas modalidades: *hypokeímenon* (o subsistente), *genos* (origem), *katholou* (o universal) e *o ti en eínai*, (o que já era ser, ou a essência). Se ambas determinações metafísicas (da unidade e da mesmidade) faltam também até ao agora, a modalidade temporal que parecia a única a ser, então o tempo na totalidade dos seus momentos pertença, talvez, ao não-ser ou, ao não-ente. Diante dessa aporia, Aristóteles deixa a investigação inicial pelo como, pelo modo de ser do tempo, nesse estágio. Ele retomará a questão depois de desenvolver a investigação em outra direção: a discussão acerca de algumas concepções tradicionais de tempo vigentes em sua época.

A primeira delas (cf. HEIDEGGER, Op. Cit., p. 284-5) identifica o tempo com o movimento do todo, pensada miticamente; enquanto a segunda relaciona o tempo com a esfera celeste, abarcando a totalidade do universo. A compreensão da segunda concepção depende do devido entendimento de como os gregos concebiam o mundo. De acordo com esta visão, a terra flutua no oceano e em torno dela paira o todo das esferas celestes. Nesta encontram-se outras diversas esferas sobrepostas umas às outras, nas quais os astros estão fixados. A esfera celeste mais externa, que contém em si todas as outras, é aquela que, no seu *movimento*, é identificada com o tempo. Aristóteles, embora recomende que tais visões de mundo sejam abandonadas devido à sua ingenuidade (cf. Ibid., p. 285), retira de ambas coisas relevantes: o ente é no tempo, e o tempo de fato relaciona-se com o movimento.

Contudo, Aristóteles aponta que o movimento apenas pode manifestar-se no ente que se move, não tendo ele próprio uma existência independente. Por esta razão, ainda que tempo e movimento se associem de alguma maneira, o movimento apenas ocorre *no* tempo, não sendo equivalente a ele. O tempo mesmo não é movimento, no entanto, não há tempo sem movimento. O tempo é algo no movimento, ou junto ao movimento, isto é, algo junto ao movimento, que, por sua vez, está no que se move. Tempo pertence, de

qualquer maneira, ao movimento. O problema da pergunta pela essência do tempo se concentra na pergunta pelo tempo como algo diverso, porém essencialmente associado ao movimento.

De acordo com a interpretação heideggeriana, a resposta obtida por Aristóteles é que o tempo só é possível quando há um antes e um depois, que caracterizam todo movimento enquanto tal, enquanto mudança. Nesse caso, o tempo é concebido como o número da mudança. “Antes” e “depois” não têm aqui sentido temporal, senão que designam fases do movimento. E enquanto “número” (*arithmós*), não é aqui uma medida numerante, aritmética *strictu senso*, mas uma medida imanente ao movimento, que se torna explícita na numeração quando há uma mente que distinga as suas fases. O tempo é sempre co-dado como numerado, como medida, no próprio dado do movimento daquilo que se move, ou seja, naquilo que muda na mudança, segundo o antes e depois. Antes e depois referem-se, respectivamente, a um presente anterior e um presente posterior. O agora é sempre ele mesmo, porém nunca o mesmo, quer dizer, os diferentes “agoras” são irrepetíveis, diferentes fases de um presente persistente: nisto se funda a continuidade do tempo. O essencial da concepção aristotélica do tempo como sucessão de “agoras” irrepetíveis, torna-se determinante na tradição filosófica, permanecendo basicamente inalterada e irrompe, com algumas diferenças, em cada época da filosofia, talvez por ser ela mesma uma elevação ao conceito que parte de uma compreensão natural, vulgar do tempo (Cf. Ibid., p. 308).

O objetivo de Heidegger, nesta investigação, é partir da concepção ordinária de tempo para chegar a uma compreensão originária dele, conforme está exposto na seguinte passagem (Ibid., p. 309):

Partindo da interpretação aristotélica do conceito de tempo, mostramos que Aristóteles caracterizou primariamente o tempo como uma *sucessão de “agoras”*, a respeito da qual temos que observar que os “agoras” não são partes a partir das quais se possa recompor a totalidade do tempo. Mediante o modo que traduzimos a definição aristotélica de tempo – e isto quer dizer que a interpretamos – deve ser indicado que Aristóteles determina o tempo no sentido do numerado no movimento a partir do tempo, ao defini-lo em relação com o anterior e o posterior. Ao mesmo tempo já acentuamos que a definição aristotélica do tempo não encerra em si nenhuma tautologia, mas que Aristóteles fala a partir da pressão das coisas. A definição aristotélica de tempo não é, em absoluto, uma definição acadêmica. Ela caracteriza o tempo através da delimitação de como aquilo que nós chamamos tempo se torna *acessível*. É uma *definição do acesso* ou uma *caracterização do acesso*. O tipo do que é definido é determinado através do único modo possível de acesso a ele: a percepção numerante do movimento enquanto movimento é ao mesmo tempo a percepção do numerado enquanto tempo.

A concepção do tempo como fluxo linear, elaborada filosoficamente por Aristóteles, se manifesta cotidianamente no uso do relógio como instrumento de medição temporal. A

cuidadosa interpretação de Aristóteles a respeito da questão tem como finalidade estabelecer nossa maneira vulgar de acessar o tempo: classificando os “agoras” contínuos conforme uma medida. Esta forma de dispor do tempo oculta o caráter originário do mesmo na medida em que uma simples “sucessão de agoras” não é capaz de dar conta da antecipação, retenção e presentificação constante que fazemos do tempo, inclusive enquanto estamos a medi-lo. Segundo Heidegger, tais fenômenos pertencem à estrutura originária do tempo, denominada temporalidade (Cf. *Ibid.*, p. 313). O intuito deste estudo fenomenológico não é outro senão desconstruir o conceito de tempo através da análise destrutiva da modalidade temporal do agora como determinante. Mas, ao mesmo tempo, demonstrar que essa concepção natural-filosófica do tempo como sucessão de “agoras” irrepetíveis, seja o tempo sediado nas coisas que se movimentam ou na subjetividade humana a qual pertence toda possibilidade de acesso do tempo, não consiste simplesmente em um equívoco, mas numa concepção derivada da temporalidade originária.

A recuperação da compreensão da temporalidade originária se centra, para Heidegger, nos momentos estruturais do tempo expresso conforme este se manifesta ao ente que pensa o tempo, o ser-ai. Levar a investigação para a esfera do ser-ai de maneira alguma equivale a supor que o tempo seja algo como um ato de consciência ou resulte de algum processo psíquico. Na conferência sobre o conceito de tempo, o filósofo aponta que o ser humano, que de alguma maneira pertence ao tempo, deve ser considerado em suas determinações ontológicas fundamentais para que possamos compreender em que consiste a temporalidade originária.

Para expor brevemente como Heidegger explora as estruturas fundamentais do ser-ai, devemos começar pelo fato de que o ser-ai é o ente que se caracteriza por seu ser-no-mundo, isto é, mulheres e homens habitam o mundo de tal modo que sempre estão implicados nele, não simplesmente dispondo do mundo como se este fosse um palco no qual a vida se desenrola. A situação existencial do ser-ai é a de ser no mundo com os outros, é a de compartilhar do mundo através da fala. O falar com os outros, para Heidegger, contém antecipadamente uma auto-interpretação do presente, dada na forma do diálogo. Toda fala sobre o mundo como tem como fundo a expressão do ser-ai sobre si mesmo, de modo que todas as nossas possibilidades concretas, as coisas das quais nos ocupamos, dizem respeito diretamente à nossa própria existência. Nós somos pura possibilidade. Como possíveis, ser-para-poder-ser, somos, de certa maneira, nosso próprio futuro. Não como um possível presente que ainda não é, mas como projeto que eu sou enquanto existo de fato. Por esta razão, Heidegger sustenta que a modalidade

privilegiada da temporalidade não é o presente, mas o futuro. O ser-aí é projeto. Está adiante de si mesmo como projeto de compreensão do ser dos entes. O tempo como “possibilitador” fundamental de toda e qualquer possibilidade que o ser-aí humano é (o ser-aí não tem possibilidades, ele as é) enquanto possibilidade. O tempo não é aquilo que torna possível a ação humana, antes tempo é a própria essência e origem da possibilidade, isto é, origem do ser para o poder-ser enquanto futuro.

Destacar o futuro como modalidade principal de nossa estrutura temporal implicará em conceber que nosso modo originário de comportamento em relação ao tempo não funciona na forma de medição, mas consiste em manter-se na antecipação. O antecipar funda a concepção vulgar de tempo na medida em que, a partir dele, perguntamos pelo quando de uma duração futura. Na conferência sobre o conceito de tempo, Heidegger defende que a pergunta pelo quando, fundamento da medição de todo tempo advém da necessidade de determinar o tempo indeterminado. O ser-aí, enquanto possibilidade futura, não existe dentro do tempo, mas é ele mesmo tempo.

Nestas reflexões, Heidegger propõe enfim, finalmente questionar qual o ser que pode compreender o conceito de tempo. Somos nós mesmos tempo na medida em que a passagem desse sempre se manifesta para nós nos termos de limites: a passagem do tempo implica na passagem das possibilidades que somos nós mesmos. Isto significa que nossa existência inteira é permeada pelo insuperável fato de sermos mortais. A inevitabilidade de nossa finitude é constitutiva do ser-aí. É a morte como horizonte que, em última instância, dá sentido às possibilidades que somos nós mesmos. No segundo volume de “Ser e Tempo”, Heidegger esclarece a questão na seguinte passagem (2005, p. 46):

O ser-para-a-morte é a antecipação do poder ser de um ente cujo modo de ser é, em si mesmo, um antecipar. Ao desentranhar numa antecipação esse poder ser, a presença abre para si mesma, no tocante à sua extrema possibilidade. Projetar-se para seu poder-ser mais próprio significa, contudo: poder se compreender no ser de um ente assim desentranhado: existir.

Vivemos sempre projetando um ainda-não, e por sermos definidos pela nossa própria mortalidade, podemos compreender nossos limites e o que ainda não nos chegou: o tempo. O tempo, enquanto traço fundamental do humano, não é, mas temporaliza. Isto significa que não nos situamos num agora que está a gestar um futuro, mas que todas nossas projeções, isto é, nosso estar lançado no futuro, fundam aquilo que concebemos como presente.

Tomar o tempo não mais como uma série de “agoras” contínuos, ou tampouco como imagem da eternidade equivale a assumir a temporalidade que nos é fundante. Tempo,

conforme é capaz de mostrar-se ao ser-aí, é mais propriamente a imagem da finitude. Reformular a questão do tempo sob a ótica da finitude ao invés da contraposição de nosso tempo à eternidade é, dentro da constelação do pensamento heideggeriano, antes de tudo reconhecer a impossibilidade de transcender a morte. Enquanto seres humanos, privados de qualquer possibilidade de experimentar algo como eternidade, somos definidos pela nossa existência temporal, que possui como único horizonte possível seu próprio término.

No entanto, em “The Cambridge Companion to Heidegger”, Dostal nos aponta que numa carta a William Richardson em 1962, Heidegger afirma que a compreensão de temporalidade delineada em “Ser e Tempo” de maneira alguma resolve a questão do tempo a partir do sentido do ser. Dostal defende que as insuficiências da principal obra de Heidegger terminam exigindo uma nova posição, que culmina no abandono do projeto de uma fenomenologia hermenêutica, conforme lemos na seguinte passagem (DOSTAL, 1993, p. 166):

Em seus escritos tardios, Heidegger abandona a defesa planejada de um apriorismo necessário da filosofia “científica”. Ele abandona “filosofia” por “pensamento”. Ainda assim, é precisamente o papel central dado ao tempo por Husserl e Heidegger que possibilitou nossa corrente compreensão da historicidade e finitude de toda experiência humana e de toda investigação filosófica. Quer se veja nisso o solo para a filosofia futura, ou, com o Heidegger tardio, para uma condução ao projeto pós-filosófico de “pensamento”, ou como uma garantia de uma nova instância pós-moderna de “jogo” e “descentramento”, está claro que a fenomenologia do tempo, com todos seus problemas, redefiniu nossa compreensão do que a filosofia pode ser¹³.

Diante dessas considerações, devemos deixar claro que nos trabalhos tardios, correspondentes a depois de 1935, isto é, o período da “viragem” (*Kehre*), Heidegger compreende como nossa finitude se manifesta historicamente. Segundo Kockelmans, somente após pensar a temporalidade, foi possível que o filósofo pensasse nossa relação com o mundo como desvelamento da verdade. Em cada época, o ser encontra seu caminho para mostrar-se e ocultar-se diante de nosso horizonte essencialmente finito. “A totalidade destas maneiras diferentes através das quais o ser se envia, e as épocas diferentes de pensamento que lhe são correspondentes, é o que chamamos de “história”¹⁴” (KOCKELMANS. 1985, p.77).

13 In his later writings Heidegger abandons the planned defense of the necessary apriorism of "scientific" philosophy. He abandons "philosophy" for "thought." Yet it is precisely the central role given to time by Husserl and Heidegger that has brought about our current insight into the historicity and finitude of all human experience and all philosophical inquiry. Whether one sees this as ground for further philosophizing, or, with the later Heidegger, as leading us to a postphilosophical project of "thinking," or as a warrant for a new stance of postmodern "playfulness" and "decentering," it is clear that the phenomenology of time, with all its problems, has redefined our understanding of what philosophy can be. (Tradução nossa)

14 The totality of these different ways in which Being sends itself and to which different epochs of thinking correspond, is what we call "history". (Tradução nossa).

Tendo recorrido acerca da nossa relação com o tempo sob a perspectiva heideggeriana e, finalmente, tratado de que maneira tomar a finitude como ponto fundamental rompe com a visão clássica de que o tempo possui uma continuidade linear, ou ainda, que projeta-se tendo como contraponto a noção de eternidade, podemos finalmente tratar de como Gadamer se apropriará de tais ideias na elaboração da temporalidade específica do ente estético.

2.9 A elaboração da temporalidade própria da arte

Adotar a finitude de nossa existência histórica como ponto relevante à investigação das obras de arte, antes de tudo, significa abrir mão da ideia de que é possível dispor de uma única representação correta (Cf. GADAMER, 1999. p. 200). Não é viável supor que possamos conceber qualquer representação de obras de arte fora do próprio processo da experiência estética, que se desenrola conforme o modelo de jogo, do qual já tratamos. Pensar adequadamente a relação entre o tempo e a nossa compreensão das obras de arte oferece uma série de dificuldades, pois, de alguma maneira a origem das obras, em particular as clássicas (das quais Gadamer se ocupa em suas reflexões) está guardada no passado, mas cada uma delas encontra uma maneira de penetrar no presente, sendo sempre contemporâneas de seus intérpretes.

Olhar as obras de arte sob a ótica da temporalidade específica delas requer explorar de que maneira elas são capazes de se atualizar constantemente. Nenhum outro ente guarda esta possibilidade, e nenhuma outra filosofia da arte foi capaz de questionar as obras de arte a partir desta perspectiva. Gadamer aponta que, em geral, o ser estético é interpretado como se de alguma maneira fosse a-temporal, ou resultante da manifestação sensível da ideia, ela mesma a-temporal, conforme vimos em Hegel. Este tipo de concepção é subjacente a todas as estéticas que tratamos no primeiro capítulo, e permanece implícita na medida em que a questão jamais é adequadamente problematizada pela estética.

Em “Verdade e Método”, Gadamer recorre às considerações heideggerianas sobre a temporalidade, porém criticando a ênfase de seu professor no ser-para-morte, conforme descrito em “Ser e Tempo”. Por mais que a hermenêutica filosófica tenha o reconhecimento da finitude como um de seus pontos fundamentais, centrar a radicalidade da finitude na morte, para Gadamer, além de desnecessário, implica em um desvio que causa o esquecimento de que é o próprio modo de ser da compreensão que se revela como temporalidade. A morte, enquanto única certeza dentre as possibilidades que somos

nós mesmos, permanece como um limite insuperável no pensamento de Heidegger, e é justamente isto que o leva a tomar o futuro como modalidade principal de nossa estrutura temporal. Gadamer discorda desta privilegiação do futuro na exploração de nossa temporalidade, atribuindo ao passado o caráter de fundante do nosso presente. Esta ruptura parcial com Heidegger está presente em todas as considerações sobre o papel essencial da tradição em toda possibilidade humana de compreender.

Após “Ser e Tempo”, Heidegger abandona as investigações sobre a morte, conforme nos diz o próprio Gadamer em “Heidegger’s Ways” (cf. 1994. p. 129), mas a exploração filosófica da influência do passado no presente apenas é explorada pelo próprio Gadamer através de seu conceito de consciência histórica continuamente influente. A consciência histórica conforme concebida por Gadamer se configura como uma espécie de reiteração da consciência histórica moderna, pois põe em jogo na interpretação a própria historicidade do intérprete. Através dela, Gadamer nos propõe meios para perseguir conhecimentos válidos acerca das ciências humanas sem recorrer ao ideal metódico provido pelas ciências naturais e se sujeitar a todas suas insuficiências. Trata-se de uma instância legitimamente filosófica, na medida em que filosofia, nesta perspectiva, é intimamente ligada à sua dimensão prática, não constituindo um *organon* para os saberes científicos.

É um lugar comum afirmar que “Verdade e Método” reabilita a verdade da experiência estética visando contribuir para a construção de algo como uma metodologia mais apropriada para as ciências humanas. O fato é que a obra principal de Gadamer vai muito além disso, nos oferecendo princípios para uma filosofia da arte centrados no reconhecimento de nossa situação temporal. A relevância de pensar a temporalidade específica do ser estético é posta, em “Verdade e Método”, nas seguintes palavras (GADAMER, 1999. p. 202):

Destacar a temporalidade própria da obra de arte, enquanto “tempo sagrado”, do tempo decadente e histórico, fica, na verdade, um mero reflexo da experiência humano-finita da arte. Somente uma teologia bíblica do tempo, que não soubesse a partir do ponto de vista da auto-evidência humana, mas da revelação divina, poderia falar de um “tempo sagrado” e legitimar teologicamente a analogia entre a a-temporalidade da obra de arte e esse “tempo sagrado”. Sem essa legitimação ontológica, o discurso sobre o “tempo sagrado” encobre o verdadeiro problema que reside, não na reversibilidade do tempo da obra de arte, mas na sua temporalidade.

O fato é que há algo na manifestação das obras de arte que nos intriga: embora saibamos dos dados historiográficos acerca da existência de uma obra em particular, ao nos engajarmos na experiência estética, de acordo com o modelo do jogo, um novo tempo, próprio exclusivamente da experiência, é forjado ali. Este tempo específico não guarda quaisquer relações com o contexto histórico da obra, mas parece se impor

independentemente dele. É isto que testemunhamos durante toda duração da estética idealista: a elevação das obras de arte ao *status* de entes autônomos e, portanto, extra-temporais acompanha a própria história do desenvolvimento da subjetividade. Cabe a nós perguntar: como é possível que isto ocorra?

Exploramos previamente de que modo a experiência estética se desenrola em conformidade com os mesmos parâmetros que um jogo e como isto garante a unidade das diversas interpretações da obra. A obra de arte, cada vez que entra em jogo com o intérprete, repete-se. Mas este repetir-se é dotado de uma característica única, não sendo uma mera reprise de uma experiência passada, pois a cada repetição a própria obra se atualiza.

Do mesmo modo que Gadamer buscou esclarecer como se dá a experiência estética de maneira análoga ao jogo, ele irá propor que a partir das festividades podemos dispor de um modelo que nos esclareça como funciona o tempo peculiar das obras de arte. A temporalidade da festa periódica contém uma dimensão de retorno e isso a distingue radicalmente da noção pragmática de tempo, cuja formulação filosófica vimos na interpretação heideggeriana do tempo em Aristóteles, segundo a qual este se guia em direção a algo, se dá “para” algo. O tempo da festa não é vazio, não requer ser preenchido por atividades, pois ele fala por si só através do poder de reunião que ela contém.

As duas faces deste tipo de temporalidade nos auxiliam na compreensão da obra de arte. A primeira se encerra no fato de a cada ano chegar as épocas de festividades, que sempre são vivenciadas em sua unicidade e terminam – a finitude está evidente nela. Mas, é com seu retorno, sua repetição, que encontramos o outro lado desta estrutura temporal: a festa chega a nós novamente, mas somente em seu tempo certo, apontando em direção a aspectos duradouros, permanentes.

A obra de arte compartilha esta característica de nos impor seu tempo próprio. Isto pode ser facilmente testemunhado não somente nas artes dotadas de maior transitoriedade como a música, o teatro e a dança. Também nas artes plásticas e na arquitetura este modelo se aplica, pois, ao jogarmos com uma obra de arte saímos de nosso tempo cotidiano e somos retidos pela experiência do tempo próprio dela. “Esta é talvez a correspondência finita, à nossa medida, do que se chama de eternidade” (GADAMER, 1985. p. 69)

Para explorar a experiência do tempo relativa à festividade, é necessário, antes de tudo, abrir mão da interpretação convencional do tempo como uma constância linear. Algo como uma festa que temporalmente se repete, mas a cada atualização conserva sua

singularidade, não pode ser adequadamente abordado somente sob o ponto de vista histórico. As correlações históricas dos festivais, antes celebrados de um determinado modo, e hoje comemorados de maneira diversa, são secundárias dentro da perspectiva gadameriana. Que as dimensões do tempo pensadas a partir da experiência cotidiana que temos dele apenas nos possibilitem compreender as festividades que constantemente se atualizam temporalmente como algo histórico é algo que inevitavelmente nos cega para o fato de que tais festividades são radicalmente entes temporais, cujo ser está guardado em seu próprio devir. (Cf. GADAMER, 1999, p. 205. Nota de rodapé número 225).

Investigar um ente tal como o festival em sua temporalidade específica exige, portanto, uma integração com a dimensão de retorno que essencialmente o constitui. A festividade apenas ganha existência mediante sua comemoração. Este reconhecimento, entretanto, não implica que a festa seja dependente da subjetividade humana, como se ela fosse um evento vazio em si mesmo. Antes, a relação que guardamos com as festividades periódicas é a de participação, tomamos parte nessa ocorrência temporal, de modo similar ao que ocorre quando nos tornamos intérpretes participantes em jogo com obras de arte.

Destrinchar o tomar parte (*Dabeisein*) envolvido nas festividades depende da correta compreensão do que significa estar fora de si enquanto possibilidade concreta de tomarmos parte em algo. Gadamer indica que isso deve envolver um auto-esquecimento, um estar entregue à experiência que culmina no abandono de qualquer estado privativo. Sair de si mesmo, seja tomando parte de uma festividade, seja entregando-se à experiência estética, significa deixar-se tomar por algo maior que a própria individualidade. Isto denota a diferença entre participar e simplesmente olhar. Gadamer nos diz que no segundo caso, somos movidos apenas pela curiosidade, mas não nos tornamos implicados naquilo que vemos (Cf. Op. Cit., p. 208-9). Participar, por outro lado, exige um envolvimento, um deixar-se tomar pelo que nos é alheio que não se esgota na duração do momento de participação, “ao contrário disso, aquilo que é representado ao espectador como jogo da arte, não se esgota na mera enlevação do momento, mas inclui uma reivindicação de duração e a duração de uma reivindicação” (Op. Cit., p. 209). “Reivindicação”, aqui, é o termo escolhido pelo tradutor Flávio Paulo Meurer para designar *Anspruch*, que em traduções posteriores é substituído por “pretensão”. A este respeito, Luiz Rohden nos diz em seu artigo ““Simultaneidades” kierkegaardianas em H-G. Gadamer” (2005, p. 325. In: **Filosofia Unisinos**, v. 6):

Nessa obra (Verdade e Método), Gadamer, ao tratar da temporalidade do estético, desenvolveu o conceito *Anspruch* (pretensão). Para ele, há uma diferença basilar entre um espectador curioso, isto é, aquele que simplesmente olha ou espreita, e

o espectador que entra no jogo, sendo absorvido por ele.

O propósito de Gadamer com esta colocação é explicitar que tal reivindicação, desde como elaborada por Kierkegaard, é algo duradouro, capaz de se fazer valer a qualquer tempo. A aplicação desta noção de reivindicação à teologia nos serve para assinalar como a noção de simultaneidade é pensada por Gadamer, pois toda vez que a fé é reivindicada num culto, torna-se simultânea à sua reivindicação. “Simultaneidade” aqui é a tradução escolhida para o termo alemão *Gleichzeitigkeit*, usado para referir-se ao fato de que uma obra de arte é capaz de superar a passagem do tempo e se manter temporalmente vivida, nos falando com tanto poder atualmente quanto o fazia na época de sua criação. Por vezes, *Gleichzeitigkeit* é traduzido como “contemporaneidade”, sendo um conceito chave para a compreensão de como as obras de arte do passado são capazes de se tornarem presente, de renovar o conteúdo por elas declarado. Porém, o próprio Gadamer declarou a Richard Palmer, responsável por muitas das traduções da obra de Gadamer para a língua inglesa, que a palavra mais adequada para dar conta de *Gleichzeitigkeit* seria “simultaneity” (Cf. PALMER, 2007. p. 193). Isto motiva nossa escolha de “simultaneidade” em português.

Este tornar-se presente simultaneamente é caro à hermenêutica filosófica eis que nos permite compreender como obras de arte se atualizam temporalmente a cada vez que tomamos parte no sentido vinculado por elas. Simultâneo, conforme desenvolvido por Kierkegaard, não se refere àquilo que é ao mesmo tempo, mas serve como conceito que intermedeia aquilo que é e não é, conferindo seriedade e presença ao que ainda não é (no caso, a salvação divina) (Cf. Op. Cit., 210). Gadamer defende que o mesmo serve para a experiência da arte, pois esta se configura a partir de uma simultaneidade se considerarmos que não pode ter como núcleo de sua existência nem o artista criador, nem a representação da própria obra, e nem o intérprete que se põe em diálogo com ela.

Sobre como o desenvolvimento do conceito de temporalidade gadameriano é influenciado pelas contribuições de Kierkegaard, recorreremos mais uma vez a Rohden (Idem, p. 326):

A simultaneidade constitui-se numa retomada, numa repetição que, sendo genuína, é dinâmica e precisa ser distinguida de uma compreensão estática: “Uma repetição estática repete o mesmo, sendo uma reprodução literal da vida. A repetição dinâmica, por outro lado, é criativa na produção da própria vida” (Riser, 1997, p.39). Segundo a perspectiva gadameriana, a compreensão é sempre uma compreensão diferente e faz sentido a partir da reprodução dinâmica de algo [fato ou texto], estando, por isso, de acordo com o conceito de mimesis de Aristóteles, para quem o evento da criação artística é muito mais que uma cópia imperfeita do original. Para Gadamer, o paradoxal não consistia na explicitação do eterno no tempo, mas como uma mesma mensagem, pelo valor da tradição, poderia ser sempre compreendida diferentemente, ou seja, a simultaneidade [ou aplicação]

nunca poderia ser tomada estaticamente. Gadamer, na esteira do pensamento kierkegaardiano, defendeu a íntima imbricação e “afetação” entre arte e filosofia. Retomou a solução que apelava à experiência poética da verdade para questionar e reconstruir o conceito de verdade – conceitual e abstrato –, ciente da limitação desta proposição.

A experiência estética nos propõe a atualidade do passado e do presente simultaneamente, se configurando como um modo de superação do tempo, pois através do jogo artístico nos tornamos aptos a “conferir duração” (Cf. GADAMER, 1985, p. 70). Mas duração do quê? O que é verdadeiramente empreendido na busca por este sentido de permanência? Trata-se da tentativa de supressão da experiência da finitude humana, algo que, segundo Gadamer, é intrínseco à própria existência.

A temporalidade das festividades é relevante para pensar as obras de arte porque seu registro temporal não se dá em uma ordem cronológica. Trata-se de uma ordem temporal mais profunda, que, em todo caso, contém em si a possibilidade de medição. Tal se possibilidade derivada do tempo originário se manifesta no retorno das festas (Cf. GADAMER, Op. Cit., p. 64). A compreensão vulgar do tempo, como algo do qual dispomos, é posta em cheque pela experiência da temporalidade específica da festa precisamente porque sua ocorrência não depende do preenchimento do tempo vago. Dentro da celebração, o tempo não se mostra como uma sucessão de momentos que se revezam, mas, conforme comemoramos, seu tempo nos é imposto.

Obras de arte são filosoficamente tão intrigantes porque são capazes de capturar seus intérpretes, provocando um auto-esquecimento estático que, ao mesmo tempo em que o faz se perder, lhe exige uma continuidade do sentido que se manifesta na participação na própria obra. E as obras, apesar disso, permanecem sendo elas mesmas e promovendo esta experiência do presente. O que as obras de arte demandam de nós é que aprendamos a nos demorar nela, a vivenciar o tempo de outra maneira que não a da monotonia e a da busca constante por preencher o vazio. Aproximamo-nos da compreensão disponível a seres finitos daquilo que chamamos eternidade na medida em que o tempo singular das obras se põe diante de nós.

O reconhecimento da maneira misteriosa de tornar o passado presente que caracteriza a temporalidade do ente artístico se manifesta de maneira análoga à leitura: para aqueles que sabem ler, as letras desaparecem e dão lugar ao sentido. Do mesmo modo, para aqueles que adentram no tempo próprio da arte, a medição cronológica se dissipa e dá lugar a algo como uma suspensão do tempo.

A partir daí, podemos elaborar um critério que claramente diferencia as obras de arte do entretenimento: ambos têm um modo de ser temporalmente diverso. Enquanto o

entretenimento apenas demanda de nós um mero olhar movido pela curiosidade, ao invés da legítima participação, não estamos implicados em nada dele. Pensando propriamente na temporalidade do entretenimento, constatamos que este contrasta com o das obras de arte na medida em que pode ser medido cronologicamente: o tempo do entretenimento apenas dura enquanto estamos ocupados em nos entreter. Após seu término, nada nos resta, nada permanece, pois nada sobre nós foi apreendido durante a experiência do entreter-se. A obra de arte, em contrapartida, não se dá à medição temporal cronológica porque *o próprio “fim” da experiência estética consiste em promover o permanecer da arte conosco*. A obra é no tempo, isto é, ela temporaliza somente na medida em que nos transforma.

Diante disso, é coerente que Gadamer conceba as obras de arte clássicas como lugar privilegiado para a atualização da compreensão de nosso passado. Estando inseridos dentro de nossa tradição, quer estejamos cientes disso ou não, apenas podemos vislumbrar um novo sentido em nosso passado se nos permitirmos olhar para ele, dialogar com ele. As considerações gadamerianas sobre a tradição não consistem em propostas para a conservação do passado, mas guardam a possibilidade de permitir que este passado que nos determina se converta no novo, em nosso próprio futuro. Frequentemente, a ênfase da hermenêutica filosófica no diálogo com o passado é interpretada como conservadorismo. Em “Literary Theory”, Terry Eagleton formula uma das mais ferrenhas críticas ao conceito de tradição (2008. p. 63):

Poder-se-ia também perguntar a Gadamer que “tradição” ele tem em mente. Pois sua teoria se sustenta apenas na enorme suposição de que há uma única tradição “principal”; que todos os trabalhos válidos participam nela; que a história forma uma continuidade inquebrada, livre de rupturas decisivas, conflitos e contradições; e que os preconceitos que “nós” (quem?) herdamos da “tradição” devem ser festejados. Assume, em outras palavras, que a história é um lugar onde “nós” podemos sempre e em qualquer parte, estar em casa; que as obras do passado sempre irão aprofundar – ao invés de dizer, dizimar – nossa auto-compreensão presente; na qual o alheio é sempre secretamente familiar. Isto é, em suma, uma brutalmente complacente teoria da história, a projeção do mundo do alto de um ponto de vista no qual “arte” significa autoritariamente os monumentos clássicos da alta tradição alemã. Possui pouca concepção da história e tradição como forças tão opressivas quanto libertadoras, áreas alugadas pelo conflito e pela dominação. A história, para Gadamer, não é um lugar de luta, descontinuidade e exclusão, mas uma “corrente” continua, um rio sempre corrente, quase, poder-se-ia dizer, um clube para aqueles que pensam igualmente¹⁵.

15 It might be as well to ask Gadamer whose and what “tradition” he has in mind. For his theory holds only on the enormous assumption that there is indeed a single “mainstream” tradition; that all “valid” works participate in it; that history forms an unbroken continuum, free of decisive rupture, conflict, and contradiction; and that the prejudice which “we” (who?) have inherited from the “tradition” are to be cherished. It assumes, in other words, that history is a place where “we” can always and everywhere be at home; that the work of the past will always deepen - rather than, say, decimate - our present self-understanding; and that the alien is always secretly familiar. It is, in short, a grossly complacent viewpoint for which “art” means chiefly the classical monuments of the high German tradition. It has little concept of history and tradition as oppressive as well as liberating forces, areas rent by conflict and domination. History for Gadamer is not a place for struggle, discontinuity and exclusion but a continuing “chain”, an

Nas críticas que se centram num suposto posicionamento reacionário de Gadamer, encontramos por debaixo uma interpretação falha quanto ao discernimento da hermenêutica enquanto método e a hermenêutica como legítima investigação filosófica das nossas condições de possibilidade de compreender e dos pressupostos inseridos em nossa compreensão. Embora os exemplos históricos trabalhados por Gadamer estejam inseridos na tradição alemã da qual ele faz parte, não é lícito a partir daí inferir que ele suponha haver uma única e universal tradição, desconsiderando a legitimidade de tradições que nos são alheias. Seu trabalho tem como um de seus objetivos também justificar como se possibilita e realiza a compreensão de mundos históricos que não os nossos, sejam eles cultural ou historicamente distantes – o que aparece em evidência nas considerações sobre a tradução, por exemplo. O que há em comum a todas as tradições possíveis é a sorte de relacionamento estabelecido com a linguagem – é a ela que remete Gadamer ao apontar aspectos universais na hermenêutica filosófica.

No que essa crítica diz respeito às obras de arte, é inegável que Gadamer realmente privilegie a arte clássica europeia, a partir da qual o filósofo ergueu sua formação. As considerações sobre a arte moderna expostas em “A Atualidade do Belo”, contudo, nos levam a descartar a hipótese de que o pensamento de Gadamer seja conservador e que o único modelo possível para as obras de arte sejam dentro da constelação clássica europeia. Defender que as obras clássicas são aquelas que se tornam historicamente fundantes não significa atribuir a um único *background* cultural para as verdadeiras obras de arte, nem tampouco defender a superioridade deste em relação aos demais. Antes, com suas considerações sobre o clássico, Gadamer apenas reconhece que a arte do passado nos atinge, porém conservando uma capacidade de tornar-se presente aos nossos olhos hoje. Ao reconhecer os desafios que a arte moderna oferece aos seus intérpretes, a hermenêutica filosófica não pode ser acusada de tratar como inferior quaisquer obras de arte fora do escopo da arte clássica, conforme apreendemos na seguinte passagem (GADAMER, 1985. p. 79):

A arte não-figurativa da Era Moderna pode ter – certamente que só nos seus melhores produtos, hoje para nós quase impossíveis de distinguir-se das imitações – precisamente a mesma densidade formal e a mesma possibilidade de tocar-nos diretamente. Na obra de arte, o que ainda não está lá na coerência total de um produto final, mas sim em transitoriedade impetuosa, é transformado num produto permanente, duradouro, de modo que crescer dentro dele quer dizer ao mesmo tempo também: crescer para além de nós mesmos. Que “na permanência hesitante existe algo durável” – isto é arte hoje, a arte ontem e desde sempre.

Antes, para Gadamer, “clássico” não deve designar apenas um conjunto de obras do passado, cuja qualidade inquestionável permanece atual em nossa época. Clássico é, em verdade, aquilo que toda grande obra de arte torna-se, independente do estilo ao qual pertença e do momento histórico de sua criação. Isto se torna claro na seguinte declaração encontrada em “Verdade e Método” (1999, p. 430-1):

O clássico é uma verdadeira categoria histórica por ser mais do que o conceito de uma época ou o conceito histórico de um estilo, sem que por isso pretenda ser uma ideia de valor supra-histórico. Não designa uma qualidade que deva ser atribuída a determinados fenômenos históricos, mas, sim, um modo característico do próprio ser histórico, a realização histórica da conservação que, numa confirmação constantemente renovada, torna possível a existência de algo verdadeiro.

O que o filósofo nos diz em “Estética e hermenêutica” sobre a capacidade atualizante da arte traduz claramente esta acepção de clássico:

Em comparação com todas as outras tradições, linguísticas ou não, vale dizer sobre a obra de arte que ela se mostra para o presente respectivo como um presente absoluto, e ao mesmo tempo, que ela mantém sua palavra à disposição de todo futuro. De uma maneira enigmática, a familiaridade com qual a obra de arte nos toca é ao mesmo tempo abalo e derrocada do habitual. Não é apenas o “É isso que tu és!” que ela descobre em um espanto alegre e terrível – ela também nos diz : “Tu precisas mudar a tua vida.”

Diante das considerações aqui realizadas, concluímos que é o tempo próprio das obras de arte e a maneira única que estes entes singulares possuem de se impor diante de nós e nos mostrar algo sobre nós mesmos que afasta a hermenêutica filosófica do que Gadamer chama de “descaminho idealista” (cf. Op. Cit., p. 52). Em última instância, toda a conferência “A Atualidade do Belo” se centra em mostrar de que maneira, graças ao modo de ser temporal do ente estético, todas as obras de arte recusam o aprisionamento em conceitos. A resistência que as obras de arte oferecem a qualquer tentativa de redução conceitual é patente desde Kant, e permeia toda a tradição estética da qual tratamos. Mas somente a devida consideração sobre como as obras excedem quaisquer caracterizações que lhe configurem como suportes de sentido, como portadora de uma única mensagem, eclipsam a verdade declarada pela obra.

2.10 As relações entre temporalidade, arte e beleza

Em “A Atualidade do Belo”, Gadamer subscreve à posição aristotélica no que diz respeito à definição da beleza artística de acordo com a qual algo é belo quando nada

pode lhe ser tirado ou acrescentado (Cf. 1985. p. 66). Isto implica em atribuir ao ser estético uma unidade fundamental, um núcleo que perderia sua unidade caso sofresse qualquer alteração. Esta colocação é feita para reiterar o tempo próprio da obra de arte, que se funda no fato de a obra ser estruturada em si mesma, sendo semelhante a um organismo vivo do qual remover algo essencial culminaria em sua destruição. No último grande artigo de Gadamer sobre arte, intitulado “Wort und Bild – so wahr, so seiend”, escrito em 1992, o filósofo explica melhor a concepção grega de belo (*kalon*) nos mostrando quão próximo este conceito está das noções de verdade e mesmo de areté (virtude, excelência).

Segundo Gadamer, Aristóteles nos ensina que o “bem” é um conceito que se relaciona com a *práxis*, mas que “belo” está ligado com aquilo que é imutável, como números e objetos geométricos. O conceito de belo é dividido em três tipos: *taxis* (ordem), *symmetria* (simetria) e *horismenon* (o definido). Para Gadamer, esta divisão possibilita que compreendamos a relação entre *poiesis*, arte e obra e de que modo a obra se liga ao belo e ao verdadeiro (Cf. GADAMER, 1993 p. 380).

Examinando mais cuidadosamente o conceito de belo em Platão, Gadamer nos diz que tal conceito não é relativo apenas à arte enquanto tal. Nos diálogos sobre o belo, torna-se evidente que Platão não está pensando na arte enquanto tal, especialmente considerando a crítica feita aos poetas. De acordo com Gadamer, ao considerar a arte um duplo afastamento da verdade, Platão está aplicando seu conceito de *mimesis* como imitação da realidade, portanto, a identificação entre o belo e a verdade não concerne às obras de arte. Superficialmente, a investigação do conceito de belo em Platão se volta majoritariamente para a matemática e geometria, fazendo parecer infrutífera qualquer tentativa de associar o belo na arte à verdade. Ainda assim, Gadamer insiste em investigar os conceitos gregos para encontrar neles sustentação para a concepção de arte como declaração de verdade. O conceito de verdade grego deve ser válido tanto para as artes não-verbais quanto para a poesia, não sendo pensado dentro da relação original *versus* cópia.

Gadamer toma sua ideia central da declaração de Goethe: “Tão verdadeiro! Tão essencial!”. Esta afirmação revela que obras de arte possuem verdade no sentido de que elas, de algum modo, expandem o ser. Os questionamentos sobre a natureza do belo não surgiram durante a antiguidade e a época medieval, a seu ver, porque então a relação que guardamos com a arte estava clara e protegida pelo sentido sagrado que permeava todas elas. Que a arte tenha atingido a mais alta consideração durante o Iluminismo, conforme pudemos ver durante nosso exame da tradição estética alemã, é um sintoma da

impossibilidade de presentificação do sagrado na arte. Isto leva Gadamer a defender a seguinte posição (Op. Cit., p. 384) ¹⁶:

Em outros contextos, eu mostrei como a estética, na forma de filosofia da arte no idealismo alemão, tomou o lugar previamente ocupado pela cosmologia e pela filosofia da natureza no âmbito da metafísica clássica. Foi a física moderna que, de certo modo, colocou tudo sob sua própria jurisdição. As áreas mais antigas de ensino perderam sua validade, mas a estética, ou filosofia da arte, recebeu uma patente mais alta.

Isto significa que tudo que não pôde ser abarcado pela física moderna perdeu sua validade, e ao mesmo tempo em que as obras de arte atingiram o ponto mais alto numa escala de valores das manifestações humanas, conforme vemos em Schelling, a real conexão das obras de arte com o mundo, com a verdade e conosco, foi de alguma forma perdida. A recuperação do pensamento grego oferece a Gadamer um caminho para pensar o que há em comum a toda arte. Em nosso trabalho, partimos do pressuposto de que poderíamos tratar do ser estético sem nos ocupar de definições pertinentes a cada uma das formas de arte, sem considerar a especificidade de cada uma delas. Somente agora, com Gadamer, podemos justificar esta escolha metodológica.

Como a investigação perpetrada pela hermenêutica filosófica é de natureza ontológica, Gadamer não teria outro caminho senão o da unificação de todas as formas de manifestação artística. Retornando a Platão, Gadamer interpreta a afirmação de que na prática da vida, não podemos nos limitar à divina ciência dos números puros e formas geométricas, pois até onde sabemos, a aplicação de tais números e formas certamente serão “falsas”. Isto leva Platão a mediar as formas e a aplicação que fazemos delas através de um terceiro tipo de ser, o “vir a ser” (*Werden zum Sein*). Esta posição é posteriormente reiterada em “Parmênides” para superar a ilusão de uma separação entre o mundo das ideias e o das aparências. A expressão “ser que foi” (*gewordenes Sein*) também é usada no mesmo sentido, enfatizando a união entre o ser e o tornar-se ser.

Isto leva Gadamer a perceber que a aparente contradição entre ser e vir a ser não é definitiva no pensamento platônico. Na medida em que Platão admite que há algo como um “vir a ser”, podemos compreender como o próprio ser emerge desse processo de tornar-se algo. A formulação aristotélica dessa questão é marcada pela Introdução do conceito de *energeia*, aparentemente uma palavra nova, criada pelo próprio Aristóteles, que oscila entre atualidade (*Aktualität*), efetividade (*Wirklichkeit*) e atividade (*Tätigkeit*). Gadamer defende que esta nova palavra pode esclarecer o ser das obras de arte na

¹⁶ In anderen Zusammenhängen habe ich dargestellt, wie Ästhetik in Gestalt von Kunstphilosophie im deutschen Idealismus den Platz eroberte, den die Kosmologie und die Naturphilosophie im Rahmen der klassischen Metaphysik innerhatten. Es ist die neuzeitliche Physik, die dergesalt alles ihrer eigenen Jurisdiktion unterstellte. Die alten Lehrgebiete verloren ihre Geltung, und der Ästhetik bzw. Philosophie der Kunst kam ein neuer Rang zu. (Tradução nossa).

medida em que se refere não àquilo que não é de fato, mas que vem à existência. Os termos aristotélicos que tratam do ser do movimento, a saber, *dynamis*, *energeia* e *entelecheia*, apontam para o processo de tornar-se algo, e não para o *ergon*, a ação completa (cf. Op. Cit., p. 386-7).

Aristóteles explicita a diferença entre o ser que está se tornando e o ser que tornou-se, possibilitando que Gadamer interprete *energeia* como um “tornar-se” que não tem como horizonte a concepção usual de tempo como sucessão de “agoras”. Isto significa que o conceito de *energeia* está mais apto a designar a simultaneidade que pertence às obras de arte. Conceber obras de arte como entes cujo ser consiste em mostrar-se, isto é, um ser que emerge, implica em tratar a obra a partir da experiência que temos dela – o ser estético não é nada em si mesmo, fora da experiência. É a própria experiência estética que pode ser delineada a partir do conceito de *energeia*.

Que o ser estético seja na medida em que se dá à nossa experiência significa que o que está em jogo não é o suporte material da obra como uma cópia de algo. A obra de arte é somente na medida em que nos absorve nela, ou seja, o “vir a ser” da obra consiste em seu contato conosco, em nos impor seu próprio tempo fazendo com que nos demoremos nela de tal modo que na experiência, nossa própria finitude parece ser suspensão.

É esta característica das obras de arte que motivam Gadamer a pensá-las como linguagem ao invés de produtos. Porém, de maneira alguma isso deve ser interpretado no sentido de tomar obras de arte como transmissão de alguma mensagem, acerca da qual podemos perguntar pelo sentido do que o autor queria passar. Mais propriamente, o ser estético é linguístico no sentido de “emitir” algo, de declarar algo da verdade que jamais poderia ser colocado de outra maneira. É esta a única razão para que o conteúdo das obras de arte resista toda e qualquer conceituação, conforme podemos ler em seu último artigo sobre o tema (1993, p. 388) ¹⁷:

A obra de arte é uma declaração que não forma uma sentença declarativa, mas que é dizente em sua forma mais elevada. Ela é como um mito, como uma saga, e certamente porque o que ela diz está igualmente desvelando as coisas e simultaneamente as contendo. A declaração a faz falar continuamente

A obra de arte, dentro do pensamento de Gadamer, ocupa um papel fundamental: o de recuperar a unidade entre verdade, bem e belo. Afirmar que a arte declare verdade implica na reunião desses três conceitos que apenas existiam no mundo grego. O fato de

¹⁷ Das Werk der Kunst ist eine Aussage, die keinen Aussaetsatz bildet, aber die am allermeisten sagend ist. Es ist wie ein Mythos, wie eine Sage, und zwar gerade deshalb, weil sie das, was sie sagt, ebenso sehr vorenthält wie zugleich bereithält. Die Aussage wird immer wieder sprechen. (Tradução nossa).

obras de arte conterem verdade não significa, de maneira alguma, que elas estejam “corretas” no sentido de corresponder acuradamente a algo fora delas. Por este motivo, Gadamer se volta para uma abordagem diferente, seguindo Heidegger na caracterização da verdade como *alétheia*. O conceito de *energeia* torna-se relevante, nesta perspectiva, por possibilitar a compreensão de algo móvel sem um caminho ou um objetivo, algo como a própria vida, que se torna presente. Interpretando o sentido original de *theoria*, Gadamer nos ensina que este significa participação num ato festivo, mais propriamente evocando a presença mais ativa e efetiva, como aquela que é requerida num culto e permite que o divino se manifeste.

Isto nos mostra que quando vislumbramos o verdadeiro em uma obra de arte, não o fazemos por encará-lo como uma cópia suficientemente precisa de algo, mas o vemos como uma imagem de algo como uma realidade superior, que jamais viria à existência fora das possibilidades linguísticas específicas das obras de arte. É por este motivo que Gadamer defende tão arduamente que, de alguma forma, obras de arte “aumentam o ser”, somam algo a ele, adicionam algo de novo a nós mesmos. Nesta perspectiva, *alétheia* não é simplesmente a mostraçãõ do próprio ente, mas também seu recolhimento, sua ocultação que simultaneamente se autentica, se valida diante de nós. A separação hodierna entre produtos humanos e obras de arte remete precisamente à capacidade da arte de mostrar e esconder a verdade, e ainda de se atualizar a cada olhar que lhe lançamos, a cada vez que nos prestamos a dela participar.

Por esta razão, Gadamer defende que é mais frutífero comparar o modo peculiar que a obra de arte tem de se mostrar com a própria natureza, que exhibe sua criação, ao invés de com um produto. A obra não é aquilo que se mostra quando um artista termina seu trabalho, nem tampouco pode em qualquer aspecto ser mensurável. Neste sentido, a história da arte enquanto disciplina metódica nega à obra de arte o que lhe é mais fundamental: seu brilho (*Scheinen*), ou seja, sua capacidade de iluminar tanto as coisas do mundo quanto a nós mesmos.

Obras de arte declaram verdade sem necessariamente se referir a objetos concretos do mundo que possam ser retratados como se fossem cópias. Alguns estudiosos de Gadamer, como Georgia Warnke, defendem que há na filosofia da arte gadameriana um aspecto mimético, porém que num sentido mais sofisticado do que o usual, já que seria absolutamente impossível dispor do critério de correspondência entre a obra e aquilo que ela retrata. A autora escreve em sua obra “*Gadamer: hermeneutics, tradition, and reason*” (1987, p. 63) ¹⁸:

¹⁸ Gadamer’s defense of a mimetic theory of art raises another question: namely, how understanding differs

A defesa gadameriana de uma teoria da arte mimética levanta outra questão: a saber, como a compreensão difere de um simples reconhecimento de um ponto de vista de uma obra de arte? Nós observamos que a defesa da mimesis não é tão ingênua quanto pode inicialmente parecer, ao menos na medida em que Gadamer não sugere que a arte reflita a “realidade” como ela “realmente é”. Suas considerações, ao contrário, pretendem sugerir que obras de arte podem iluminar aspectos importantes do mundo ou de nós mesmos. A conclusão, em outras palavras, é que a arte é mimética porque separa seu assunto de uma miríade de relações nas quais ele está envolvido e o apresenta aos espectadores ou leitores de tal forma que eles podem aprender algo essencial sobre ele.

De fato, atribuir um papel mimético às obras de arte a partir de Gadamer apenas é possível se admitirmos que o que está a ser refletido na obra não é um ente concreto do qual podemos dispor de uma cópia, mas antes a arte trata de uma imagem da realidade que é mais real que a materialidade dos entes simplesmente dados. É precisamente por esta razão que ela é capaz de nos iluminar, de mostrar o que há de mais essencial nos entes. Embora Warnke faça a supracitada descrição de em que medida podemos pensar mimesis na constelação do pensamento gadameriano com bastante propriedade, ela posteriormente questiona a legitimidade do que está mostrado na obra de arte. A dúvida posta pela autora consiste em perguntar pelo que garante a verdade da obra, visto que o que pode estar sendo mostrado por ela poderia ser apenas um ponto de vista entre os demais. De fato, não há nada que garanta a superioridade da verdade mostrada por uma obra em relação àquela de outra obra. Mas a compreensão promovida pela experiência estética não trata de discutir quais verdades são mais válidas, visto que elas não retiram a sua autoridade de nada externo às próprias obras que possa servir como critério de mediação. O conteúdo verdadeiro que é posto em declaração pela obra não é verdade no mesmo sentido em que uma sentença pode ser, visto que já examinamos que não se trata de correspondência a algo externo. Antes, as obras são verdadeiras porque nos arrebatam, nos interpelam, não permitem que fiquemos alheios ao que elas tem a dizer.

É por esta razão que Gadamer define que a arte tem seu ser no *Vollzug*, na realização que corresponde ao evento vivo de seu aparecimento¹⁹, de sua mostração. Esta concepção do ser estético é desenvolvida pela hermenêutica filosófica para dissociar o real evento que é a declaração de verdade da obra de arte de seus aspectos secundários, como sua criação, produção e reprodução. Com esta proposta, Gadamer critica tanto Kant e seus seguidores pela ênfase na criação genial, quanto pensadores que

from a simple acquiescence to an artwork's point of view. We have seen that the defense of mimesis is not as naive as it may initially appear, at least insofar as Gadamer does not suggest that art mirrors “reality” as it “actually” is. His remarks are rather meant to suggest the way in which works of art can illuminate important aspects of the world or ourselves. The conclusion, in other words, is that art is mimetic because it separates its subject-matter from the myriad of relationships in which it is involved and presents it to viewers or readers in such a way that they can learn something essential about it. (Tradução nossa).

¹⁹ Definição baseada na tradução de Richard Palmer do texto “Wort und Bild – so wahr, so seiend” em língua inglesa. (Cf. 2007, p. 215).

lhes são contemporâneos, como Benjamin (embora o filósofo não se aprofunde na crítica ao segundo), pois considera que a investigação filosófica sobre a produção ou distribuição de obras de arte apenas nos afasta da compreensão do que está sendo veiculado por elas, conforme podemos ler no seguinte trecho de “Wort und Bild – so wahr, so seiend”²⁰ (1993, p. 391):

A arte está em sua realização. Este é o resultado das nossas meditações conceituais que se voltaram para os ensinamentos gregos em torno da beleza e sua aplicação. Isto significa, no entanto, que o modo de ser da obra de arte nem reside no fato de ela ser uma criação, nem os conceitos de produção ou reprodução, por parte do receptor, são capazes de atingir o alvo. Esta diferenciação é precisamente seu erro. O artista, o escultor, o pintor ou o poeta, de fato, levam adiante o trabalho planejado, realizam muitos esboços e tentativas para levarem a cabo o seu plano. Mas não se trata da produção de alguma coisa que algum outro quer possuir, para, então, posteriormente, dela fazer uso. Ambos conceitos (produção e uso) são inadequados e escondem a secreta mesmidade do criador e do receptor. A criação artística não é algo que se faz – e também não é algo re-produzido ou até mesmo re-vivido. Dissemos repetidas vezes: isso sobrevém e nisso há algo. Mas quê e como sobrevém, o que aí sobrevém, não se deixa dizer. O pintor pode dizer em sua pintura, ele pode intentar o êxito do seu trabalho, e o espectador pode, por seu turno, demorar-se aí com força de concentração. Ele então, talvez, constatará: “sobrevém” - ou “há algo nisto aí”. No entanto, não é certamente o retratado aquilo que sobrevém, de tal maneira que se lhe conhece e reconhece. Esta não é a declaração do quadro.

E que tipo de declaração de verdade podemos esperar de uma obra de arte? Gadamer responde que o “chegar da obra” é algo que nunca foi exatamente experimentado de maneira similar antes. A verdade contida na declaração da obra não é algo que possa ser classificado epistemologicamente, pois ela corresponde à mostra da própria imagem da arte. Gadamer defende que a imagem da arte possui sua própria soberania na medida em que deixa para trás aquilo que foi sua origem, abandonando qualquer possibilidade de configurar-se como uma cópia. Ao referir-se à imagem, é necessário deixar claro que o hermeneuta não se refere apenas às artes visuais, mas que o mesmo se aplica à poesia ou à música, que igualmente são absorvidas pelo intérprete, e nesse processo, tornam-se algo independente, algo novo no *Vollzug*, na sua execução.

É no *Vollzug*, na realização que encontramos a verdadeira performance da obra de

20 Die Kunst ist im Vollzug. Das ist das Ergebnis unserer begrifflichen Rückbesinnung auf die griechische Schönheitslehre und ihre Anwendung. Das bedeutet aber: Die Seinsweise des Kunstwerk ist weder ein Geschaffenes, noch treffen Begriffe wie Produktion und Reproduktion seitens des Aufnehmenden die Sache. Ja, diese Unterscheidung ist geradezu ihr Verfehlen. Die Künstler, Bildhauer, Maler, Dichter leisten zwar planvolle Arbeit, machen vielleicht viele Entwürfe und Versuche, um ihren Plan auszuführen. Aber es ist kein Herstellen von etwas, was ein anderer so haben will, um es dann in Gebrauch zu nehmen. Beides sind unangemessene Begriffe, die die geheime Selbigkeit des Schaffens und des Aufnehmens verdecken. Die künstlerische Schöpfung ist nicht etwas, was man macht – und wird auch nicht nachgemacht oder gar nacherlebt. Wir sagten immer, es kommt heraus und es ist etwas darin. Aber was und wie, was da herauskommt, läßt sich nicht sagen. Der Maler kann es in seinem Bild sagen, und er kann das Gelingen seiner Arbeit meinen, und der Betrachter wird auf der anderen Seite mit konzentrierter Kraft dabei sein. Er wird dann vielleicht finden: „Es kommt heraus“ - oder: „Es ist etwas darin.“ Aber gewiß ist es nicht das Abgebildete, das da herauskommt, so daß man es erkennt und wiedererkennt. Das ist nicht die Aussage des Bildes. (Tradução nossa).

arte. *Vollzug* designa o momento em que a capacidade de declarar verdade da obra se realiza, pois somente no seu aparecimento a obra realmente “chega” a nós. A proposta de um conceito que dê conta da mostração intrínseca ao ser estético fundamenta a crítica à consciência estética empreendida por Gadamer na medida em que somente através da correta compreensão de que o próprio modo de ser da obra de arte está integralmente condicionado à sua maneira singular de revelar-se. Não faz sentido separar a própria obra de sua mostração, e tampouco é produtivo perguntar o que o evento de aparição é em si mesmo. Nossa incapacidade de capturar ou de alguma maneira reduzir o fenômeno da mostração da obra resulta da própria estrutura temporal do ser estético, de sua capacidade de constantemente atualizar-se ultrapassando o contexto histórico de seu surgimento. A obra nos impõe seu próprio tempo, conforme já mostramos, ao invés de preencher um tempo vazio que corre linearmente.

O evento no qual tomamos parte para que a obra se revele se dá mediante aquilo que Gadamer caracteriza como “leitura”. Evidentemente, não devemos pensar em leitura *strictu sensu*, visto que o filósofo busca expandir esta noção de forma que ela possa abarcar não somente o encontro do intérprete com a literatura, mas também com todas as demais formas de arte. “Leitura” corresponde ao esforço hermenêutico de extrair sentido das obras *lato sensu*, na medida em que a própria formulação teórica do que é proposto com “leitura” (*Lesen*) remete à colheita (*Lese*). Nesse caso, a “leitura” referir-se-á ao próprio ato de colher sentido, que é aplicado à interpretação de todas as obras de arte, independente das variedades entre os meios através dos quais elas se realizam. Nesta perspectiva, *Vollzug* é o próprio momento da interpretação, através do qual a obra ganha vida e nos interpela. Mediar à interpretação pela noção de leitura significa deixar clara a apropriação do sentido linguístico da arte que está sendo empreendida.

Com a explícita colocação de que na era da reprodutibilidade técnica, torna-se ainda mais imprescindível a ênfase na interpretação, Gadamer não propõe a disseminação de algo como uma interpretação canônica que seja definitiva sobre as obras de arte. A polêmica lançada por Susan Sontag em seu ensaio “Against Interpretation” se dirige claramente à excessiva pretensão acadêmica de dispor de uma interpretação final e correta de tudo, inclusive das obras de arte, que a seu ver, “empobrece o mundo”. Gadamer compreende que as críticas em questão não podem ser direcionadas ao projeto da hermenêutica filosófica, pois ele próprio critica a pretensão de domínio de sentido por parte de uma única interpretação, afirmando que nenhuma interpretação pode substituir a primazia do encontro da obra com seu intérprete. O hermeneuta inclusive reconhece que Sontag toca num ponto problemático da atividade acadêmica moderna, no que diz

respeito à interpretação das obras de arte (cf. Op. Cit., p. 394).

Sontag é clara a respeito de que tipo de interpretação deve ser criticada quando escreve a seguinte passagem²¹ (2001, p. 5):

É obvio, eu não me refiro à interpretação no sentido mais amplo, no sentido em que Nietzsche (corretamente) diz “não há fatos, apenas interpretações”. Por interpretação, eu entendo aqui, um ato de consciência da mente que ilustra um certo código, certas “regras” de interpretação. Dirigida à arte, a interpretação significa remover uma série de elementos (o X, o Y, o Z e assim por diante) da obra inteira. A tarefa de interpretação é virtualmente uma de Tradução. O intérprete diz “Veja, você não vê que X na realidade – ou na verdade significa – A? Que Y na verdade é B? Que Z na verdade é C?”

Sontag, como podemos ver, dirige suas críticas à hermenêutica como conjunto de regras mediante as quais uma interpretação superior poderia emergir. Os defeitos desta concepção de hermenêutica não estão presentes numa hermenêutica filosófica que se funda no comprometimento irrevogável com o reconhecimento do posicionamento histórico do intérprete e da revisão de seus preconceitos, como já mostramos previamente na presente tese. A própria Sontag se posiciona contra a interpretação reconhecendo a possibilidade de uma hermenêutica que reconheça seus limites temporais e, assim, não engesse o sentido do que se pretende interpretar ²²(Op. Cit., p. 7):

Assim, interpretação não é (como a maioria das pessoas assumem) um valor absoluto, um gesto da mente situado em algum reino atemporal de capacidades. A interpretação em si mesma deve ser validada, dentro de uma visão histórica da consciência humana. Em alguns contextos culturais, a interpretação é um ato libertador. É um meio de revisar, transvalorar, de escapar de um passado morto. Em outros contextos culturais, é reacionária, impertinente, covarde, sufocante.

Neste ponto, Gadamer e Sontag concordam quanto à insuficiência da metodologia pautada nos moldes científicos, que termina por apagar a luz própria da obra na tentativa de apreensão da totalidade de seu sentido. Constatar que nosso encontro com obras de arte se dê na forma de algo como um evento apenas é possível para Gadamer através da recuperação da noção aristotélica de *energeia*, que corresponde ao movimento múltiplo que nos toma inteiramente durante a experiência estética.

O retorno aos fundamentos gregos da filosofia leva o hermeneuta a ver na *physis*, modernamente compreendida como “natureza”, um movimento vivo tal como *energeia*,

21 Of course, I don't mean interpretation in the broadest sense, the sense in which Nietzsche (rightly) says, “There are no facts, only interpretations.” By interpretation, I mean here a conscious act of the mind which illustrates a certain code, certain “rules” of interpretation. Directed to art, interpretation means plucking a set of elements (the X, the Y, the Z, and so forth) from the whole work. The task of interpretation is virtually one of translation. The interpreter says, Look, don't you see that X is really—or, really means—A? That Y is really B? That Z is really C? (Tradução nossa).

22 Thus, interpretation is not (as most people assume) an absolute value, a gesture of mind situated in some timeless realm of capabilities. Interpretation must itself be evaluated, within a historical view of human consciousness. In some cultural contexts, interpretation is a liberating act. It is a means of revising, of transvaluing, of escaping the dead past. In other cultural contexts, it is reactionary, impertinent, cowardly, stifling. (Tradução nossa).

que não pode ser inteiramente medido temporalmente. *Energeia*, esse movimento imensurável, está tanto na arte quanto na própria natureza. O próprio Gadamer reconhece quão surpreendente pode parecer esta associação entre arte e natureza, mas ela se funda numa espécie de “unidade orgânica” que jamais pode ser pensada como um produto humano. *Vollzug* compreendido enquanto *energeia* significa aqui que tanto a arte quanto a natureza não são nada em possibilidade, mas são plena realização. Isto quer dizer que ambas são “perfeitas” em si mesmas, das quais nada pode ser retirado ou acrescentado. Essa mesma ideia foi desenvolvida por Hegel, conforme vimos no presente trabalho, porém a ligação entre arte e natureza estabelecida pela noção de *energeia* não encontra precedentes na história da estética.

Neste ponto, Gadamer sustenta que Kant haveria percebido algo como esta relação ao estabelecer a ligação entre juízos estéticos e teleológicos (cf. GADAMER, 1993. p. 395), embora ele tivesse em mente os conceitos científicos que guiam a física moderna. Por este motivo, o idealismo alemão não teria podido reconhecer algo como um propósito objetivo na estética ou na natureza na forma de realização. A saída teria sido, portanto, a busca da arte em si mesma, autônoma. No final de sua carreira, Gadamer se vê impelido a rever sua interpretação da estética kantiana, e por este motivo termina afirmando que todas as suas críticas se dirigiram mais propriamente aos neo-kantianos (Cf. GRONDIN, 1998, p. 267-271).

Conceber arte como realização implicará em mais um ousado posicionamento: a arte pertence à teoria. Já demonstramos previamente de que modo Gadamer interpreta os conceitos de práxis e teoria em Aristóteles para sustentar que a oposição moderna de ambos é uma degeneração²³. Originalmente, tanto *theoria* quanto *praxis* designavam espécies de saberes distintos, e não uma paradoxal separação entre o conhecimento e sua aplicação. Na medida em que a hermenêutica filosófica busca corrigir o erro da interpretação moderna destes dois conceitos, ela estabelece as bases para que possamos captar o que Gadamer realmente diz quando declara que a arte está intrinsecamente ligada a *theoria*: a arte é teoria no sentido de ser a mais elevada forma de práxis (Cf. Op. Cit., p. 395).

Gadamer constata que a única distinção que podemos estabelecer entre arte e produto consiste no fato de a primeira ser pura *energeia*, realização completa de todas as possibilidades, enquanto o segundo se caracteriza pelo seu simples uso. Esta diferença fundamental não se apresenta no pensamento grego, mas ao retornarmos à origem dos conceitos podemos observar como *techné* e *physis* são pensados, sustentando a

23 Nesta tese, p. 94.

associação entre o modo de ser da natureza e o da arte. Aos olhos gregos, tudo que emerge da natureza é completo e realizado em si mesmo: o surgimento do ente natural é *Vollzug*, no sentido de ser uma completude que brota da natureza. Nesta perspectiva, é lícito pensar uma identificação entre o ser da natureza e o ser estético, pois ambos surgem desde sempre já íntegros e perfeitos, sendo eles próprios *realização*.

Diante da compreensão de arte como *Vollzug*, torna-se claro porque arte em Gadamer é concebida como apresentação (*Darstellung*), em oposição à representação (*Vorstellung*). Isto elimina qualquer possibilidade de tomarmos arte numa acepção mimética no sentido criticado por Platão. A ruptura definitiva com o ideal de que a arte refere-se, de alguma maneira, a algo fora dela mesma em uma relação de cópia, faz parte da própria constituição de nosso encontro com as obras enquanto evento.

Alçar a relação que temos com objetos artísticos à condição de evento parece a Gadamer a maneira mais adequada de expor como a experiência estética se apropria de nós, configurando-se como uma instância verdadeiramente transformadora. A recuperação da noção de verdade enquanto *alethéia* faz com que ocultação e desvelamento não sejam concebidos como contrários, mas como dois aspectos presentes na experiência estética que lhe são fundantes. Nisto se sustenta a afirmação que permeia toda a reivindicação de universalidade da hermenêutica filosófica: uma única interpretação, por mais rica que seja, sempre será incapaz de exaurir o sentido de uma obra de arte.

Considerações finais

Mostramos no nosso trabalho de pesquisa como uma modalidade diferenciada de filosofia da arte, fundada nos princípios da hermenêutica filosófica de Hans-Georg Gadamer, abre um novo horizonte de pensamento para a investigação do significado das obras artísticas e da arte em geral. Esta modalidade de pensamento não coincide com o que se convencionou chamar “crítica”, tampouco oferece qualquer sorte de juízos de conteúdo normativo para delinear o que é, ou o que deveria ser arte. No lugar dessa espécie clássica de abordagem, deparamo-nos com uma total liberação do fenômeno; liberação das regras estéticas, liberação das categorias de gosto, de beleza, de criação e recepção, de sujeito e objeto, de sensibilidade e entendimento, e isso de tal maneira que se nos oferece um caminho de acesso direto à experiência estética sem falsificações – isto é, mediante conceitos que não lhe pertencem originariamente – e, portanto, à arte mesma em sua verdade.

É relativamente claro que, pelo próprio caminho escolhido por Gadamer, as reflexões sobre a natureza da arte servem, em “Verdade e Método”, a um propósito maior, a saber: defender a tese de que o ser que pode ser compreendido é linguagem, e, através disso, reivindicar a universalidade da hermenêutica filosófica. Mulheres e homens são no modo da compreensão, e compreensão, como fenômeno histórico, é dotada de um caráter necessariamente inconclusivo, o que confere inexauribilidade à tarefa da hermenêutica. No entanto, a filosofia da arte desenvolvida nessa trilha não deve ser interpretada apenas como uma via para fundamentar teses ontológicas mais abrangentes. O caso é que, os princípios delineados para uma filosofia da arte a partir da hermenêutica constituem também uma tese sobre o que é a verdade.

De acordo com o hermeneuta, o processo historicamente identificável de subordinação da verdade à certeza das modernas ciências da natureza promove a abstração da consciência estética. Por esta razão, Gadamer observa a relevância de uma revisão do conceito tradicional (teórico-prático) de consciência quando aplicado à esfera dos fenômenos artísticos. Ao empreender sua crítica da abstração da consciência estética (*Kritik der Abstraktion des ästhetischen Bewußtseins*), o filósofo tenciona revisar as consequências radicais (e, de certo modo, desviantes) da estética kantiana, que, tendo como princípio operatório a consciência abstrata, reivindica autonomia para a disciplina, o que termina por isolar a esfera do belo de quaisquer relações epistemológicas, éticas e políticas. Cabe ressaltar que os princípios da estética kantiana oferecem a possibilidade de apreciar a arte sem que esta tenha a obrigação de fornecer conhecimento ou prover

princípios morais. Ali, a produção artística se manifesta como uma atividade realmente livre. Promovendo a supracitada crítica, a hermenêutica filosófica não cultiva nenhuma pretensão de revogar a liberdade artística, tampouco estabelecer qualquer critério epistemológico, ético ou político para definir o ser das obras de arte.

A compreensão filosófica das obras de arte como entidades autônomas se deve, em grande parte, às concepções desenvolvidas pelo idealismo estético. Porém, as conquistas desta época do pensamento filosófico não o isentam de críticas. Se, por um lado, a delimitação do campo estético, que teve origem na abstração da consciência voltada para os objetos artísticos, foi frutífera do ponto de vista das teorias das artes e da história da arte, por outro lado, seguindo Gadamer, devemos reconhecer que tal abstração impossibilitou o verdadeiro reconhecimento da verdade própria da arte. É neste ponto que observamos como a investigação levada a cabo em “Verdade e Método” evidencia, desde o início, que a reabilitação do verdadeiro das obras faz parte do projeto da hermenêutica filosófica não apenas como um adendo, mas como parte essencial de sua tarefa.

A crítica à abstração da consciência estética não trata, portanto, apenas de um problema da filosofia da arte. Antes, a ontologia da arte desenvolvida em bases hermenêuticas visa recolocar a verdade no lugar ao qual pertence originalmente. Entretanto, recuperar a noção de verdade como *aletheia* não significa, para Gadamer, simplesmente adicionar outra acepção do que é o verdadeiro, que, uma vez devidamente resgatada, passará a coexistir lado a lado com a concepção da verdade enquanto *adequatio intellectus ad rem*. O projeto de recuperação da verdade da obra de arte consiste, fundamentalmente, em privilegiar o desencobrimento que constitui a própria verdade, devolvê-la ao seu lugar originário, do qual, ademais, a noção de verdade enquanto certeza metodologicamente verificável deriva.

Na “Encyclopedia of Aesthetics”, Jean Grondin, ao analisar o contexto que antecede a estética de Gadamer, aponta que a hegemonia do conceito científico de verdade é responsável pela ausência de propósito das obras de arte. Este “complexo de inferioridade”, a seu ver, se deve a um “complexo de exterioridade”, marcado pela negação de qualquer traço de verdade aos entes materiais, considerando que o termo “verdadeiro” apenas pode ser atribuído às teorias que descrevem o mundo. Este processo, contudo, não implicou na desvalorização da arte, mas a encerrou numa esfera específica, despertando a necessidade do desenvolvimento de algo como uma consciência estética, mais adequada para avaliar as propriedades materiais e a beleza das obras de arte. As consequências do desenvolvimento de uma consciência estética do ponto de vista social aparecem nos recursos dispensados a museus e centros de arte, nos

espaços voltados para a arte em jornais, nas manifestações políticas, como a fundação dos ministérios de arte e cultura, todos eles presentes na maioria das nações democráticas. Tais fenômenos são recentes na história do ocidente e decorrem da autonomia das belas-artes, que, embora não seja vista como algo que tenha uma utilidade definida, é reconhecida e preservada dentro de sua própria dimensão. Gadamer indica que a relação do povo europeu com a arte antes do século XIX era bem diversa da vivenciada hoje, pois as obras não pertenciam a um mundo fechado, exclusivo delas. Antes, encontravam-se nas igrejas e templos, enquanto pinturas seculares faziam parte de coleções privadas. Neste sentido, pode-se dizer que a arte guardava uma relação mais próxima com o mundo, e que o isolamento das obras é resultado direto da separação entre arte e mundo. O filósofo se refere, portanto, à abstração da consciência estética como força motriz da diferenciação entre obras de arte e os demais entes mundanos.

O projeto da filosofia da arte hermenêutica depende, principalmente, da libertação do olhar abstrato para a arte. É neste contexto que o ideal de experiência estética emerge como instância capaz de iluminar a verdadeira natureza do ser artístico. A noção de experiência estética não emergiu espontaneamente do contato humano com a arte, mas se formou da maneira que a conhecemos hoje, em harmonia com os caminhos tomados pela modernidade. Toda revisão gadameriana desta experiência visa desenvolver parâmetros através dos quais o tipo de rigor pertinente às humanidades possa ser avaliado, ou seja, a hermenêutica filosófica resgata o modelo das experiências estéticas para, através dele, explorar com maior profundidade em que consistem as experiências humanas em geral. A ruptura com um ideal de experiência metodologicamente controlado, guiado pelo ideal de cientificidade das ciências da natureza, tem como objetivo último esclarecer o próprio fenômeno da compreensão humana.

A tese gadameriana de que a arte é *declaração* de verdade somente se sustenta a partir da compreensão ontológica da linguagem própria do ente estético. A arte tem uma linguagem que se constitui graças à sua capacidade única de nos interpelar de um modo singular. A declaração de verdade contida nas obras de arte não é, portanto, uma afirmação que nos ensine algo sobre uma época histórica, sobre uma tradição, sobre uma cultura. Mais propriamente, a verdade desvelada pela obra de arte refere-se a nós mesmos. A experiência estética é radicalmente distinta das demais porque coloca nossa existência concreta e individual em jogo, de modo que nosso encontro com a arte se converte num encontro com nós mesmos. A compreensão ontológica da linguagem empreendida na hermenêutica filosófica se funda na defesa de que esta é dotada de caráter especulativo, ou seja, sustenta que as palavras são em si mesmas um reflexo do

mundo, segundo a asserção de Gadamer em “Sobre a verdade da palavra” (2010, p. 46) “toda palavra já é muito mais por si mesma elemento de uma nova ordem e, com isso, potencialmente essa própria ordem na totalidade. Onde uma palavra ressoa, toda uma língua é evocada e tudo aqui que ela consegue dizer – e ela sabe dizer tudo.”

A capacidade que obras de arte têm de apontar para sentidos novos, ainda não vistos, se deve à sua estrutura linguística, embora, com frequência, os intérpretes se sintam inaptos para traduzir linguisticamente o conteúdo da experiência estética. A impossibilidade de explicar através da linguagem cotidiana o que é apreendido no encontro com a arte chega a ser insuperável, na medida em que o desvelar da verdade ali implicado é insubstituível graças a esta inefabilidade. O que permaneceu mal explorado, na hermenêutica estética empreendida por Gadamer, foi o fato de a linguisticidade das obras de arte estar inexoravelmente atrelada à temporalidade que lhes é própria. Todas as reflexões de Heidegger voltadas para a poesia desembocam na defesa de uma linguisticidade inerente às obras, porém, isto somente pode tornar-se claro mediante a maneira singular que o ente estético encontra para tornar-se contemporâneo, de ser simultaneamente pertencente ao passado e ao presente e, assim, nos abrir incomensuráveis possibilidades de sentido, iluminando o futuro.

O desenvolvimento de uma estética hermenêutica, portanto, se funda na investigação da temporalidade das obras de arte. O tempo próprio manifesto pela obra de arte não se configura como uma de suas características, entre outras tantas que devem pertencer ao ser estético. Na temporalidade do artístico residem todos os outros traços que nos permitem reconhecer a arte enquanto arte. A temporalidade inerente à experiência estética impede que qualquer interpretação, ou formulação da verdade declarada na obra, seja articulada de maneira definitiva. Neste sentido, torna-se claro que a relação da arte com a linguagem não se configura como meio de capturar a primeira através da segunda, mas de expandir o sentido da arte na medida em que buscamos por palavras apropriadas para expressar uma determinada interpretação dela.

Na medida em que o fenômeno da arte é concebido como um evento capaz de constantemente se atualizar, a rejeição à concepção do encontro com a arte do passado como maneira de reconstruir um momento histórico decorre da “voz própria” que a hermenêutica filosófica atribui à arte. A particularidade dos entes que consideramos obras de arte é tão radical, que seu devido reconhecimento afasta qualquer possibilidade de concebê-los como objetos históricos dos quais apenas obtemos conhecimento sobre o que já não é mais, sobre o passado. Em face destas colocações, percebemos que a voz contida na obra não pertence ao artista. A diminuição da importância da regra da

hermenêutica clássica que busca dominar as intenções do autor (*mens auctoris*) visa expandir os horizontes da interpretação da arte na medida em que legitima a multiplicidade de sentidos clareados pela experiência estética.

Tomar a verdade manifesta através da experiência estética como único critério para a definição do que é o ser da arte parece desembocar em uma nova espécie de subjetivização do ente estético, de acordo com a qual o sujeito determina o que é arte a partir de sua experiência individual. Se o modelo de jogo como mediador da experiência estética ainda não foi suficiente para afastar qualquer interpretação que a conceba como algo cuja determinação se inclina para a esfera subjetiva, é importante deixar claro que a capacidade peculiar que a obra de arte tem de se apresentar temporalmente como fiadora da verdade funda um solo comum entre todos os seus intérpretes. Encontramos, então, na capacidade que a genuína arte tem de pertencer ao passado, sendo sempre contemporânea, a fundação de solo comum a toda humanidade. Reconhecendo que a arte só é na medida em que se presentifica diante de nós, podemos compreender o retorno gadameriano à identificação grega entre beleza e verdade: o belo é aquilo que revela nós mesmos diante de nossos próprios olhos. Encontramo-nos hermeneuticamente tanto na dor de Antígona, quanto nos filhos sendo devorados por Saturno, ou ainda nas 32 latas de sopa Campbell, de Warhol. Arte, então, é aquilo que é capaz de incorporar o espírito de uma época, e de tal maneira que ele seja capaz de se por produtivamente diante de nós, revelando o humano. Isto se torna particularmente claro na diferença radical entre entretenimento e arte: enquanto o primeiro preenche o tempo de modo a quase apagar o peso da própria vida, e ao final nos deixa sem nada; a segunda mostra o mundo sem o embotamento do cotidiano, sejam os aspectos leves e agradáveis da vida, sejam os terríveis, que mal podemos suportar.

Em que sentido, então, podemos pensar que a filosofia da arte hermenêutica nos oferece uma superação da estética idealista? Superação, aqui, deve ser posta em oposição à desconstrução da metafísica delineada no projeto heideggeriano, pois Gadamer jamais pretende realmente abandonar a tradição à qual pertence. Ao tomar o passado como modalidade temporal privilegiada, responsável pelas próprias bases de nosso compreender, Gadamer dá um passo atrás em relação ao caminho seguido por Heidegger, no qual a própria filosofia é abandonada e em seu lugar surge apenas “pensamento”. Superar, nesse sentido, significa exceder, ultrapassar, mas somente indo além na medida em que pode galgar um esclarecimento maior do ser estético a partir das reflexões proporcionadas pela tradição. Em face disto, podemos dizer que a proposta da filosofia da arte hermenêutica só vê além do que a tradição que a antecede porque é

capaz de “subir em ombros de gigante” e mirar a nossa inesgotável tarefa de compreender o mundo a nossa volta.

REFERÊNCIAS

1. Obras de Hans-Georg Gadamer

- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I*. Trad. de Flávio Paulo Meurer. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1999.
- _____. *Verdade e Método. II Complementos e Índices*. Trad. de Enio Paulo Giachini. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 2004a.
- _____. *Hermenêutica da obra de arte*. Trad. de M. A. Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- _____. *Elogio da Teoria*. Lisboa: Edições 70, 2001.
- _____. *Herança e Futuro da Europa*. Lisboa: Edições 70, 1998a.
- _____. *Mistério da Saúde*. Lisboa: Edições 70, 1997.
- _____. *O Problema da Consciência Histórica*. 2 ed. São Paulo: FGV, 2003.
- _____. *A Razão na Época da Ciência*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.
- _____. *A Atualidade do Belo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.
- _____. *Quem Sou Eu, Quem és Tu?* Rio de Janeiro: UERJ, 2005.
- _____. *Arte y Verdad de la Palabra*. Barcelona: Paidós, 1998b.
- _____. *Los Caminos de Heidegger*. Barcelona: Herder, 2003.
- _____. *Hermenéutica de la Modernidad*. Madri: Trotta, 2004b.
- _____. *Historia y Hermenéutica*. Barcelona: Paidós, 1997.
- _____. *El Inicio de la Filosofía Occidental*. Barcelona: Paidós, 1995.
- _____. *Mito y Razon*. Barcelona: Paidós, 1997b.
- _____. *Poema y Dialogo*. Barcelona: Gedisa, 1993.
- _____. *Estética y Hermenéutica*. 2 ed. Madri: Tecnos, 1998.
- _____. *El Giro Hermeneutico*. Madri: Catedra, 1995.
- _____. *Acotaciones Hermeneuticas*. Madri: Trotta, 2002.
- _____. *Dialogue and Dialectic*. New Haven: Yale University Press, 1983.
- _____. *Philosophical Hermeneutics*. California: California University Press, 1977.

_____. *Philosophical Apprenticeships*. Cambridge: MIT Press, 1985.

_____. Gadamer on Gadamer. In: SILVERMAN, Hugh J. (Editor). *Gadamer and Hermeneutics*. New York: Routledge, Chapman and Hall, Inc., 1991.

_____. *Ästhetik und Poetik I: Kunst als Aussage. Gesammelte Werke* 8. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1993.

_____. *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Gesammelte Werke* Band 1. Tübingen: Mohr Siebeck, 1999.

_____. *Wahrheit und Methode: Ergänzungen; Register. Gesammelte Werke* Band 2. Tübingen: Mohr Siebeck, 1999.

_____. *Heidegger's Ways*. Albany: SUNY Press, 1994

GADAMER, H-G; PALMER, R. (Editor). *The Gadamer Reader: A Bouquet of the Later Writings*. Evanston: Northwestern University Press, 2007.

2. Obras de outros autores

ALEXANDER, Thomas M. Eros and Understanding: Gadamer's Aesthetic Ontology of the Community. In: Lewis Edwin (Editor). *The Philosophy of Hans-Georg Gadamer*. Illinois: Open Court Publishing Company, 1997.

AIKEN, D. Wyatt. Hermeneia: An Anatomy of History and Abwesenheit. In: Lewis Edwin (Editor). *The Philosophy of Hans-Georg Gadamer*. Illinois: Open Court Publishing Company, 1997.

ALMEIDA, Custódio L.; FLINKINGLER, Hans-Georg; ROHDEN, Luiz. *Hermenêutica Filosófica: nas trilhas de Hans-Georg Gadamer*. Porto Alegre: Edipucrs, 2000

ALMEIDA, Custódio Luís Silva de. *Hermenêutica e Dialética: dos Estudos Platônicos ao Encontro com Hegel*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

AMBROSIO, Francis J. The Figure of Socrates in Gadamer's Philosophical Hermeneutics. In: Lewis Edwin (Editor). *The Philosophy of Hans-Georg Gadamer*. Illinois: Open Court Publishing Company, 1997.

AMERIKS. K. Introduction: interpreting German Idealism. In: *The Cambridge Companion to German Idealism*. New York: Cambridge University Press, 2006

APEL, Karl-Otto. *Transformação da Filosofia 1*. São Paulo: Loyola, 2000.

_____. *Transformação da Filosofia 2*. São Paulo: Loyola, 2000.

_____. Regulative Ideas or Truth-Happening?: An Attempt to Answer the Question of the Condition of the Possibility of Valid Understanding. In: Lewis Edwin (Editor). *The Philosophy of Hans-Georg Gadamer*. Illinois: Open Court Publishing Company, 1997.

- ARISTÓTELES. *Poética*. Obras. Tradução de Francisco P. Samaranch. Madrid: Aguilar S A Ediciones, 1982.
- _____. *Ética a Nicômaco*. 3ª Edição. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.
- AYLESWORTH, Gary E. Dialogue, Text, Narrative: Confronting Gadamer and Ricoeur. In: SILVERMAN, Hugh J. (Editor). *Gadamer and Hermeneutics*. New York: Routledge, Chapman and Hall, Inc., 1991.
- AZUA, Ruiz de. BENGUA, Javier. *De Heidegger a Habermas: Hermeneutica y Fundamentacion Ultima en la Filosofia Contemporanea*. Barcelona : Herder, 1992.
- BARBOSA, R. A especificidade do estético e a razão pratica em Schiller. In: *Kriterion*, Belo Horizonte, nº 112, Dez/2005, p. 229-242.
- BAUMGARTEN, A.G. *Estética: A lógica da arte e do poema*. Trad. de M. Medeiros. Petrópolis: Vozes, 1993.
- BEISER, F. C. *Diotima's children: German aesthetic rationalism from Leibniz to Lessing*. New York/ Oxford: Oxford University Press, 2000
- BERNSTEIN, J. M. *Classic and Romantic German Aesthetics*. Cambridge: The Cambridge University Press, 2003.
- _____. *The Fate of Art*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1992.
- BERNSTEIN, R. *Beyond objectivism and relativism: science, hermeneutics, and praxis*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1983.
- BLEICHER, Josef. *Hermenêutica Contemporânea*. Lisboa: Edições 70, s/d.
- BOWIE, A. *Aesthetics and subjectivity: from Kant to Nietzsche*. Manchester: Manchester University Press, 2003a
- _____. *Introduction to German philosophy: from Kant to Habermas*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2003b
- _____. *From romanticism to critical theory: the philosophy of German literary theory*. London: Routledge, 1997
- _____. German Idealism and the arts. In: *The Cambridge Companion to German Idealism*. New York: Cambridge University Press, 2006
- BRAECKMAN, T. From the Work of Art to Absolute Reason: Schelling's Journey toward Absolute Idealism. In: *The Review of Metaphysics*, 57(3), 551-570, 2004.
- BRUNS, Gerald L. *Hermeneutics Ancient and Modern*. Michigan: BookCrafters, Inc., 1992.
- BUNGAY, S. *Beauty and Truth*. Oxford: Oxford University Press, 1984

- CORETH, Emerith. *Questões Fundamentais de Hermenêutica*. São Paulo: Edusp, 1973.
- DALHSTROM, D. The aesthetic holism of Hamann, Herder, and Schiller. In: *The Cambridge Companion to German Idealism*. New York: Cambridge University Press, 2006
- DELEUZE, G. A ideia de gênese na estética de Kant. In: *Revue d'esthétique*, v. XVI, nº 2, abril-junho, Paris, 1963, pp. 113-136. Trad. Cíntia Vieira da Silva.
- DOSTAL, Robert J. Gadamer's Continuous Challenge: Heidegger's Plato Interpretation. In: Lewis Edwin (Editor). *The Philosophy of Hans-Georg Gadamer*. Illinois: Open Court Publishing Company, 1997.
- DUBOIS, C. *Heidegger: Introdução a uma leitura*. Trad. de B.B. Oliveira. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- DUTT, C. *En conversación com Hans-Georg Gadamer: Hermenêutica – estética – filosofía práctica*. Trad. de T.R. Barco. Madri: Tecnos, 1998.
- EAGLETON, T. *The Ideology of Aesthetics*. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.
- FERRARIS, M. *History of Hermeneutics*. New Jersey: Humanities Press International, 1996.
- FOSTER, C. Ideas and Imagination: Schopenhauer on the Proper Foundation of Art. In: *The Cambridge Companion to Schopenhauer*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- GONÇALVES, M. C. F. Hegel e os Românticos. In: *Forum Deustch - Revista Brasileira de Estudos Germanísticos*, Rio de Janeiro, v. VI, p. 42-51, 2002.
- _____. A Morte e a Vida da Arte. In: *Kriterion*, Belo Horizonte, v. XLV, n. 109, p. 46-56, 2004.
- _____. *O Belo e o Destino: Uma Introdução à Filosofia de Hegel*. 1. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2001
- GRAHAM, G. *Philosophy of the Arts*. London: Routledge, 1997.
- GRONDIN, Jean. *Introdução à Hermenêutica Filosófica*. São Leopoldo, Rio Grande do Sul: Unissinos, 1999.
- _____. Gadamer on Humanism. In: LEWIS, Edwin (Editor). *The Philosophy of Hans-Georg Gadamer*. Illinois: Open Court Publishing Company, 1997.
- _____. Gadamer's Aesthetics. In: *Encyclopedia of Aesthetics*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1998.
- GUYER, P. Schopenhauer, Kant, and the Methods of Philosophy. In: *The Cambridge Companion to Schopenhauer*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- HABERMAS, J. *Dialética e Hermenêutica*. Porto alegre: L&PM, 1987.

HAMMERMEISTER, K. *The German Aesthetic Tradition*. Cambridge: The Cambridge University Press, 2002.

HEIDEGGER, Martin. *Que é uma coisa? Doutrina de Kant..* Lisboa: Edições 70, 1992.

_____. *Ser e Tempo I*. 7 ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1998a.

_____. *Ser e Tempo II*. 5 ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

_____. *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70, 2005.

_____. Que é isto – a Filosofia? In: *Conferências e Escritos Filosóficos*. São Paulo: Nova Cultural, 1989. (Coleção Os Pensadores)

_____. Que é Metafísica? In: *Conferências e Escritos Filosóficos*. São Paulo: Nova Cultural, 1989. (Coleção Os Pensadores)

_____. *Sobre a Essência da Verdade*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

_____. *Los Problemas Fundamentales de la Fenomenologia*. Madri: Trotta, 2002.

_____. *Ontologia: Hermeneutica de la Facticidad*. Madri: Alianza, 1998b.

_____. *Heráclito – A Origem do Pensamento Ocidental*. Rio de Janeiro: Relume Dumara. 1998c.

_____. *El concepto de tiempo*. Tradução de Raúl Gabás Pallás e Jesús Adrián Escudero. Madri: Trotta, 1999. Disponível em: http://www.heideggeriana.com.ar/textos/tiempo_pallas_escudero.htm. Acesso em mar/2011.

_____. La época de la imagen del mundo. In: *Caminos de bosque*. Tradução de Helena Cortés e Arturo Leyte. Madrid, Alianza, 1996. Disponível em: http://www.heideggeriana.com.ar/textos/epoca_de_la_imagen.htm Acesso em: mar/2011.

HEELAN, Patrick A. Hermeneutical Phenomenology and the Philosophy of Science. In: SILVERMAN, Hugh J. (Editor). *Gadamer and Hermeneutics*. New York: Routledge, Chapman and Hall, Inc., 1991.

HEGEL, G.W.F. *Cursos de estética*, Vol. 1. Trad. de M.A. Werle. Revis. técnica de M. Seligmann-Silva. Consult. de V. Knoll & O. Tolle. São Paulo: Edusp, 1999.

_____. *Cursos de estética*, Vol. 2. Trad. de M.A. Werle & O. Tolle. Consult. de V. Knoll. São Paulo: Edusp, 2000.

HUSSERL, E. *Meditações Cartesianas*. São Paulo: Madras, 2002.

KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. de Valerio Rohden & Antônio Marques. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

_____. Crítica da Razão Pura. Trad. de Manuela Pinto dos Santos & Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1997.

KIVY, P. Introduction: Aesthetics Today. In: *The Blackwell Guide to Aesthetics*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.

KOCKELMANS, Joseph J. Beyond Realism and Idealism. In: SILVERMAN, Hugh J. (Editor). *Gadamer and Hermeneutics*. New York: Routledge, Chapman and Hall, Inc., 1991.

_____. *Heidegger on Art and Art works*. Dordrecht: Martinus Nijhoff Publishers, 1985

KRAJEWSKI, B. *Gadamer's repercussions: reconsidering philosophical hermeneutics*. Los Angeles: University of California Press, 200

LAWLOR, L. The Dialectical Unity of Hermeneutics: On Ricoeur and Gadamer. In: SILVERMAN, Hugh J. (Editor). *Gadamer and Hermeneutics*. New York: Routledge, Chapman and Hall, Inc., 1991.

LUCAS, G. R. Philosophy, Its History and Hermeneutics. In: LEWIS, Edwin (Editor). *The Philosophy of Hans-Georg Gadamer*. Illinois: Open Court Publishing Company, 1997.

MACHADO, R. Nietzsche e o renascimento do trágico. In: *Kriterion*, Belo Horizonte, nº 112, Dez/2005, p. 174-182.

_____. O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MICHELFEELDER, D. P. Gadamer on Heidegger on Art. In: Lewis Edwin (Editor). *The Philosophy of Hans-Georg Gadamer*. Illinois: Open Court Publishing Company, 1997.

MISGELD, D. Modernity and Hermeneutics: A Critical-Theoretical Rejoinder. In: SILVERMAN, Hugh J. (Editor). *Gadamer and Hermeneutics*. New York: Routledge, Chapman and Hall, Inc., 1991.

NAGL-DOCEKAL, H. Towards a New Theory of the Historical Sciences: The Relevance of Truth and Method. In: HAHN, Lewis Edwin (Editor). *The Philosophy of Hans-Georg Gadamer*. Illinois: Open Court Publishing Company, 1997.

NEHAMAS, A. Nietzsche, modernity, aestheticism. In: *The Cambridge Companion to Nietzsche*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

NICHOLSON, G. Truth in Metaphysics and in Hermeneutics. In: HAHN, Lewis Edwin (Editor). *The Philosophy of Hans-Georg Gadamer*. Illinois: Open Court Publishing Company, 1997.

_____. Answers to Critical Theory. In: SILVERMAN, Hugh J. (Editor). *Gadamer and Hermeneutics*. New York: Routledge, Chapman and Hall, Inc., 1991.

NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Humano, demasiado humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Crepúsculo dos Ídolos ou Como se Filsofa com o Martelo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

NUNES, B; CAMPOS, M. J. *Hermenêutica e Poesia - O Pensamento Poético*. Minas Gerais: Editora UFMG, 1999

OLIVEIRA, Manfredo Araújo de. *Reviravolta Lingüístico-pragmática na Filosofia Contemporânea*. São Paulo: Loyola, 1996.

ORTIS OSES, Andrés. *La nueva Filosofia Hermeneutica: Hacia una Razón Axiologica Pós-Moderna*. Barcelona: Anthropos, 1986.

PALMER, Richard. *Hermenêutica*. Lisboa: Edições 70, 1997.

_____. Ritual, Rightness, and Truth in Two Late Works of Hans-Georg Gadamer. In: Lewis Edwin (Editor). *The Philosophy of Hans-Georg Gadamer*. Illinois: Open Court Publishing Company, 1997.

_____. *Gadamer in Conversation*. New Haven: Yale University Press, 2001.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *Timeu*. Belém: EDUFPA, 2001.

PELIZZOLI, M. *O eu e a diferença*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

PRUFER, T. A Thought or Two on Gadamer's Plato. In: Lewis Edwin (Editor). *The Philosophy of Hans-Georg Gadamer*. Illinois: Open Court Publishing Company, 1997.

PUGH, D. The Philosopher. In: *Friedrich Schiller: playwright, poet, philosopher, historian*. KERRY, P. Bern: Peter Lang, 2007

RAMBERG, Bjorn T. The Source of the Subjective. In: Lewis Edwin (Editor). *The Philosophy of Hans-Georg Gadamer*. Illinois: Open Court Publishing Company, 1997.

RICOEUR, Paul. *Interpretação e Ideologias*. 4ª Edição. Rio de Janeiro: F. Alves, 1990.

RIDLEY, A. *Nietzsche on Art and Literature*. New York: Routledge, 2007

RINGMA, Charles Richard. *Gadamer's Dialogical Hermeneutic: The Hermeneutics of Bultmann, of the New Testament Sociologists, and of the Social Theologians in Dialogue with Gadamer's Hermeneutic*. Heidelberg: Winter, 1999.

RISSE, James. The Voice of the Other in Gadamer's Hermeneutics. In: Lewis Edwin (Editor). *The Philosophy of Hans-Georg Gadamer*. Illinois: Open Court Publishing Company, 1997.

ROBERTS, David D. *Nothing but History: Reconstruction and Extremity After Metaphysics*.

California: University of California Press, 1995.

ROHDEN, Luiz. *Hermenêutica Filosófica: entre a Linguagem da Experiência e a Experiência da Linguagem*. São Leopoldo, Rio Grande do Sul: Unisinos, 2002.

_____. Simultaneidades kierkegaardianas em H-G.Gadamer. In: *Filosofia Unisino*, São Leopoldo, v. 6, n. 3, p. 322-329, 2005

_____. Hermenêutica Filosófica como Filosofia Prática. *Filosofia Unisinos*, vol. 2, n. 3, jul-dez, Centro de Ciências Humanas, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo: Unisinos, 2001. (Revista do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade do Vale do Rio dos Sinos.)

_____. Hermenêutica Metodológica e Hermenêutica Filosófica. In: *Filosofia Unisinos*, vol. 4, n. 6, jan./jun, Centro de Ciências Humanas, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo: Unisinos, 2003. (Revista do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade do Vale do Rio dos Sinos.)

ROSEN, Stanley H. Horizontverschmelzung. In: Lewis Edwin (Editor). *The Philosophy of Hans-Georg Gadamer*. Illinois: Open Court Publishing Company, 1997.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Introdução a uma Ciência Pós-moderna*. Rio de Janeiro : Edições Graal, 1989.

SCHAPER, E. Towards the Aesthetic: A Journey with Friedrich Schiller. In: *The British Journal of Aesthetics*. v. 95 1985. p. 153-168

SCHELLING, F. W. J. The Philosophy of Art. Trad. de Douglas W. Sttöt. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

SCHILLER, F. *A Educação Estética do Homem*. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 2002.

SCHLEIERMACHER, F. *Hermenêutica : Arte e Técnica da Interpretação*. Petrópolis : Vozes, 2001.

SCHMIDT, D. J. Putting Oneself in Words. In: Lewis Edwin (Editor). *The Philosophy of Hans-Georg Gadamer*. Illinois: Open Court Publishing Company, 1997.

SCHOPENHAUER, A. *O Mundo como Vontade e Representação*. Trad. de M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

_____. *Metafísica do Belo*. São Paulo: UNESP, 2003.

SCHOTT, R. Whose Home is it Anyway? A Feminist Response to Gadamer's Hermeneutics. In: SILVERMAN, Hugh J. (Editor). *Gadamer and Hermeneutics*. New York: Routledge, Chapman and Hall, Inc., 1991.

_____. Gender, Nazism and Hermeneutics. In: Lewis Edwin (Editor). *The Philosophy of Hans-Georg Gadamer*. Illinois: Open Court Publishing Company, 1997.

SIMPSON, D. Foreword. In: Schelling, F. W. J. The Philosophy of Art. Trad. de Douglas W. Sttöt. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

SILVA JUNIOR, A. F. Estética e Hermenêutica: a arte como declaração de verdade em

Gadamer. Tese de doutorado. São Paulo: Usp, 2006.

SMITH, P. Christopher. The I-Thou Encounter (Begegnung) in Gadamer's Reception of Heidegger. In: Lewis Edwin (Editor). *The Philosophy of Hans-Georg Gadamer*. Illinois: Open Court Publishing Company, 1997.

_____. Plato as Impulse and Obstacle in Gadamer's Development of a Hermeneutical Theory. In: SILVERMAN, Hugh J. (Editor). *Gadamer and Hermeneutics*. New York: Routledge, Chapman and Hall, Inc., 1991.

SONTAG, S. *Against Interpretation: and other essays*. New York: Picador, 2001.

STAMBAUGH, J. Gadamer on the Beautiful. In: Lewis Edwin (Editor). *The Philosophy of Hans-Georg Gadamer*. Illinois: Open Court Publishing Company, 1997.

STEIN, E. Caminho de uma Fundamentação Pós-Metafísica. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997.

_____. Aproximações sobre Hermenêutica. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.

STURMA, D. Politics and the New Mythology: the turn to Late Romanticism. In: *The Cambridge Companion to German Idealism*. New York: Cambridge University Press, 2006

SULLIVAN, R. R. Gadamer's Early and Distinctively Political Hermeneutics. In: Lewis Edwin (Editor). *The Philosophy of Hans-Georg Gadamer*. Illinois: Open Court Publishing Company, 1997.

VATTIMO, G. *Ética de la Interpretación*. Buenos Aires: Paidós, 1992.

_____. *O fim da Modernidade: Nihilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-Moderna*. Lisboa: Editora Presença, 1987.

VERENE, D. P. Gadamer and Vico on Sensus Communis and the Tradition of Humane Knowledge. In: Lewis Edwin (Editor). *The Philosophy of Hans-Georg Gadamer*. Illinois: Open Court Publishing Company, 1997.

WARNKE, G. *Gadamer: hermeneutics, tradition, and reason*. California: Stanford University Press, 1987

WEINSHEIMER, J. *Gadamer's Metaphorical Hermeneutics*. In: SILVERMAN, Hugh J. (Editor). *Gadamer and Hermeneutics*. New York: Routledge, Chapman and Hall, Inc., 1991.

_____. *Philosophical Hermeneutics and Literary Theory*. New Haven: Yale University Press, 1991.

WICKS, R. Hegel's aesthetics: An overview. In: *The Cambridge Companion to Hegel*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

WRIGHT, K. *Festivals of interpretation: essays on Hans-Georg Gadamer's work*. Albany: SUNY Press, 1990

YOUNG, J. *Nietzsche's Philosophy of Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.